

- **myslím si, že...**
Radoslav PASSIA ■ 2
- Jozef MIHALKOVIČ: básne ■ 3
- **rozhovor Romboidu**
s Mariánom MILČÁKOM
Učíť literatúru ako umenie ■ 6
- **konfrontácie**
Ján Rozner: Noc po fronte
Katarína KUCBELOVÁ: Spomienky
z eldoráda zatuchnutosti ■ 12
Radoslav PASSIA: Suverénne o meste,
bezradne o dejinách ■ 12
- Tomáš HORVÁTH: Prízračné pátranie
po páchatelovi tieňov (poviedka) ■ 18
- Peter PROKOPEC: Prúd, Prázdne člny
(básne) ■ 30
- **zápisník Andreja HABLÁKA** ■ 32
- **po okolí**
Marie ILJAŠENKO: Občané státu, který
není. Nostalgie po Střední Evropě
v současné ukrajinské próze ■ 36
- **trampoty s...**
Veronika ŠIKULOVÁ: ... NAJ ■ 42
Jana CVIKOVÁ: ... Gender Check(om) ■ 42
- **trasovisko**
Ivana KUPKOVÁ: Kto sa (ne)bojí
Zory Jesenskej? (Nad dvoma knihami
o Z. J.) ■ 47
- Daniel GRŮŇ: Archivovať U. F. O.
Július Koller ako zberateľ „kultúrnych
situácií“ z tlačových médií ■ 56
- **pracovná plocha**
Petra KALMUSA ■ 64
- **3 otázky o knihe**
Bohunky Koklesovej V tieni Tretej
Ríše. Oficiálne fotografie
slovenského štátu ■ 67
- **citátománia P.B.** ■ 69
- **pan(o)ptikum** ■ 71
- **recenzie**
Vladimír PETRÍK: Znalecky a s porozu-
mením o jednom žánri (Kornel Földvári:
O detektívke) ■ 74
Marek BLECHIAR: Zrasty, nánosy,
havárie (Veronika Šramatyová: untitled) ■ 76
Marta SOUČKOVÁ: Prečo čítať? Predsa
kvôli histórii (Peter Šulej: História) ■ 78
Michal REHŮŠ: Mafiánsky román,
sociologicko-politologická esej alebo
filozofický traktát? (Jozef Karika: V tieni
mafie) ■ 80
Viktor SUCHÝ: Tri variácie
na tému samoty (Emil Hakl: Pravidla smiešneho
chování) ■ 84
Marcel FORGÁČ: Barnesove obavy
(Julian Barnes: Žiadny dôvod k obavám) ■ 86
- **úklady jazyka alebo slovgličtina**
Pavel BRANKO: Čechizmy, slovglicizmy,
kde vás ľudia berú... ■ 88
- **cooltura**
Peter BILÝ: Knižné veľtrhy, básnické
festivaly a iné anomálie... ■ 90
- **tu niečo smrdí, pán Fontana!**
ako to cíti najslávnejší slovenský tchor
Julius von Fontana
Kultúrna vložka ■ 91
- **in medias res**
Ján GAVURA: Kúpeľ v tme ■ 92

ROMBOID, časopis pre literatúru a umeleckú komunikáciu. Vydáva Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR. Ročník XLV. Redakcia: Radoslav Passia (šéfredaktor), Ivana Taranenková (redaktorka), Eva Kovačevičová-Fudala (grafická úprava a technické spracovanie). Jazyková redakcia: Mária Sukeníková. Kresba na obálke: Kamila Krkošová. Grafický návrh obálky: Janka Némethová. Redakčný kruh: Vladimír Barborík, Jana Cviková, Ján Gavura, Jaroslav Šrank, Ján Štrasser, Pavel Vilikovský. Adresa redakcie: Laurinská 2, 811 01 Bratislava, <http://www.slovenskispisovatelia.com/romboid.html>. Tel. 02/544 338 71. Elektronická pošta: casopis.romboid@gmail.com. Vytlačila Eterna Press. Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty. Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a. s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P. O. Box 164, 820 14 Bratislava 214. Cena jedného čísla je 2 eurá. Cena dvojčísła 4 eurá. Cena čísla pre predplatiteľov 1,5 eura. Celoročné predplatné (10 čísel) je 15 eur. Cena jedného čísla do zahraničia je 5 eur, celoročné predplatné s poštovným do zahraničia je 50 eur. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Ev 164/08. ISSN 0231-6714.

myslím si, že...

Z čestného nádvoría na nás stále pozerá Svätopluk. O umení sa hovorí na hrade aj vo vedľajšom parlamente. Na jednej strane skupina obhajujúca neobhájiteľné: zabratie verejného priestoru a použitie Kulichovho „umenia“ na politické ciele. Na druhej strane tábor, v ktorom sa nie zriedkavo ozývali výroky vyvolávajúce údiv a smútok nad všeobecným povedomím o umení a jeho funkciách. Dozvedeli sme sa, čo všetko je vraj pri sochárskom diele dôležité: či zobrazovaná osoba niekedy stála na rovnakom kopci, či socha „preukázateľne“ zobrazuje práve toho človeka, o ktorom tvrdí, že ho zobrazuje, prípadne či bol jeho život dostatočne morálny na to, aby sa stal objektom záujmu výtvarníka. S vážnou tvárou súkajú tieto argumenty, miesto aby bez okolkov priznali, že diskusia o soche a jej nešťastnom autorovi musí byť politická, umenie do toho ťahať netreba, lebo v tomto prípade oň od začiatku nikomu nešlo. S malou dušičkou vám teda ponúkame detektívnu poviedku Tomáša Horvátha, priznávame, neoverili sme si, či jej témou je skutočné pátranie po neznámom páchatelovi a nevieme ani doložiť, či žena, o ktorej Jozef Mihalkovič napísal *dnešný deň si taká pekná*, skutočne spĺňa aspoň základné kritériá krásy. Tému umenia vo verejnom priestore sa budeme viac venovať v budúcom čísle.

Z ďalších príspevkov upozorním aspoň na článok Marie Iljašenkovej *Občané státu, ktorý není. Nostalgie po Střední Evropě v současné ukrajinské próze*. Súčasnej ukrajinskej literatúre sa u nás venuje minimálna pozornosť, my sa aspoň občas pokúsime predstaviť jej postavy a problémy nielen v stredoeurópskej rubrike *Po okolí*. Kniha Jána Roznera *Sedem dní do pohrebu* vzbudila záujem o autora, ale opätovne upriamila pozornosť aj na životné a prekladateľské peripetie Zory Jesenskej. Tejto téme sa venuje Ivana Kupková v článku *Kto sa (ne)bojí Zory Jesenskej?* Uvádzame ho v novej rubrike *Trasovisko*, kde bude priestor pre rozsiahlejšie literárnokritické texty najmä o aktuálnych témach literárneho života. „Ufonaut“ Július Koller na vás hľadá priamo z obálky, štúdiu o jeho archívoch pripravil Daniel Grúň. A s básnikom Mariánom Milčákom nehovoríme len o poézii, ale aj o preklade, možnostiach lektora slovenčiny v zahraničí a o fungovaní Slovenských inštitútov.

RADOSLAV PASSIA

Jozef MIHALKOVIČ

Nie som viac ako som.
Keby som bol,
 nebol by som nebol.
Zlepené, radodajné
 chvostiská vetra.
Ešte sa rozčítim,
 keď si nedám pozor.
Ešte sa dovtípim,
 keď budem taký
zvedavý.
Guľôčku spustiť od nosa
 na guľôčku.
Ale spustiť ju od oka!
Vidieť ju ako sa lomí od kolmice.
Spomenul som si na snehovú
 vločku na tvojej
mihalnici. Vietor ma sáče
a pošupuje ma na pokračovanie
až na breh Dunaja a Dunaj
k brehom Čierneho mora.
Memento mori. Bolo mi dané.
Bolo mi odňaté.
Pamätaj, že sny, aj tie
 tvoje, sú tvoje a sú to
sny. Mesiac zavisol konča strechy.
Dnes som Ťa pobožkal
 na okraj ucha
a odpustili sa mi samé od seba
všetky hriechy

(štvrtok, 22. apríla 2010)

PERIFÉRNÝM VIDENÍM I

Dnešný deň si taká pekná,
až sa hanbím, že som zostal sám.
Mladý človek nevie, aký vek má.
Ako o dušu som dnes hral, ako Petrosjan.
Nepochopila si môj krok strelcom.
Možno sa ma učíš v inom vydaní.
Nechal som ťa prehrať. Chcel som. Chcel som
zaprotokolovať nebo krídlami.
Prečo však sa básne píšu.
Nechcem mladnúť, i keby som smel.
Zdráhal som sa rozmeriavať ríšu,
Kde by som viac vedel – ako nevedel.

PERIFÉRNÝM VIDENÍM II

Len keď sa horšie nestalo,
stvorenie sveta trvá,
akoby jakživ prestať nemalo,
posledná večera nevie, že nie je prvá.
Minuli sme sa o málo,
o čosi, o pol druhu...
Dvom sa to potom rovnalo.
Dobrobyt dobrodruha.
Láskala si ma, nebolo mi dlho,
keď misa neba zasliepňala tuho.
Vetru sa povie. Do neba sa letí.
Škrípe to v pere? V papierovom smetí?

27 VERŠOV

Na staré kolená preukazovať
náklonnosť,
usilovať sa uspieť,
dôverovať si
na staré kolená

a prečo nie?
Na staré kolená užasnúť,
ešte sa pozrieť, poobzerať sa
čo v nás je, koľko čoho,
nadýchnuť sa zhlboka,
priznať si, že sa nebojím,
uznať, že si dovoľujem
na staré kolená,
aké nevinné, aké hriešne.
Ešte si pripustiť to i ono, pristúpiť na dilemu
byť – nebyť, v pokore
uzrozumený so všetkým
nevyhnutným pre túto chvíľu,
na veky vekov.
Nahliadnuť veci aké sú,
akoby chceli také byť,
ale ak iba musia,
odpustiť im toľko,
koľko si tvárou v tvár
ako časť za celok sami
niekedy odpúšťame.
Pomeríme sa, spánombohom,
diskrétno nocou bliká sneh,
Nádherným, vytríbeným slohom
vraví, keď zima, nuž tak nech.
A iba vietor sponad striech,
za každým druhým, tretím rohom
usmieva sa, že pozná hriech
bez viny, rovnú klukatosť
a málo v mnohom.
Syn Jožko stavia, starosť nad starosti,
až sa raz dozvie napokon.
Usídlí sa v ňom ľudský zákon prostý –
čo je to dnu a čo je von.
pomeríme sa s pánom Bohom
diskrétnym, vytríbeným slohom.

rozhovor romboidu

s básnikom

Mariánom **Milčákom**

Učiť literatúru ako umenie

MARIÁN MILČÁK (1960) sa narodil v Revúcej. Vyštudoval slovenčinu a nemčinu na Filozofickej fakulte UPJŠ v Prešove. Žije v Levoči. Od roku 1984 učil na stredných školách, v roku 1991 nastúpil na Pedagogickú fakultu UPJŠ (neskôr Fakulta humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity), niekoľko rokov bol lektorom na Varšavskej univerzite a na Sliezskej univerzite v Katoviciach, od roku 2008 pôsobí na Filozofickej fakulte UPJŠ v Košiciach. Vydal básnické zbierky *Priestupný rok* (1989), *Pevné hviezdy* (1992), *Mramorová sieň* (1992), *Plnosť* (1993), *Skrytá pieseň* (1995), *Ženy obedujúce s mŕtvym* (2000), *Siedma kniha spánku* (2006) a literárnovedné knižné publikácie *O nezrozumiteľnosti básnického textu* (2004), *Mýtus a báseň - 7 úvah o poézii* (2010). Prekladá najmä z poľštiny. Spolu s Petrom Milčákom preložil výber z poézie Zbigniewa Herberta *Fortinbrasov žalospiev* (2009).

Meno Milčák je synonymom literárne aktívnej a všestrannej rodiny. Otec Ján je síce pôvodným povoláním lekár, no inak aj plodný prozaik a dramatik, mladší brat Peter básnik, prekladateľ a vydavateľ. Vy sám sa okrem poézie venujete aj jej prekladaniu a teoretickej reflexii literatúry, učíte na univerzite. Je medzi vašimi literárnymi začiatkami a rodinným prostredím priama súvislosť? Pochádzala teda prvotná umelecká inšpirácia od Vášho otca?

Pochádzala od oboch rodičov a súvisela so záľubou v čítaní. Žili sme na dedine (koniec šesťdesiatych a začiatok sedemdesiatych rokov minulého storočia), v limitovaných podmienkach, ktoré som si však vtedy neuvedomoval. Prežil som jedinečné detstvo, aj napriek tomu, že do kina som sa dostal len príležitostne a s divadlom to bolo ešte horšie. Mnohé mi nahradila kniha. Bol to iný, mnohotvárný, neopakovateľný a neobmedzujúci svet, v ktorom sa dalo prežiť takmer všetko. Nepriaznivé počasie, studené leto či daždivé dni sa niekedy môžu stať užitočnou kulisou. Otca som vnímal predovšetkým ako obetavého a trpezlivého človeka, lekára, ktorý nikdy nehľadel na to, že je noc, skoré ráno alebo že sa jeho ordinačné hodiny už dávno skončili. Mama bola prísna učiteľka, ale doma veľmi citlivá, láskavá a empatická žena. Mala talent, viedla mňa i brata k literatúre nielen kupovaním kníh, ale aj cez umelecký prednes. Cvičila v nás vôľu, schopnosť venovať sa s celým nasadením textu. Detstvo však pre mňa s odstupom času malo svoju hodnotu pre veľkú mieru slobody, tá, nazdávam sa, bola pre mňa najcennejším rodičovským darom. Usilujem sa na to nezabúdať pri svojich deťoch. Otec ma ako autor inšpiroval oveľa neskôr, a keď som sa (ktovie prečo) rozhodol niečo napísať, mal som veľký problém zbaviť sa vply-

vu jeho poetiky. Prvý text, ktorý som uverejnil v školskom časopise, bola, ak si dobre pamätám, miniatúrna rozprávka o ježibabách. Vznikla úplne pod vplyvom čitateľského zážitku z Janovicovej knihy *(Ne)ukradni tri vajcia*. K poézii som sa v skutočnosti dostal až po napísaní prvej knihy. Otec ma totiž prehovárал, aby som sa venoval próze, zdalo sa mu, že v poézii sa nepresadím. Možno som ho mal brať vážne. Trvalo mi dlho, kým som si našiel vlastnú polohu.

Aké miesto má literatúra pri spoločnom rodinnom stole, je u vás častou diskusnou témou?

Literárne témy prichádzajú spontánne, väčšinou si len potvrdzujeme postoje. Oveľa väčší zmysel má to, že si môžeme texty navzájom čítať a redigovať. V tejto dobe je každý z nás limitovaný nejakým termínom, chýba mu potrebný odstup. Čítaním sa dá veľa naučiť. Trúfnem si povedať, že ak máme talent, môžeme sa pozornou lektúrou vypracovať aj autorsky. Nedávno som si uvedomil, že na tvorivých pobytoch v Tatrách, ktoré absolvujem už niekoľko rokov spolu s Valerijom Kupkom a Mariánom Andričíkom, nepadne vo vzájomných debatách niekedy ani jediné slovko o literatúre, hoci každý z nás pracuje na nejakom svojom texte. Veľmi si vážim, keď si môj text prečíta brat alebo otec. Je to vec dôvery a vedomia istej objektivity, s ktorou rátam, keď sa odhodlávam poslať text Mariánovi Andričíkovi alebo Stanislavovi Rakúsovi.

Pôvodne ste vyštudovali slovenčinu a nemčinu, no aktuálne prekladáte predovšetkým z poľštiny. Istým završením týchto aktivít je rozsiahly výber z poézie Zbigniewa Herberta *Fortinbrasov žalospev* (2009), ktorý ste pripravili a preložili spolu s bratom Petrom. Ako a kedy ste sa k poľskej poézii prepracovali? Akú úlohu hral na tejto ceste práve Herbert? S jeho poetikou výrazne komunikujete aj vo svojej poézii...

Prekladateľ zrejme musí trochu zmeniť či aspoň vychýliť východiskovú pozíciu „obyčajného“ čitateľa. Toto označenie nemyslím dehonestujúco, čitateľ poézie môže a musí mať isté vlohy, dispozície a skúsenosti. Myslím tu skôr na istú nevyhnutnú rezervovanosť a objektivitu v stratégii prístupu k básni, zároveň aj na schopnosť porozumieť, interpretovať text tak, aby v úsilí o vernosť a tvorivosť pri problémoch, ktoré prináša každý preklad, bol výsledok čo najbližší kvalite originálu. Je to tvrdá práca, ktorá sa niekedy posúva až na krajnú hranicu možností. Prekladal som najskôr pre rozhlas. Išlo o desiatky autorov rôznych generácií, ale nakoniec som si trúfol preložiť aj texty Juliana Kornhausera, Czesława Miłosza a Zbigniewa Herberta. Všetci títo veľikáni sú zaujímaví svojím spôsobom. U Kornhausera ma upútal motívový záujem o neživý svet vecí. Objekty každodenného používania ako ceruzka alebo ihla sú v perspektíve subjektu nazerané zvláštnym, magickým spôsobom. Ukazuje sa, že antropomorfizovaný svet vecí môže mať v básnickom svete svoj zvláštny rozmer. Czesław Miłosz je z môjho pohľadu básnikom kontrastu a presahov. Mnohé texty stavia na opozícii obsahu a transcendujúcej pointy. Básne zbierky *Druhý priestor* zase odvážne otvárajú niektoré znepokojujúce témy náboženského a duchovného života. Zbigniewa Herberta som si obľúbil pre jeho diferencovaný a ambivalentný postoj k rozumu. Ak dobre rozumiem správe, ktorú nám tu básnik zanechal, povedal by som, že relativizuje rozum ako výlučnú hodnotu. Svetielko racionalizmu viedlo človeka v tme tak, aby sa nepotkol a nezablúdil. Išlo o cestu, ktorá nebola ľahká, ale postupne sa stala pohodlnejšou. Dnes sa ukazuje, že pri reflektoroch

rozumu sme zabudli na význam tmy. Vybrali sme si efektivitu, ktorá je však zároveň aj istým obmedzením a vzdaluje človeka od jeho prirodzených darov, cítenia a intuície. Herbert nás jemne upozorňuje na isté riziká. Svetonázor morálneho heroizmu znamenal pre tohto autora nielen ťažké začiatky, ale aj sústavné kolízie s nestálosťou, vierolomnosťou a tvárnosťou ľudských charakterov. Herbertova báseň plná výsmechu a irónie (nezriedka namierenej voči svojmu subjektu), je takmer vždy dokonalou štúdiou o povahe človeka. Jeho i náš hrdina Cogito má tasiť meč rozumu vo svete, ktorý prichádza o svoju prirodzenosť. V bludisku, v ktorom sa pohybuje, hodnoty stratili zmysel, zrkadlá odrážajú obrie továrne a ubitého, maličkého človeka. Herbertova básnická iniciatíva, neskôr zastrešená pojmom neoklasicizmus, znamenala privolávanie motívov z gréckej mytológie metódou reinterpretácie a udržiavania istej, veľmi zvláštnej dištancie.

Vo vašej doterajšej básnickej tvorbe možno vybadať dve obdobia, dva dosť rozdielne prístupy k básneniu. V zbierkach *Ženy obedujúce s mŕtvym* (2000) a *Siedma kniha spánku* (2006) sa objavuje hypostazovaný subjekt, ktorý túto obmenu autorskej poetiky dostatočne symbolizuje. Jedna z podôb tohto typu subjektu pán Cogito priamo odkazuje k Z. Herbertovi. Herbert túto postavu, „hrdinu“ aj „antihrdinu“ svojich básní definuje ako „metódu, úsilie izolovať, objektivizovať, čo je zahanbujúce, individuálne a subjektívne“ a využíva ju na kritiku a overovanie základov európskej kultúry. Prečo ste sa rozhodli s ňou tiež pracovať a akú funkciu plní vo vašej poézii?

Herbertov Pán Cogito je vyjadrením skepsy a nedôvery v ľudský, personálny subjekt, ktorý v minulom storočí zlyhal. Chce byť potvrdením, ale zároveň aj iróniou rozumu. Básnikova kritika rozumu a subjektu je spojená s tragédiou totalitného režimu a jeho vlády, ale aj s reflexiou nepomeru vedeckých objavov a z ich povahy nevyvodených morálnych dôsledkov.

Zbigniew Herbert má v rôznych básňach k tejto postave rôzny vzťah. Ide o komplikovaný, tragický, ale dôverne známy obraz, cez ktorý môžeme vidieť toho istého človeka rovnako na strane vinníkov, ako aj na strane obetí. Nepriama kritika novovekého racionalizmu v básňach jedného z najzaujímavejších poľských básnikov, jeho odmietnutie ako jediného správneho alebo výsostne nadradeného princípu vychádza zrejme z pochopenia karteziánskeho rozdelenia prírody na dve nezávislé oblasti, oblasť mysle a oblasť hmoty. Herbertova básnická intuícia je hlboká a významovo sa nezužuje výlučne len na vyostrený profil racionalizmu. Fascinujúca je pre ňu aj jeho odvrátená strana – šialenstvo, ktoré hraničí so zvrátenosťou. Cez antický svet a pomocou mytologických či smutne preslávených historických postáv autor nepriamo komentuje aktuálny dejinný proces, v ktorom – tak ako kedysi – i dnes ľudskosť stroskotáva. Nech mi je odpustené, ale „vypožičal“ som si Herbertovho pána Cogita. Nesie v sebe herbertovské významy, ktoré sa usilujem z rozličných dôvodov rozširovať alebo modifikovať. Na nápad použiť pána Cogita v mojej poézii, som prišiel, keď som sa dozvedel o smrti autora. Správa o úmrtí jedného z najvýznamnejších európskych autorov mnou otriasla. Povedal som si, že tam, na druhom brehu, žije ďalej a môže istým spôsobom jestvovať aj v mojom texte.

Vaše básnické knihy sú dosť rôznorodé, nájdeme v nich však prinajmenšom jednu spoločnú ponornú riekku, z ktorej sa napájajú: anticko-biblickú, mytologickú zložku európskej kultúry. Podobne, skôr smerom k tradícii, sa obracajú aj témy vašich úvah o poézii. Zaujíma vás napr. jej vzťah k spirituálnym témam, silno je v nich prítomné hodnotové hľadisko, ktoré sa tiež opiera skôr o tradičné opory, napr.

o múzického čitateľa schopného rozlíšiť „skutočnú báseň“ od jej esteticky nehodnotnej nápodoby. Naopak, kriticky ste sa vyjadрили k istému typu (postmodernej) „konjunkturálnej“ poetiky: etický chlad, hodnotová nezainterosovanosť autora akoby jeho texty podľa vás „ex definitione“ vylučovali z rámca poézie. Mohli by ste priblížiť svoj postoj k tejto otázke? Nejde pri tomto princípálnom spore jednoducho o rozličné čitateľské preferencie a rozličné predstavy o „povinnnej“ osobnostnej výbave básnika?

V tejto otázke ste sa dotkli viacerých problémov. Spiritualita by mala byť vnímaná ako prirodzená súčasť umeleckých ambícií textu, nie ako dominantný cieľ. Umelec-ky neúspešná akcentácia vzťahu k základným duchovným či náboženským hodnotám opierajúca sa výhradne o absolutizované chápanie tematického vymedzenia poézie ráta skôr s vnútorným presvedčením a zreteľnou hodnotovou orientáciou ako s múzickými schopnosťami čitateľa. Horlivosť, bytostné presvedčenie autora, akákoľvek manifestácia náboženského cítenia či úprimnosť a oduševnenosť vierovyznania, všetky tieto kvality sú márne, ak téma nie je umelecky zvládnutá. Hoci platí, že báseň môže byť zároveň i modlitbou, neznamená to ešte, že každá modlitba sa automaticky stáva básňou. Múzický čitateľ (veľmi výstižný termín S. Rakúsa) by mal byť, podľa môjho názoru, alfou i omegou akejkoľvek, aj postmodernej stratégie autora. I postmoderná literatúra je tu len vďaka tradícii a vôbec nás nemusí vyrušovať problematický vzťah k nej. V mene čitateľovho očakávania a úsilia autora o inakosť však nevznikajú len geniálne texty, ale aj dobovo podmienené a umelecky nevýrazné diela. Môžem sa aj myliť, ale moja predstava o texte hlboko súvisí s možnosťou jeho čitateľského dotvárania.

V uplynulom desaťročí ste strávili viacero rokov na lektorátoch slovenčiny na univerzitách v Poľsku, v Katoviciach a Varšave. Ako dnes vyzerá poľská slovakistika, aké témy dominujú výskumu, aký je záujem študentov o slovakistiku?

Neprináleží mi hodnotiť poľskú slovakistiku a nazdávam sa, že z môjho uhla pohľadu sa to ani nedá. Lektorské pôsobenie má svoje mantinely, čo ale nevnímam ako nevýhodu. Podmienky na lektorátoch sa rôznia. To, čo sa niekde zdá byť samozrejmé, je na inom mieste, v inej krajine možno považované za luxus. Máme dobrých lektorov, ktorí vedia, že študenti si niekedy vyberajú slovakistiku skôr z núdze, keď sa nedostanú na atraktívnejšie odbory. Podstata spočíva v intenzívnej príprave náročnej na čas. Lektor, aj pri istom vybavení literatúrou a knihami, musí rátať s nedostatkom učebných materiálov. Mal by sa pripraviť na to, že sa bude spoliehať predovšetkým sám na seba. A mohol by aspoň tušiť, že samota sa niekedy znáša neľahko. Tak či onak je to on, kto stráca alebo získava študentov pre Slovensko. Vo Varšave i v Katoviciach som stretol množstvo skvelých ľudí, kolegov, ktorí sa stali mojimi priateľmi. Slavistika v Poľsku integruje aj iné ako slovenské lektoráty, sú tu v istom zmysle medzinárodné pracoviská. Nemôžem neuviesť, že na poľských univerzitách som sa cítil ako doma, ak nie lepšie. Vo Varšave som popri vyučovaní pripravoval autorské stretnutia. Pozýval som hlavne slovenských básnikov strednej generácie. Môžem spomenúť Karola Chmela, Rudolfa Juroleka, Valerija Kupku, Miroslava Brücku, Erika Jakuba Grocha, Pavla Hudáka a mnohých iných. Vznikla tak istá tradícia, ktorá v tom čase mala vo varšavskej verejnosti veľmi priaznivý ohlas.

Pre slovenskú literatúru je asi najdôležitejšie, v akom kvalitatívnom aj kvantitatívnom stave je preklad zo slovenčiny do poľštiny...

Toto by bola otázka skôr pre môjho brata, ktorý sa ako editor a vydavateľ pokúsil zjavne nepriaznivú situáciu s prekladom do poľštiny ovplyvniť. Nemám toľko energie ako Peter, aj keď sa ním z času na čas nechám presvedčiť, že sa oplatí pokúsiť sa o nemožné. Verím, že Poliáci, možno niektorí z mojich študentov, budú postupne slovenskú literatúru objavovať. Peter nahovoril v roku 2006 na spoluprácu Świat Literaturacki a vydal antológiu *Pisanie*, ide o texty štrnástich slovenských autorov v preklade Jacka Bukowského a Sylwie Siedlickej. Pre potreby študentov pripravil ďalšie dve antológie zamerané na súčasnú poéziu a prózu.

V rozličných, raz oficiálnych, inokedy kuloárových diskusiách sa opakovane vynára otázka Slovenských inštitútov, teda oficiálnych kultúrnych zastúpení našej krajiny v zahraničí. Aké sú vaše skúsenosti a postrehy z fungovania varšavského inštitútu? Zaznamenali ste, že by slovenská literatúra či kultúra prekročili múry tejto inštitúcie a vzbudili v Poľsku širší, takpovediac kultúrnou diplomaciou neriadený záujem?

Slovensko má popri skvelých riaditeľoch inštitútov na týchto postoch žiaľ aj ľudí nominovaných politicky alebo nejakým iným nejasným spôsobom. Usmievajú sa, niekedy sa usilujú vystupovať aspoň navonok kultivovane, v skutočnosti však svojimi neodbornými komentármi vyvolávajú v domácom publiku sarkastické poznámky a nie príliš lichotivú predstavu o svojej kompetentnosti a vnútornej motivácii. Autentický záujem prezentovať svoju kultúru sa nedá dlho predstierať, a tak sa začína podivuhodná hra, ktorú umožňuje len a len trepezlivosť hostiteľského štátu a diplomatická nedotknuteľnosť osoby na riadiacom poste. Škoda, že protokol alebo nejaký iný predpis nenariaďuje týmto ľuďom za istých okolností mlčať. Úradník podobného typu by rovnako dobre (a bez pretváranky) mohol prezentovať namiesto kultúry automobily, kozmetiku alebo nábytok. Nie som si však istý, či autá, pleťové krémy a nábytok dnes pre človeka neznamenaajú viac ako socha, grafika, hudobná skladba či román. Nejde len o problém finančne podvyživených inštitútov. Je to skôr otázka selekcie osobností, ktorú má na starosti niekto v Bratislave. Moje skúsenosti s fungovaním varšavského inštitútu sú diferencované, počas môjho pôsobenia sa vo vedení vystriedali traja riaditelia. Prezentoval som sa ako autor v Poľsku, Holandsku, Rakúsku, Nemecku, absolvoval som viacero medzinárodných básnických festivalov, bol som v Slovinsku a vo Fínsku. Vždy som sa cítil lepšie, keď som natrafil na kompetentných ľudí, ktorí umenie vnímajú cez vlastnú tvorivú skúsenosť.

Napriek niekoľkým rokom v Poľsku a zamestnaniu na univerzitách v Prešove a v súčasnosti v Košiciach ste stále oficiálne Levočan. Ani vaša poézia sa okato neviaže k tomuto mestu, nie ste autorom prírodnej lyriky ani regionalistom priamo čerpajúcim z čara okolitej spišskej krajiny. Napriek týmto okolnostiam ste stále obyvateľom tohto mesta. Je to otázka pragmatiky, alebo ide o dobrovoľnú voľbu? Jednoducho: aký je váš vzťah k Levoči?

Nikdy som sa vzťah k Levoči nepokúšal sformulovať. Mnohé z toho, čo cítime, nedokážeme pomenovať. Verím, že Spiš, Levoča, Tatry a okolie sú istým spôsobom vo mne a ja v nich. Možno by tento priestor vstúpil do mojej tvorby výraznejšie v prípade definitívneho rozhodnutia žiť inde. Niekoľko rokov som trávil voľný čas v drevenici neďalekej vrchárskej dedinky v tichu, samote a podmanivom prostredí, ktorému vdychovala dušu prastará hlinená pec. To všetko ku mne pristupovalo vo chvíľach oddychu, pri písaní a maximálnej koncentrácii na text priestor a čas miznú.

V deväťdesiatych rokoch ste si popri už zmienených pozíciách vyskúšali aj ďalšiu polohu, spolu s Valerijom Kupkom ste pripravovali dosť známe a navštevované Literárne salóny v Prešove. Podieľali ste sa aj na organizácii literárnych festivalov v Levoči. Vtedy to neboli bežné, samozrejme akcie, odvtedy sa ich počet na Slovensku dosť zvýšil, literatúra napríklad preniká už aj na letné hudobné festivaly. Aké sú vaše skúsenosti s týmito podujatiami, aký typ verejnej prezentácie autora a jeho diela považujete za najvhodnejší, najprimeranejší?

Prešovské salóny boli viac v réžii Valerija Kupku a Mariána Andričíka. Lektoroval som v tom čase vo Varšave, a tak som sa na tomto podujatí objavoval len sporadicky. Festivaly či skôr autorské stretnutia Modrého Petra neboli veľkolepé, mali však svoju atmosféru a azda aj svoju hodnotu. Stretávali sa na nich ľudia, ktorých si intuitívne a neskôr premyslene vyberal Peter. Nie vždy som zvládol celý program, robil som striedavo šoféra, kuriča, kuchára, čašníka a niekedy sa mi podarilo prečítať báseň. Na fakulte v Prešove som potom prišiel na nápad školy v prírode. Namiesto exkurzie do Matice a literárnych múzeí som navrhol kolegom, aby sme putovanie po Slovensku nahradili intenzívnym trojdňovým pobytom v prírode.

Do Kováčovej vily neďaleko Levoče sme si s Mariannou Sedlákovou a Mariánom Andričíkom začali pozývať významných slovenských spisovateľov. Oprávnené obavy, či vôbec niekto bude ochotný kvôli stretnutiu s poslucháčmi cestovať z Bratislavy do Levoče, boli, ako sa postupne ukázalo, neodôvodnené. V osobnom kontakte s autorami v neakademickom prostredí zažili študenti možno cennejšie okamihy ako v prednáškových či seminárnych priestoroch fakulty. Aj keď poetika niektorých autorov môže svojím zameraním smerovať skôr k privátnemu čítaniu pri nočnej lampe, som presvedčený, že nič nenahradí živý kontakt s autorom.

Pri čítaní vašich dvoch esejistických kníh o poézii som si uvedomil, ako úzko súvisia záujmy Mariána Milčáka-básnika so záujmami Milčáka-prekladateľa poézie a Milčáka-teoretika. Ktorým smerom sa bude toto uvažovanie uberať v blízkom čase?

Pravdepodobne prevládnu pracovné povinnosti. Na pôde našich univerzít ešte vždy nemá pôvodná tvorba potrebný kredit. To isté, žiaľ, platí o umeleckom preklade. Literatúra sa však musí učiť ako umenie, inej cesty niet.

Rozhovor pripravil RADOSLAV PASSIA.

OPRAVA

V Romboide č. 3/2010 sme nedopatrením vypustili niekoľko viet z rozhovoru s Petrom Šulejom. V jeho básni *Nódy* uverejnenej v tom istom čísle došlo ku skomoleniu šiesteho verša, správne mal znieť: „v krajine kde sa nedarí prepojeniam“ (s. 3). Ospravedlňujeme sa autorovi aj čitateľom.

red.

konfrontácie

Ján ROZNER: Noc po fronte

Bratislava : Marenčin PT, 2010

Spomienky z eldoráda zatuchnutosti

KATARÍNA KUCBELOVÁ



Knihy Jána Roznera (v tomto prípade ich vnímam ako jednoliaty pojem) vyvolávajú v čitateľovi niekoľkonásobné napätie. V súvislosti s touto literárnou udalosťou by bolo oddelenie autora od jeho diela prístupom, ktorý by ju zbavil časti vzrušenia, prekvapenia. S jeho zvláštnym posmrtným objavom sa začína spájať pojem fenomén. Zámerne obchádzam slovo zjavenie, nielen preto, že s ním spojený pátos nekorešponduje s Roznerovým dielom, ale aj preto, že „objav“ si ponecháva milú dvojznačnosť: objavenie patrí autorovi a objaviteľstvo čitateľovi a, samozrejme, vydavateľovi.

Ján Rozner (1922 – 2006) sa v knižnej podobe objavil v slovenskej literatúre na konci úvodného desaťročia dvadsiateho prvého storočia. Slovensko už nemohlo ani počítať s tým, že by do spoločenskej diskusie mohol prispieť spisovateľ, ktorý by v iných literatúrach dnes patril do generácie súčasných osemdesiatnikov. Mohlo by sa to stať v prípade, ak by sa objavilo doteraz nevydané dielo autora, ktorý patrí aspoň vekom do skupiny týchto spisovateľov.

To sa stalo. Na Slovensku, kde nemáme živú pamäť Vaculíka, Kohouta, Lusti-

Suverénne o meste, bezradne o dejinách

RADOSLAV PASSIA



Rýchlo po otvorení Roznerovej *Noci po fronte* sa ubezpečíme, že zostávame vo svete, s ktorým sme sa už oboznámili v knihe *Sedem dní do pohrebu*. Zmení sa síce rozprávačská osoba z tretej na prvú, ale charakteristické črty, emocionálny svet rozprávania zostávajú zachované. Povedzme, že kým v prvej knihe autor kompenzuje nástojčivosť témy, jej existenciálnu silu využitím tretej rozprávačskej osoby, spomienky staršieho dáta, z ktorých tematicky čerpá druhá knižka, sa využitím prvej osoby naopak vhodne sprítomňujú.

Opäť tu ide o autobiografický typ rozprávania. Vzhľadom na reálny čas, do ktorého sú jednotlivé texty *Noci po fronte* umiestnené, teda obdobie Roznerovho detstva a mladosti počas prvej republiky, vojnovaj Slovenskej republiky a dní bezprostredne po oslobodení, sa spätne objasňuje mnohé z autorovho psychologického profilu načrtnutého v knihe *Sedem dní do pohrebu*. Isté ťažkosti pri tejto čitateľskej skladačke spôsobuje otázka času vzniku jednotlivých Roznerových textov, no podrobnejšiu informáciu o tejto veci nepodáva ani edi-



ga, Grögerovej, Kertésza, Szymborskej, Różewicza, ako napríklad naši susedia. Ak teda ostaneme doma, medzi narodenými v rokoch 1920 až 1930, nachádzame Mináča, Ponickú, Ťažkého, toto desaťročie tesne míňa Mňačko. Z básnikov narodených medzi rokmi 1920 a 1930 nemožno obísť Válka a Rúfusa. Z týchto spisovateľov je medzi nami už len Ladislav Ťažký, laureát Štátnej ceny K. Gottwalda za rok 1968. Týmto prídavkom len pripravujem konštatovanie, že žiadny z generácie týchto spisovateľov, okrem Hany Ponickéj, ktorá v roku 1988 podpísala Chartu 77, sa pri hodnotení jeho umeleckého a spoločenského pôsobenia neubrání istej spoločenskej kontroverznosti. Dielo Hany Ponickéj zas nemôžeme porovnávať s dielom o skoro desaťročie staršieho Dominika Tatarku. Z tohto pohľadu by sa zjednodušene dalo povedať, že od Tatarku po generáciu prozaikov Slobodu, Šikulu, Johanidesa, Kadlečíka, Hríza, Blažkovej, básnikov konkretistov, Jána Buzássyho a nesmíme tiež zabudnúť na Tomáša Janovica a Kornela Földváriho (tesne tiež míňam silné literárne hlasy Pavla Vilikovského a Stanislava Rakúsa a vytrvalý a dobrovoľne stíšený hlas Alty Vášovej), nachádzame len Jána Roznera aj to v čase, keď už dielo niektorých spisovateľov o desaťročie mladších; môžeme považovať, v prípade, že nedôjde k dodatočnému objavu, za uzavreté.

Samozrejme, v literatúre nič nie je poburujúcejšie ako zjednodušené konštatovania, zvlášť v krajine s takou rozvinutou „kultúrou“ morálnych kompromisov, akou bolo a stále Slovensko je.

Objav(enie) Roznera a prekvapivý úspech jeho kníh, presnejšie, nečakaný hlad čitateľov po Roznerovej skúsenosti naznačuje, aké je pre literatúru potrebné, aby v jednom čase prebiehala konfrontácia niekoľkých generačných pohľadov. Zo stručného výpočtu, ktorý som



tor či vydavateľ. Zdá sa, že na ňu presnejšie vedel odpovedať iba autor. Roznerov rozprávačský svet sa teda pre nás ocitá, hoci je mnoho epizód pomerne presne datovaných, v istom type bezčasia. Ktorá spomienka predchádzala ktorej? Ktorá ktorú iniciovala? Ktorý text zaznamenávajúci istú udalosť je prototextom a ktorý, čo sa vyjadruje k tej istej udalosti, je jeho variáciou? Toto bezčasia zároveň vyvoláva pocit fascinujúcej jednoty predstaveného sveta, vymaneného z kauzálnej časovej postupnosti a ovládaného kruhovo návratným princípom spomínania. Napríklad, hneď v úvodnej próze *Noci po fronte* s názvom Matka sa pre obe knihy spoločné emocionálne podložie objavuje v zmienke o „vzťahu“ Zory Jesenskej k jeho matke. „A ja, keď som sa presne o dvadsať rokov oženil, vzal som si ženu, ktorá moju matku nenávidela studenou, opovrhujúcou a nemilosrdnou nenávisťou. Bol som z toho nešťastný, hoci inak to bolo dosť dobré manželstvo, a opovrhoval som sám sebou, že som to toľké roky znášal“ (s. 9).

Noc po fronte obsahuje pätnásť autobiografických próz, podľa autora doslovu Vladimíra Petríka vznikli „niektoré kratšie ešte pred odchodom do Nemecka, ďalšie v Mníchove“ (s. 258), čiže po emigrácii v roku 1976. Kým z časového hľadiska sú to teda texty z dlhšieho obdobia, umiestnené sú do pomerne obmedzeného priestoru – s výnimkou niekoľkých pasáží (matkine liberecké korene, výlety s otcom po medzivojnovom Slovensku, interview v koncentračnom tábore Sereď a pod.) ide o spomienkové prózy úzko spojené s exteriérom a interiéri Bratislavy. Dobré ju poznal a vie o nej aj presvedčivo hovoriť, je zrejme, že mal dobové mesto nažité, prechodené. Cenné je jeho postavenie „medi“ rozličnými verti-



mala potrebu uviesť, je zrejma oklieštenosť tejto konfrontácie.

Do tejto situácie vyšla v roku 2008 kniha Jána Roznera *Sedem dní do pohrebu* s jasným morálnym stanoviskom, silným autobiografickým rámcom a vysokými rozprávačskými kvalitami. *Sedem dní do pohrebu* je literatúra, nad ktorou sa nedá vysloviť žiadne „ale“. Autobiografickosť diela bola „odobrená“ autorovými generačnými kolegami, ktorí sa v Roznerových písomných spomienkach aj objavili: literárnymi vedcami Vladimírom Petríkom a Jozefom Bžochom, filmovým dramaturgom Albertom Marenčinom a publicistkou Agnešou Kalinovou. *Sedem dní do pohrebu* je príbeh so silným svedectvom o sile režimu, ktorý odsunul na okraj spoločnosti intelektuálov ako Jesenská a Rozner a stal sa pre nich rôznym spôsobom osudným. Ohraničenosť miesta, času a konkrétnej situácie, v ktorých sa dej odvíjal, zosilňovala čitateľský zážitok pomocou ilúzie možného zmnoženia. Kontrolovaná absencia akéhokoľvek nepatričného vzrušenia a neustály nadhľad vyplývajú zo sujetu príbehu. Ten je daný kontrastom straty manželky a procesu organizovania pohrebu, ktorý mal a chcel byť pre rozprávača príbehu čo najbanálnejší, ale nemohol byť, pretože pochovával spoločnosťou neželanú verejnú osobu. Nemožnosť prejsť smrťou manželky bez zbytočných obštrukcií, ktoré priniesla zvýšená negatívna pozornosť režimu, je základným konfliktom tejto knihy.

Dnes už je zrejme, že toto dielo sme potrebovali skôr. A s ním aj Roznerovo druhé dielo *Noc po fronte*, ktoré sa dá vnímať aj ako doplnok k tomu prvému. Práve vďaka úzko ohraničenému autobiografickému rámcu románu *Sedem dní do pohrebu* má čitateľ potrebu vedieť viac o Roznerových koreňoch, ktoré formovali jeho neskorší spoločenský postoj, a rovnako chce vedieť viac

kálne (sociálne) aj horizontálne (geograficky) štruktúrovanými vrstvami, ktoré poznal z autopsie vďaka rozkývanému spoločenskému a sociálnemu statusu svojej rodiny. Toto postavenie „medzi“ sa ukázalo v Roznerovom prípade ako spisovateľsky maximálne produktívne, ale ľudsky takmer neprekonateľne ťaživé. Rovnako dôležitá pre umelecky presvedčivý extrakt Bratislavy 30. a 40. rokov je však aj jeho vnútorná danosť, jeho ľudský typ charakterizovaný udržiavaním sociálnej dištancie a pozorovacím talentom. Napokon, aj sám sa tak ako rozprávač predstavuje (či štylizuje): vystupuje najmä v role introvertného flanéra, pozorovateľa, málokedy priameho -aktéra. Človekom „medzi“ rôznymi svetmi bol najskôr nechtiac, neskôr azda aj zámerne: „*Opovrhoval som vzdialeným a nepriepustným svetom meštiactva, ktorý predom mnou zaplesol dvere alebo ma bol ochotný vpustiť iba na ľudomilné audiencie, odcudzil sa mi blízky a známy svet periférie (...)*“ (s. 46). Pôvodne sa uňho táto pozícia formovala v rodine, etnicky a jazykovo rôznorodej, ktorá sa najmä po predčasnej otcovej smrti ekonomicke zosúvala zo strednej do nižšej vrstvy osídľujúcej bratislavské predmestia, neskôr sa rozvinula aj o roviny ideologické, kultúrne, politické, až sa v ňom natrvalo usadil pocit nezaradenosti.

Svoj detský úvod do sveta sociálnych rozdielov, iniciačný akt sociálneho poníženia, opisuje Rozner v poviedke *Obedy*. Po smrti otca má prispieť do rodinného rozpočtu dávaním súkromných hodín, no spôsob, ako s ním v zámožnejších rodinách zaobchádzajú, ho ako veľmi mladého človeka neprijemne zasiahne. Tieto osobné zážitky, spolu s neskoršou fascináciou ľavicovou umeleckou avantgardou, vplyvom španielskej občianskej vojny, či nástupom Hitlera v Nemecku

o tom, kam Roznera jeho videnie sveta posunulo. Objav autora tu prináša ďalší paradox: čitateľ má potrebu dozvedieť sa o „novom“ autorovi viac, je to však možné len z jeho ďalších kníh, pretože autor, ktorý by mohol zodpovedať otázky spoločnosti priamo, tu už nie je. *Sedem dní do pohrebu* je dielo s takou silou, že *Noc po fronte* sa dostáva do postavenia doplnku a zároveň do neželaného tieňa, čo si určite nezaslужuje.

V jednotlivých poviedkach Roznerovej druhej knihy je v popredí faktografický a esejistický prístup, potreba dôvernej charakterizácie prevažne obdobia okolo druhej svetovej vojny a Bratislavy z rôznych aspektov; cez jej mestské čítarne, jej pozorovaním v prvých povojnových hodinách či jazykovej a s ňou spojenej sociálnej diferencovanosti tohto mesta a v neposlednom rade prostredníctvom porovnania s Libercom. Rozner však vždy zdôrazňuje svoju optiku, svoje rodné väzby. Práve v tejto knihe si čitateľ vychutná jeho pamäť, ktorá siaha až do predvojnovnej Bratislavy, pričom je veľmi podstatné, že na svoju mladosť sa díva (aj) z perspektívy posledných rokov. Je to interpretácia minulosti, ktorá niekedy viac, niekedy menej míňa žáner memoárovkej literatúry. Prvá osoba, v ktorej je rozprávaná táto kniha spomienok, pôsobí na rozdiel od tretej osoby románu *Sedem dní do pohrebu* odcudzenejšie, vymedzuje hranicu medzi autorom a čitateľom, bráni stotožneniu, priznáva hranice memoáru, aby sa vzápätí mohla od nich pomocou mikropribehu vzdialiť.

Rozner sa v poviedkach *Noc po fronte* už nedostáva do konfliktu so spoločnosťou tak, ako to bolo v románe *Sedem dní do pohrebu*, čo je spôsobné predovšetkým mladým vekom, v ktorom obdobie vojny s potenciálom veľkého množstva možných životných zápletiiek prežíval, ale tiež potrebou stať na okraji a pozorovať, čo sa dalo tušiť už z románu *Sedem*

v ňom utvrdzujú ľavicovú orientáciu. Z tohto uhla pohľadu potom vidí aj nedokonalosti medzivojnovnej demokracie, „(...) *tej handry, tej starej flandry, ktorá svoj nárok na existenciu, svoje právo na život mohla dokazovať jedine tým, že sa kýmkoľvek dávala znásilňovať, oplývajúca, vysmiata, strhaná stará cundra, ešte trpená, ale už len dosluhujúca, čakajúca, až ju konečne umláci na smrť niektorý jej príživník (...)*“ (s. 19).

Charakteristickým rysom Roznerovho textu je refrénovitosť, ktorú možno zaregistrovať na úrovni štylistickej aj tematickej. Rád využíva rytmizujúci spôsob rozprávania, opakovanie slov, gradáciu. Nad krátkou publicistickou vetou uňho víťazia dlhé, rétorické súvetia. „*Ako som sa len roztáral – ale to je hádam v literatúre dosť časté, pokiaľ sa nechce vyznačovať strohou lakonickosťou, a to práve nie je mojím zámerom*“ (s. 83). Čosi podobné sa deje aj na úrovni témy. Niektoré epizódy sa totiž v knihe opakujú, dôvody je iste viacero (napr. rozličná doba vzniku, niektoré texty aj predtým „fungovali“ samostatne, boli publikované časopisecky), ale vďaka tejto redundancii vzniká, ako som už spomenul, aj čitateľsky zaujímavý efekt „známeho sveta“. Rozner má svoju preferovanú rozprávačskú stratégiu, okrem nej však aj celý register ďalších postupov. Chrlí spomienky v dlhých vetách, v takmer neprerušovanom asociatívnom prúde (Malá čítareň) a vie byť pri tom veľmi podmanivý, ale má aj svoje polohy vecné, esejistické, publicistické aj lyrické.

Hlavnou „metatémou“ *Noci po fronte*, ktorá zostáva trochu v zákryte a tematizuje sa skôr sporadicky, je vzťah „dejín“ a „Dejín“, individuálneho ľudského príbehu a abstraktného, neuchopiteľného Času, ktorý sa pokúšame na rozličný spôsob spútať svojimi naráciami. Vý-

dní do pohrebu. Rozner však nevyhľadáva konflikty ani ako autor, ani ako človek, čo sú dve rôzne polohy, má len potrebu udržať si svoju integritu, zotrvať vo svojom stanovisku, v slobode si formulovať svoju pravdu. Lenže dejiny, alebo Dejiny, ako píše Rozner, sú premenlivá pohyblivá inštanca a niekedy potrebujú zabráť aj to ústranie, z ktorého sa dobre pozoruje, takže sa Ján Rozner musí s väčšou alebo menšou ujmou presťahovať, či už niekoľkokrát počas vojny, lebo byť jeho rodiny má slúžiť niekomu inému, alebo, nakoniec, po smrti Zory Jesenskej, emigrovať do Mníchova. Z nového ústrania však vie tieto – viac strety ako konflikty – nezameniteľne opísať. Výborným príkladom je poviedka *Sereď*, ktorá napriek tomu, že tematizuje Roznerov pobyt v koncentračnom tábore, patrí – napriek silnému potenciálu – k tým menej výrazným. Práve v poviedke *Sereď* sa však môžeme o Roznerovi dozvedieť niečo viac. „... tak, ako som kedysi pozoroval manifestujúce a demonštrujúce zástupy, počúval som nemecký vresk a židovské náreky, tak ako kedysi v Bratislave som sa aj tu (v koncentračnom tábore, pozn. autorky) zďaleka díval na Dejiny, aj toto patrilo k Dejinám, tak ako mnohé iné, na čo som sa v Bratislave díval z manzardky alebo z chodníka v centre mesta, moje miesto bolo na rozhraní a kedykoľvek som sa chcel zaradiť, byť niekým, kráčať s inými, nebol som sám sebou, zradil som sám seba, ale to som vtedy ešte nevedel, vtedy by som bol dal neviemčo za to, aby som nemusel byť ustavične na tom svojom stanovišti, na rozhraní. Aspoň to je moja útecha, že som si nadobudol istú čujnosť, ten, kto žije na rozhraní, musí byť v strehu a obzerať sa na všetky strany...“ (s. 228).

Je otázne, nakoľko toto uvažovanie v Roznerovi ovplyvnila Bratislava, mesto, v ktorom sa narodil a v ktorom žil pr-

sledkom toho je u Roznera trpkosť, dezilúzia vyplývajúca z vedomia, že sám sa pokúšal zrovnať Dejiny „do klusu dialektického materializmu aj historického materializmu (...)“ (s. 222), a že tento pokus skončil zničením mnohých individuálnych ľudských príbehov. Predošlý citát pochádza z textu *Slovenský štát*, pri ktorom sa pristavím, lebo veľa hovorí o Roznerovej motivácii písať. Autor nás okato posielal do slepej uličky, keď hovorí o svojom písaní ako o zábavke dôchodcu zabíjajúceho pomaly sa vlečúci čas. Hovorme radšej o potrebe spovede, potrebe otvorene sa vysporiadať s problematickými uzlami svojej minulosti. Slovenský štát je zvláštny, aj keď jednoducho, na princípe kombinácie enumerácie a paradoxu vystavaný text – je to zoznam všetkého, čo na poli kultúry totalitná moc vojnovaj Slovenskej republiky mala potláčať, ničiť, ale nerobila to. Tento zoznam „ideologických nedôsledností“ slovenského fašizmu má svoju známu a predsa prekvapujúcu kódu: trpké poznanie, že režim, ktorý prišiel po fašistickom režime, nebol zďaleka taký zmierlivý voči veľkej časti kultúry. A bol to práve ten režim, v ktorého začiatkoch Rozner sám potlačil svoj postoj voyeura a aktívne sa zapojil do jeho budovania. „Ale čo sa to so mnou robí? Chcem azda písať jeho apológiu? Nič také, ešte mám všeličo na srdci, čo sa jeho týka, a všelijaké rozpomienky, na ktoré si v nejakej súvislosti ešte spomeniem, len – priznávam to – píšem teraz aj sebakritiku (!, pozn. R. P.), niekto preň nemal dobré slovo, vždy to bol len obyčajný fašizmus a on to bol fašizmus špeciálneho druhu, vo všeličom aj konciliantný a tolerantný a liberalistický, ako sa na fašizmus nepatrilo, svojím spôsobom teraz, keď už nepíšem pre verejnosť, si môžem dovoliť túto sebakritiku: nebol



vý časť svojho života, mesto, ktoré práve počas Roznerovej mladosti zažilo hranice rôznych štátnych usporiadaní, mesto, ktoré bolo v ústraní a v ktorom sa stretávalo niekoľko krajín, kultúr a jazykov. „... tento niekdajší hodinový hotel predprevratovej Viedne, kde kedysi bolo viac vi-nárni a podnikov ako v samej metropole monarchie (...) len toto mesto ostávalo stojatou barinou, dŕžavou malomeštiac-tva, eldorádom zatuchnutosti, len tu sa nič nehýbalo a ľudia si žili, akoby nevedeli o svete, tu vládla pokojná polahoba močiara, stále rovnaký bzukot meštiac-kej liene...“ (s. 52).

Rozner, obohatený o skúsenosť svojej matky, ktorá bola česká Nemka, videl toto mesto z perspektívy, ktorá nie je častá, a mohol si ho dovoliť trochu demýtizovať. Je zvláštne pozorovať, že zatuchnutosť sa z mesta nevyvetrala do-dnes a je typická pre celú našu krajinu.

Odstup, ktorý bol dôležitý pre Roznera človeka aj autora, je charakteristický aj pre spôsob, akým sa zaradil do sloven-skej literatúry: z ústrania emigrácie, z ústrania časového odstupu, z ústrania smrti. Po vydaní druhej Roznerovej knihy sa v úvahách, prečo sa svoje dielo autor nerozhodol publikovať ešte počas svoj-ho života, môžeme viac utvrdiť v tom, že práve snaha zachovať si odstup a udržať (ne)bezpečný pocit ústrania patrí k au-torovmu naturelu viac ako kalkul či iné dôvody. Ján Rozner zostane výrazným slovenským autorom, avšak vždy k nemu budeme musieť to ústranie priradiť. Aj po smrti.



vždy taký zlý, ako som ho odsudzoval“ (s. 221).

Máme teda k dispozícii dve Roznerove knihy. Čo nám z tohto skvelo vyrozpráva-ného osobného príbehu chýba? Nepo-známe okolnosti jeho asi tridsať rokov tr-vajúceho mníchovského pobytu. Ale hlavne je tu tichá ruptúra rokov päťde-siatych, keď bol výrazným podporovate-ľom komunistického režimu. Nateraz poznáme príčiny a aj dôsledky tejto pod-pory. Ktovie, či sa v jeho archívoch nájdú zápisky aj z tohto obdobia, keď bol nie-len oným nenápadným pozorovateľom Dejín, ale aj ich veľmi aktívnym hýbate-ľom. Ak áno a mali by literárnu kvalitu a sebakritickosť doteraz publikovaných textov, naša literatúra by dostala k dis-pozícii ucelený, priam učebnicový prí-klad životných peripetií slovenského intelektuála v 20. storočí, ale aj autora-beletristu, bez ktorého už nebude mož-né zostavovať obraz slovenskej literatúry dvadsiateho storočia, alebo dvadsiateho prvého? To je jeden z najmenších otázni-kov, ktoré nám po sebe Rozner zanechal.

Z doterajších ohlasov na jeho knihy možno vybadať, že najmä u staršej ge-nerácie, z ktorej sa najstarší môžu pova-žovať skoro za jeho vrstovníkov, prevažo-vala žánrová optika literatúry faktu. Som presvedčený, že s rastúcim časovým od-stupom sa bude čoraz viac vnímať auto-nómna umelecká kvalita textov Jána Roznera.

Prízračné pátranie po páchatel'ovi tieňov

Sám vo svojej pracovni, na stole sliepňa stolná lampička. Vonku za oknom je tma a zima, meluzína prefukuje a snaží sa preniknúť cez medzery v jeho tesnení. A tie medzery teda sú: okná nie sú plastové, ale rozpraskané, nahnité drevené s opadávajúcou našľakastou farbou. Pracovňa sa potichu vznáša smerom k temnej oblohe, vo svojom pomalom výstupe stretáva húfy roztancovaných, veľkých snehových vločiek, čo sa bielo odrážajú od pokročilej noci. Noc už nie je mladá; nikdy nebola. Pracovňa je stroho zariadená – len popraskaný drevený stôl, na ňom telefón, rozvzrganá drevená stolička, na ktorej za stolom sedí, a železná skriňa. Na policiach zopár kníh. Okraje miestnosti sa noria do šera, i keď je malá: len asi trikrát štyri metre, hoci ešte treba pripočítať výklenok so zájdeným umývadlom so zažltnutou glazúrou dávných mydiel a chrchľov.

Na stene je mapa. Mapa mesta, z ktorej zreteľne vyrážajú červené body. Červené body označujú miesta vražd. V meste vyrážajú červené body ako kvetiny zo snehu. Boli spáchané v pomerne dlhom časovom intervale – zhruba dvoch rokov. Nech sa tie červené body snaží spájať akýmikoľvek pomyselnými trajektóriami, nikdy mu z toho nevychádza zmysluplný obrazec – ako napríklad kríž, Dávidova hviezda či znamenia zodiaka. Dlho si láme hlavu, ako zložiť obrazec – no musel by ho asi zložiť sám. Ani keď na mapu umiestnil hypotetické červené body (ktoré by doplnili možné obrazce) a nasadil na ne tajných, nové červené body sa zjavili vždy inde, na neočakávaných miestach. Každý nový červený, zakrvavený bod vždy rozbil a vylúčil akýkoľvek hypoteticky možný obrazec. Dospel k záveru: Logika týchto vražd bude iná.

Uchlipne si z už vychladnutej nočnej kávy, temne čiernej, *noir*, a zapáli si ďalšiu cigaretu, už ktovie koľkú, ako o tom svedčí preplnený ťažký železný popolník na stole. Vyfúkne dym, hmlovinu proti svetlu lampy. Áno, akoby tie vraždy tvorili hmlovinu. Vŕhaje vyfúknutý dym cigarety ešte aj nosom, fajčí zároveň aktívne i pasívne. Má rád jeho vôňu. Nedokáže pochopiť, ako sa niekto môže vzdať takéhoto pôžitku len kvôli hrozbe rakoviny pľúc a srdcovocievnych ochorení. Taký človek, ktorý prestane fajčiť, nemôže mať rád život. A ten vonku má rád život, tým si bol istý. Vychutnáva si ho naplno.

Červené body, vlastne preškrtnutia, vo forme x. Preškrtnutia fixkou, preškrtnutia životov, ktoré sa stali minulými.

Vstane, k dverám stačia dva kroky, otvorí ich a vyjde na tmavú chodbu. Nechá poodchýlené dvere pracovne: aspoň majú svetla v tej tme, i keď mu zatiaľ unikne značná časť tepla. Služobné topánky rozozvučia dlhú chodbu, komisariát je o takomto čase už tichý. Cesta na záchod je vždy dlhým putovaním – toalety sídlia až na štvrtom poschodí.

Cestou ta ani späť na chodbách nikoho nestretol – iba sa mu zazdalo, že vo vedľajšej kabínke ktosi prerušil veľkú potrebu, keď ho počul vstúpiť. Že sa snaží dýchať čo najtichšie, aby sa neprezradil. Inšpektor v duchu zakľal. Teraz bude mať problém pred niekým prerušiť nočné ticho čurkaním prostatického prúdu do mušle. I keď ho až boľ mechúr od množstva moču, zadrživaného dlhé hodiny (chodba je predsa len dlhá, chladná a temná), záklopka sa zasekla. Urobil trik – pustil vodu v pisoári a čakal. Malo to žiadaný efekt – odkvapkal sa a hlasno zatiahol rozparok. Ruky si neumyl, veď načo, keď bol na malej.

Maják na konci temnej chodby! Žltkasté svetlo, plaziace sa von štrbinou pootvorených dverí! Zavrel sa, zamkol dvere a natiahol ruky nad starú mriežkovanú elektrickú piecku (ústredné kúrenie na komisariáte v takýchto krutých zimách nedostačovalo). Pritom hľadel z okna. Stále neprestávalo snežiť, masa snehu zmäkčovala priestranstvo prázdnej ulice. Vystielala tvrdú asfaltovosť ulice mäkkou perinou, tlmiacou zvuky tejto noci. Vietor rozvíchruje zhluky vločiek a ženie ich proti svetlu pouličnej lampy. Tam vonku sa práve brodí snehom vrah. Na nástennej mape vyzerá mesto ináč, nie je zaviate snehom. Inšpektor po nej cestuje prstom, prechádza jednotlivými ulicami a v hlave mu naskakujú mentálne obrazy jednotlivých ulíc, ktorými práve imaginárne cestuje. Dokáže si predstaviť, ako vyzerá Krčná, zaviata takýmto množstvom snehu. Ten jediný starý dom s prehnutou vyrezávanou bránou, odsunutý trochu nabok od hnedých stavieb z päťdesiatych rokov.

Tu, v inšpektorovej pracovni, je teplučko a príjemne. A tam vonku duje severák a bodá ľadovými vločkami do vrahovej tváre, ktorej odmŕzajú líca. Inšpektorovi prišlo vraha až ľúto, ako si tam kdesi vonku dúcha na prsty – cítil sa oproti nemu neoprávnene zvýhodnený. A vtedy mu to napadne. Vďaka tej myšlienke: „neoprávnene zvýhodnený“. Nová hypotéza. Podíde k stolu a zdvihne staromódne slúchadlo. Inšpektor je klasik, nedovolil, aby mu vymenili telefón za tlačidlový. Rrrttúúú, rrrttúúú, rrrttúúú, rrrttúúú, rrrttúúú, rrrttúúú, rrrttúúú, rrrttúúú, vytáča číslo do vzdialenej pracovne na druhom poschodí. Trvá to síce pridlho, ale práve takéto telefonovanie má ešte svoje čaro. Čaro detstva, ako keď stará mama vytáčala číslo jeho mamy, keď chcela naňho zavolať. Vždy, keď začala vytáčať, inšpektor s prakom v ruke vedel, že má ešte veľa času. Vtedy boli čísla ešte päťciferné. Vyzváňací tón. Komisár nezdvíha. Inšpektor volá starej mame: šesťštyrijednaosemtri. Žiadne súčasné číslo (od päťciferného vyššie) si nedokáže zapamätať, na toto jediné nedokáže zabudnúť. Kdesi v ďalekej dialke tej temnej noci počuje takmer nečujné vyzváňanie do noci v komisárovej pracovni o poschodie vyššie. Inšpektor zloží.

„Jasné, Moulin už išiel domov. Veď je noc.“

Hľadá do temnoty okna, v ktorom sa odráža jeho stolná lampička a on sám s cigaretou v ústach. Kde, ktorou ulicou mesta práve teraz prechádza vrah? Inšpektor si predstavuje počítačovú mapu mesta a dva body, pomaly blúdiace labyrintom uličiek. Červený (vrah) a zelený (možná obeť). Inšpektor vidí, práve teraz postupujú rovnakým smerom po dvoch súbežných susediacich uliciach. Inšpektor vidí, vietor zdvíha do povetria stĺpy prašného snehu za zeleným bodom. Toto mesto mu pripomínalo Londýn Jacka Rozparovača. Obeť postupuje o niečo rýchlejšie než červený bod na paralelnej ulici: rovnako ako obeť netuší, že po súbežnej ulici kráča nebezpečenstvo, princíp smrti, tak ani vrah netuší, že vedľa neho kráča budúca obeť – oddelená len jedným radom domov. Preto sa ani neponáhľa (vrah). Pretnú sa – v akte vraždy? Inšpektor s napätím sleduje, ako zelený bod o *okamih* skôr, než sa vrah zjaví na pretínajúcej ulici, zabočí doprava. Vrah ju teda nezahliadne: objaví sa na kríž-

nej ulici, ktorá je prázdna a zasnežená. Keďže je fujavica a tma, nezbadá ani stopy obete.

Obeť túto noc definitívne unikla. Táto obeť. Vrah sa brodí mestom.

Mesto sa brodí závitmi a záhybmi vrahovho mozgu. Sneží. Sneh je návratom do detstva, za každých okolností. Tak ako každé iné ročné obdobie, ktoré prežil v detstve. Je to ten pravý, čerstvo napadaný, primfzajúci sneh; správnym spôsobom vřzga pod topánkami. Nočná ulica je tichá a prázdna, vločky bodajú do líc. Mechaniky sa ako keby usmieva, cíti, že rozťahovanie mimických svalov mu ide čoraz ťažšie. Hľadá na dva vyrovnané rady šedivých, dvoj- až trojposchodových domov – ich brány sú zapadané snehom. A na dva vyrovnané rady stromov pred domami.

Občas za oknom zahliadne magické pestrofarebné svetielka; vianočný stromček svieti aj cez noc. Vianočné osvetlenie. Obrázky zelených vetvičiek nalepené na oknách. Kráča ďalej, jeho trasa nie je pevne vytýčená. Je dielom božskej náhody. Kedy zabočí do pretínajúcej ulice, kedy pokračuje ďalej. A koho stretne. Kedy stretne obeť a či vôbec. Netreba sa ponáhľať, noci sú nekonečné a je ich nekonečne mnoho. Tie snehové ihličky, bodajúce do tváre, mu pripomenuli dávne osamelé detské sánkovačky.

Boli na chate u starých rodičov. Za drevenou chatou sa strmo zdvíhala zalesnená, prudko stúpajúca hora. Horu v prostriedku pretínala cestička, ktorá sa v zime premenila na sánkarskú dráhu pre jediného pretekára. Vždy víťazil nad imaginárnymi spolužiakmi, ktorí s ním pretekali. Otec a dedko ho čakali dole na úbočí, nechcelo sa im štverať do kopca a spustiť sa; ani raz. Kráčal zoči-voči hore, za sebou s námahou ťahal sánky zo začernetého dreva, na ktorých sa spúšťali ešte jeho otec a Tante Róza ako malé deti. Najradšej mal okamih, keď cesta mierne skrútila. Ocitol sa úplne sám uprostred zasneženého lesa, a nový sneh stále padal. Otec a dedko mu zmizli za zákrutou.

Vyvrátil hlavu dohora a nastavil tvár snehovým vločkám. Myslel na svoju detskú knihu, to on sám sa teraz cítil ako malý Bobeš kráčajúci do hory, nešťastný, že nebudú mať doma na Vianoce jedličku, lebo niet peňazí, a ide ju sám odrezať rozheganým nožíkom. Absolútne ticho. Mal pocit, že stúpa proti vločkám do výšky, až tam, kde sú už len vrcholce sýtozelených smrekov. Vtom mu napadlo: čo ak tam už dedko a otec nebudú? Čo ak odišli, zamkli chatu a nechali ho tak? Aby zamrzol? Rýchlo obrátil sane a spustil sa. Spočiatku šiel pomaly cestou, vedúcou pomedzi ihličnaté stromy, postupne naberal rýchlosť. Jemne zakaroval. Uprostred trate práve predbiehal imaginárneho spolužiaka, nad ktorým víťazil.

Zo zákruty sa vždy znovu vynorila čistina, na ktorej stáli otec a dedko. Rozprávali sa, otec trochu poskakoval, ako mu bolo zima. Myslel na túto chvíľu, keď sedel v lavici v škole a na okamih tomu všetkému unikol pohľadom z okna; k zasneženému holému stromu. Hľadel na nenávideného spolužiaka, sediaceho o tri lavice vzadu, ktorý netušil, že bol toľkokrát porazený. Myslel vždy na to, že táto chvíľa opäť znovu nastane; zopakuje sa. Vtedy sedel v lavici, ale tá chvíľa raz nastane – a práve teraz bola: ihlice vločiek ho opäť bodajú do tváre, ako proti nim letí, až mu nedá dýchať. Silno sa drží prednej rukoväte sánok, preňho to bol volant. Tie hodiny v škole – o ktorých vedel, že opäť nastanú – sa mu teraz, z tejto perspektívy zdali nekonečne vzdialené; priam nikdy nejestvujúce. Iba jeho let na sánkach, a dole dedkova chata – len toto je.

Všetko je preč. Na konci ulice vidí postavu. Obeť.

Inšpektor mal pocit, že ho vrah vábi, láka – že s ním nadväzuje priam osobný

vzáh. „Len ty a ja“, akoby mu hovoril každým svojím bodnutím noža, seknutím sekáčika, výstrelom revolveru. Vtedy, pred pár rokmi, pred dvoma rokmi (veď pár je dva – áno, aj oni s vrahom sú dvojica, tvoria spolu nerozlučný pár), začínal v okrajových štvrtiach; ešte nespadol pod jeho jurisdikciu. Postupne začal byť čoraz drzejší, miesta činov sa sťahovali čoraz bližšie k centru mesta. Posledná brutálna vražda sa odohrala na Hlavnom námestí.

Inšpektor vidí, ako zelený bod kráča ulicou a *odrazu* sa z brány akéhosi domu oddeľí červený bod. Inšpektor hľadá, ako sa zelený a červený bod približujú. Teraz sú už úplne pri sebe. Oba body stoja. Asi sa rozprávajú. O čom tak môže prebiehať ich posledný rozhovor? Noc, sneh, chlad. Zrazu je však na obrazovke iba červený bod. Inšpektor uvažuje: vrah pravdepodobne svoju obeť niekam nesie, chce ju ukryť, azda pod nejakú bránu. Ale keď sa červená farba bodu začne pozvoľna prelievať do oranžovej, inšpektor vidí na vlastné oči, ako oba body splyvajú v akejsi symbióze. Vrah splynul s obeťou. Pohltil ju. Žerie ju, napadlo inšpektorovi. Tentoraz nenájdeme ani pozostatky obete. Len udlapčený sneh na akejsi ulici – ráno budeme myslieť, že od smetiarskeho auta.

Kým je ten vrah? Obete, nevinné jahniatka mlčia. Azda ušľapnutý nenápadný úradníček; alebo hanblivé mladé dievča, červenajúce sa pri sebamenšej zmienke o trtkáčke; možno boss miestneho podsvetia, ktorý si platí nájomných vrahov a o ktorom by teda nikto nepredpokladal, že by zabíjal osobne; či milujúca matka štyroch detí, vždy každému nápomocná, si takto musí vyventilovať aj svoju temnú stránku, odvrátenú stranu mesiaca, veď každý ju musí mať. Kto to je? Vrah skrýva tvár. Jeho fantómové portréty, zhotovené na základe zmätených svedectiev náhodných svedkov, ktorí azda dosvedčovali niečo úplne iné, vyzerali ozaj ako fantóm, unikajúci, vrah sa rozplýval vo vzduchu.

Možno je tým vrahom niektorý z jeho kolegov policajtov, to preto dokáže stále unikať. Možno za tou známou, roztržitou a unavenou tvárou s vačkami pod očami, postaršou tvárou Grandina z laborky sa skrýva tvár dychtivá, vôbec nie unavená: vačky pod očami sa odrazu vyhladia – a spod grandinovskej masky hľadá diabolská tvár vraha. Alebo ten vrátnik, už vlastne starec, čo sedáva na vrátnici komisariátu – a preto má vrah všetky informácie o priebehu každého vyšetovania.

Ležala na snehu úplne nahá; na chrbte. Nevidomé vydesené oči sa upierali priamo na inšpektora. Na jazyku nevoľky zacítil slastnú slanú chuť pečeného bravčového. Nemohol si pomôcť. Až potom ho naplo na vracanie. Ešte zachytil Grandinov začudovaný pohľad. Áno, inšpektor bol rutínér. Toto sa mu stalo naposledy, keď bol ešte pochôdzkárske ucho. Ale jej rozpárané brucho (brucho-ucho, náhle mu v uchu zarýmovalo) mu – nemohol sa tomu vyhnúť – na okamih privolalo do pamäti brucho ošípanej z dávnych čias, keď sa ako chlapec sporadicky zúčastňoval zabíjačiek. Vždy sa mu zbíhali slinky, keď videl, ako sa zakrvavené ruky starého otca vnárajú do ešte takmer živého tela. Čakal, kedy odtiaľ vyťahnu jaterničku či klobásku. Čudoval sa, prečo si st. otec neoblizuje zakrvavené prsty, veď tá šľavička musí byť taká chutná. Jej krk: ktovie, či mal vrah aj nádobu, do ktorej chytal krv. Nie, nebola to kôšer zabíjačka; celý sneh naokolo bol červený od krvi. Inšpektor si nabral čistého snehu a utieral si ústa od zvratkov. Dnes budú na komisariáte v kantíne na obed mozgové závitky.

„V pohode?“ spýtal sa Moulin.

Prikývol. Znovu sa na ňu zahľadel, tentoraz žalúdok nereagoval. Fakt, v poho, to-tál selanka. Ako keď si pokazíte žalúdok a vygrciate už úplne všetko, celé svoje vnútornosti; už vás ani hnus, ako hľadáte na svoju žlč v záchodovej mise, nedokáže napnúť. Prestane sa vám hnusiť čokoľvek. Na akýkoľvek spôsob. Mŕtvola po tatársky. Nahá na snehu. Všetko teplo uniklo z tela do vonkajšieho prostredia a sfarbilo sneh došarlátova. Musí jej byť zima, aj keď je mŕtva.

Možno si to zaslúžila, možno to bolo riadne pičisko, ktoré ojebávalo chlapov, pomyslel si inšpektor. Ako jeho bývalá; škoda, že to nie je jeho bývalá.

Keď znovu rekapituloval všetky tie vraždy (starý muž obesený vo výťahu, dobodaný bezdomovec na Hlavnom námestí, necudne rozfaširovaná dievčina v snehu, úradník rozsekaný sekerou v kanáli, krysa zabitá šípom, ktorého špička bola omočená v akomsi exotickom jede juhoamerických indiánov, obesený vrabec, plod vyrvaný z lona tehotnej ženy a nainscenovaný podľa akéhosi neznámeho rituálu, dôchodkyňa otrávená konskou dávkou strychnínu) – a hľadal pravidlá, podľa ktorých boli páchané tieto vraždy, musel uznať, že pravidlá série nejestvovali. Nebol tu jednotný typ obetí, nebol dodržaný vždy ten istý postup, *modus operandi*, ani vražedný rituál zaobchádzania s obeťou. Pravidlá série neexistovali – akoby to ani nebola séria vrážd.

„Hľadáte fantóma, kolega,“ povedal mu blahosklonne komisár. „Zobierali ste všetky nevyriešené náhodné vraždy, ktoré sa odohrali v tomto meste za posledné dva roky, a chcete ich prišľiť nejakému jednému páchatelovi, fantómovi, ktorý je výplodom vašich horúčkovitých nocí, vašej paranoje.“

Komisár zastával názor, že v skutočnosti ide o množstvo rozličných vrážd, spáchaných rozmanitými páchatelmi.

Avšak inšpektor práve vďaka tejto heterogenite, nezjednotiteľnosti, nachádzal jednotiacu *intenciu* vrážd. Bola to séria vrážd, ktorá *nemala* vyzerať ako séria. Bola to séria vrážd, ktorá mala vyzerať tak, že nie je vražednou sériou. Všetky vraždy spáchal jediný rafinovaný vrah a nainscenoval ich tak, aby ich nikto nikdy nedal do súvislosti; aby vyzerali ako rozmanité vraždy, ktoré spáchali rozliční páchatelia. Páchatel, to slovo malo pre inšpektora v sebe skrytý „pach“. Vedel, že páchatel páchne – už ho zacítil –, a že ho dokáže vyňuchať. A vedel, že páchatel tuší, že po ňom ide, preto začal byť v poslednom čase mimoriadne opatrný. Už dva mesiace ne našli žiadne telo.

Až teraz. Predtým nebol interval medzi dvoma vraždami nikdy taký veľký. Jackovi sa znovu otvoril Rozparok.

„Tie vraždy predsa len niečo spája,“ odvetil inšpektor.

„A to?“ ironicky prehodil komisár Moulin, Mulén.

„Žiadna z nich nemá *motív*.“

Inšpektor si hreje ruky nad pieckou a uchlipkáva si z kávy. Vonku je metelica. A dnu, v pracovni na komisariáte, tak príjemne teplučko... a ticho... ticho...

Inšpektor má v pracovni na policičke zopár zväzkov odbornej kriminologickej literatúry: A. C. Doyle: *Údolie hrôzy*, Gaston Leroux: *Záhada žltej izby*, Edgar Wallace: *Čierny opát*, Sax Rohmer: *Zradný doktor Fu-Manchu*. A vonku, naprieč fujavicou, kráča vrah. Sotva prejde dva kroky a už sa stráca v tme, navyše ešte zahustenej roztančovými vločkami; ako sekuté mlieko v čiernej káve, z ktorej si práve upíja inšpektor. Nočný vrah – ako nočný rýchlik, nočný spoj. Spojie medzi bodmi na mape – len ich nájst.

„Tak to ste teda povedali riadnu hovädzinu,“ prerušil ho komisár Moulin. „Ako môžete vedieť, že žiadna z tých vrážd nemá akýkoľvek z desiatok možných motívov? Ha, nijako! Tá vyzlečená dievčina, dobodaná v snehu: napríklad žiarlivosť. Alebo ju potreboval kvôli voľačomu odstrániť jej druhostupňový bratranec. Kvôli dedičstvu. Alebo ho vydierala. Hocičo.“

A možno je to sám komisár. Keď sa snaží inšpektorovi tak vehementne vyvrátiť jeho teóriu, možno chce takto zaviesť vyšetrovanie falošným smerom.

Je to žena. Ide oproti nemu a niet vyhnutia. Sú sami dvaja na tmavej nočnej ulici, obalenej snehom, ktorý stlmí každý výkrik. Je to úžasné, cítiť sa silnejší. Takto sa k nej vždy približuje. Červený bod k zelenému bodu. Do tváre jej nevidno, má kapucňu kožucha hlboko stiahnutú do očí, mihalnice mokré od vločiek. Už sú takmer v jednej línii.

Míňa ju. Obeť je už za chrbtom. Robí to takto. Nechá ju prejsť, a potom na ňu skočí od chrbta. Inšpektor kráča ďalej: už sa takmer dostáva do vrahovej kože. Takto nejako to musí robiť. Alebo zaútočí hneď spredu? Nie každá potenciálna obeť má to šťastie, že uprostred nočného mesta stretne inšpektora, a nie vraha. Tie spomienky na sánkovačku mohli patriť aj vrahovi. Ktovie, čo mu preletuje hlavou teraz, keď sneží, aké asociácie, s ktorými šťastnými Vianocami – alebo nikdy nezažitými (ach, ten smútok zatrpknutého vraha!) – mu bežia pred vnútorným zrakom. Je aj vrah nostalgický, obrátený do šťastnej minulosti, ktorá sa už nikdy nevráti, možno nikdy nebola... alebo... alebo v ňom vôňa ihličia a kapustnice negenerujú žiadny reťazec citov... Má vrah mamičku, ktorá si privinie jeho hlávku k sebe, chlácholivo ho hladká: „No, môj chrobáčik... neboj sa, všetko sa na dobré obráti... Tí ľudia, čo si ich zabil, vieš, neboj sa, to bolo len tak nanečisto, všetko sa dá ešte napraviť, keď už budeš dobrý – oni sú teraz v nebičku, neboj sa, nezabil si ich celkom, definitívne – oni ešte trošičku sú.“

Možno sem-tam dá niektorému okoloidúcemu milosť: nezabije ho. Ten človek kráča ďalej po ulici a ani netuší, že práve dostal pár rokov navyše.

Inšpektor je rád, doslova sa teší, že to nie on je tým vrahom; že nechal ženskú obeť spokojne prejsť okolo seba. Celú mladosť strávil plačom za rajom strateného detstva, až si uvedomil, že aj mladosť počas tohto náreku zrazu nenávratne zmizla preč: počas celého stredného veku sa týral tým, ako stratil mladosť, že nikdy ani nebola; počas toho stredného veku, ku ktorému (by) sa bol s ľútosťou obracal v starobe, že vtedy posledný raz nevyužil, čo sa ešte dalo, pretože ho premárnil týraním sa. A v predsmrtnom záblesku by si uvedomil, že aj celú starobu len zabil ľútosťou za stredným vekom... namiesto toho, aby si ešte naposledy trošku požil.

Hľadá do hĺbky ulice, rozmihotanej snehom v odbleskoch pouličných lúčov, noria sa na svojom konci do tej najhlbšej temnoty... Spomenul si na svoju detskú knihu, ako malý Borko s mamou kráčali cez leningradskú zasneženú ulicu: bolo to ráno a bola tma a Borko sa čudoval, koľko je na ulici ľudí... a všetci sa kamsi náhli. Ale tu je tma a ulice sú prázdne... nie... nie, jeho sa obeť nemusí báť... ale on... on sám...

Odzrazu nadobudol úzkostný pocit – čo ak to on bude mať to „šťastie“, šťastie, aké nikdy nemali celé tímy chlapcov z pátračky, keď patrolovali mestom a nikdy nenašli vraha... čo ak on, práve zato, že sa vybral do nočného mesta sám... Vy-kročí... ale potom sa zasekne. Čo ak je tam on? Vrah? V tej temnote na konci ulice tuší vraha... tuší, že ak pôjde ďalej, stane sa obeťou... Vie, cíti, že vrah prečesáva uli-

ce mesta – a on, inšpektor, musí mať to šťastie, aby sa mu vyhol. Isteže, mohol by sa mu postaviť tvárou v tvár, ale inšpektor nie je žiadny hrdina; napokon, je navyknutý pracovať v tíme. Obráti sa a prisunie sa viac k múrom domov. Snaží sa rýchlym krokom kráčať v tieňoch – mimo dosahu pouličných lúčov. Obzerá sa. V temnote ulice za sebou niečo tuší... ba dokonca, teraz by bol rád, keby to bol vrah... ale je to niečo omnoho horšie... čosi, čo číha v nočnom meste.

Už uteká. Popritom, že sa strašne bojí, cíti zároveň aj akúsi šialenú radosť. Predstavuje si svoju vykúrenú pracovňu na komisariáte, ktorá bude ako odmena na konci jeho úteku; možno bude, ak to prežije.

Stojí oproti koncu ulice. Nech sa obráti na jednu či druhú stranu priamky: vždy stojí oproti *nejakému* koncu ulice. Na rázcestí: ktorý koniec ulice si vybrať, aby bol priestupkom do teplučka jeho izbičky na komisariáte, a nie koncom, totiž jeho vlastným koncom? Koniec ulice sa mu rozplýva v temnote, roztancovaný víriacim sa snehom. Na konci ulice niečo číha. Čosi omnoho horšie. Vykročí tomu v ústrety.

Inšpektor je uťahaný po celodennej službe. Dneska boli s chlapcami z pátračky štyri výjazdy. Z toho štyri brutálne vraždy. Na okamih sa chrbtom oprie o nefalšované drevenú stenu starého výťahu zhruba z tridsiatych rokov, voňajúcu ako staré kino obložené drevom. Automaticky stlačí gombík. Výťah nereaguje... akoby sa gombík nedal stlačiť. Inšpektor robí nápor ukazováčikom proti čiernemu umelohmotnému gombíku, naozaj, zasekol sa. Mohol by stlačiť o poschodie vyššie, keby tak nebýval práve na najvyššom poschodí. Teraz len o poschodie nižšie, ale je taký unavený... Preto s gombíkom bojuje. Stláča ho, ale tlačidlo sa nepohne ani o milimeter. Inšpektor schytí gombík medzi palec a ukazovák a prudko trhne smerom k sebe. Ešte raz. Čierny gombík mu ostane v ruke ako detská drobnosť. Stlačí akýsi ružovkastý násadec, ktorý bol skrytý pod gombíkom. Je chladný a akoby lepkavý, ani on nejde stlačiť. Inšpektorovi najprv prebehne pred zrakom jeden detail z jedného barokového obrazu. Odťahne ruku.

Potom sa opatrne dotkne nechta. Z miesta na tlačidlo poschodia vo výťahu vytŕča bruško ukazováčika.

Inšpektor sa opäť posadí, stolička zavŕzga. To len preto opustil teplo svojej pracovničky, aby sa do nej mohol z tej zimy opäť vrátiť. Siahne rukou po slúchadle a vytáča číslo, rrrtúúú, rrtúúú. Do laborok. Či sú už výsledky z tej poslednej vraždy, tej nahej mladej ženy v snehu. Ako keď volá lekárovi, či sú už výsledky pečeňových textov. Načúva vyzváňaciemu tónu. Grandin azda nešiel domov ako komisár Moulin, Grandin je pracant. Kým nedokončí prácu, z laboratória sa ani nepohne.

Na druhej strane sa zdvihne slúchadlo. Inšpektor neznáša ten Grandinov zvyk, že zdvihne slúchadlo a čaká, nič nepovie.

„Grandin,“ osloví ho. „Tu je Horváth. Sú už tie výsledky?“

Grandin chvíľu váha. Vlastne váha už dosť dlho. Potom slúchadlo pomaly sklapne. „Grandin?“

Spýta sa inšpektor ešte automaticky, ale už zbytočne.

Čo sa zbláznil? Rrrtúúú, rrrtúúú, inšpektor znovu vytáča číslo. Tentoraz len vyzváňajúci tón. Zvonenie niekde dolu, v útrobach komisariátu. Nesie sa časťou tejto bu-

dovy, ale skôr, než by dorazilo k inšpektorovi, sa rozplynie. Inšpektor zakľaje. Vulgárne. Odtiahne slúchadlo od ucha, ešte chvíľu čaká, potom ho hodí na vidlicu.

Inšpektor už pozvoľna zaspáva vo svojej posteli: cez pootvorené dvere, ako ich nechal do predizby, počuje z chodby šramot chlapcov, ako vyslobodzujú telo z výťahu; to telo, ktoré inšpektor pred polhodinou zbežne prehliadol. Na Grandina a výsledok jeho obhliadky už nečakal. Do pomalých a ťažkých miznúcich krokov na chodbe, ktoré znášali telo dolu, do pekiel – azda ho pochovajú v pivnici –, sa mu už v polo-spánku primiešal jeho vlastný nostalgický hlas. Práve stál pri fontáne, ktorej tryskajúce prúdy sa trblietali v slnečných lúčoch, keď jeho vlastný hlas zaznel spoza záberu snového plátna: „*Aké by toto mesto mohlo byť krásne, keby sa niekde v ňom pohybovalo dievča, ktoré čaká len na teba.*“

Všetko by odrazu mohlo byť akési inakšie: aj zohavené mŕtve telá by sa naraz stali romantickými, iba by dotvárali atmosféru inšpektorovho ľubostného vzťahu, tvoriac jeho nevyhnutné pozadie. Neskôr, po nevyhnutnom rozchode, by nostalgicky myslel na tie časy, keď vyšetroval túto sériu vražd, ktorá by sa mu neodmysliteľne asociovala s oným dievčaťom zo sna, ktorého tvár ani hlas nepoznal. Nikdy nezahliadol ani akýkoľvek náznak jej podoby. Ona sama bola len oným slovom z vety, ktorú prednášal jeho vlastný hlas – všeobecným podstatným menom „dievča“: to bolo všetko, čo o nej vedel. Slnečné lúče sa kúpali v prúdoch fontány, v ktorej jedného rána našli napuchnuté telo asi štyridsaťročnej distingvovanej ženy. Inšpektor sa pozvoľna zahľboval do sna, kroky na chodbe sa už úplne stratili a on práve prechádzal po ulici medzi hnedými dvojposchodovými domami z päťdesiatych rokov a smeroval k štrbine, úžine medzi dvoma domami. Chcel zistiť, čo sa tam skrýva. A bol si takmer istý, že skôr než tam dôjde, zobudí sa. Bolo rozpálené leto, mal rozpálené telo.

Nie... ten, kto zdvihol telefón v laboratóriu... nie, to nebol Grandin. To *nemohol* byť Grandin. Inšpektor si spomína na tichý výdych z druhej strany, mimo slúchadla. A potom zložil. Inšpektor sa zdvihne. Zhasne stolnú lampu a vyjde na chodbu. Na komisariáte sa orientuje aj potme.

Zostupuje po schodoch dole, hmatká popri stene. Všade je tma. Komisariát odpojili od elektriny ešte pred polrokom, keď ministerstvo vnútra nezaplatilo faktúry za elektrinu. Vlastný generátor komisariátu stačil len na inšpektorské stolné lampičky a inšpektorovu piecku.

Rozlieha sa len jeho dych. Má pocit, že dychčí na celý komisariát. Nachádza sa v mystickej temnej noci; v samom srdci komisariátu. Schody trochu vystúpia z temnoty. A hneď sa v nej strácajú, ako smerujú dole. On už zostupuje na prízemie, kde na ne zvonku vrhá trochu lakomého svetla pouličná lampa spoza presklených dvier.

Z prízemia bude treba zísť do podzemných priestorov, kde sa nachádzajú tajné laboratóriá. V diaľke, pred presklenými dvermi, sa v šere črtá vrátnica. Inšpektor automaticky zdvihne ruku, ako chce pokynúť vrátnikovi, ktorý by ho v tom šere i tak nepobadal.

Gesto mu zamrzne na polceste. Vrátnik je nejako nízko. Inšpektor zaostruje zrak a preklína dioptrie, ktoré mu chýbajú, aby boli jeho okuliare stopercentne funkčné. Teraz si je už takmer istý: vrátnik zaspal; hlavu má opretú o stôl; ba inšpektorovi sa

marí, že si akurát odfrkol zo sna. Toto už inšpektora dopáli. Ráznym krokom sa vydá k vrátnici, otvorí presklené dvere. „Človeče!“ zadrme ním. „Človeče nešťastný!“

Prediera sa snehom, ktorý ho bodá do tváre. Snaží sa vsugerovať si, že sú to tie ihličky spred tridsiatich rokov, zavrie oči a vyvráti tvár k oblohe. Sám uprostred lesa, so sánkami. A dole otec a dedko. Nič sa mu nemôže stať. Kráča smerom ku koncu ulice. Medzi hnedými múrmi dvoch domov je úzky priesmyk, zaviaty panenským snehom (nie sú tu žiadne stopy, ozve sa poliš, driemuci hlboko v ňom, a teda priechod bude bezpečný: tadiaľto nešiel vrah). Dotýka sa oboch protiľahlých zmrznutých múrov rozpaženými rukami, potáca sa medzi dvoma domami. Áno, sem chcel preniknúť, ale vždy sa zobudil skôr. Teraz sa už konečne nezobudí, nemá sa z čoho.

Musí vrátnika zachytiť, aby sa mu nezvalil zo stoličky nabok, na zem. Ako ho zadržáva, zadrie rukou o čosi, čo vytrča. Na chrbte. Výborne, a už sú na rukováti noža inšpektorove odtlačky prstov. Napína zrak v šere, hľadá na rukováť: je na nej zlovestný nápis – *Clippard*. Pietne zloží vrátnikovu hlavu späť na stôl.

Otvorí presklené dvere a vyjde na chodbu. Snaží sa čo najskôr dostať zo šera, ktoré vytvára pouličná lampa cez presklené dvere. Lampa je už takmer do tretiny zaviata snehom. Zo šera do tmy. Tma je teraz jeho posledná možnosť.

Chvíľu váha, či sa vydať len tak, v košeli, do fujavice. Potom sa rozhodne. Otočí sa.

Opäť zostup po schodoch, do útrov zeme. Do „laborky“. Musí zistiť, čo je s Grandinom. Šmátra pozdĺž steny. Pomaly načahuje nohou do prázdnoty. Ohmatáva ju, tú prázdnotu. Snaží sa nedýchať, ale nejde to. Vzduch sa mu zdá skazený, i keď je na chodbách taká zima. Skoro hodí rybičku dole schodmi: zakopol. Zasekne zuby, aby nepovedal „kurva“.

Už poležiačky hmatká, nahmatá topánku a jej pokračovanie v nohe. Vytiahne prívesok s kľúčmi, mini baterku. Zsvieti. Ten uniformovaný strážnik – ešte má na hlave čapicu – sa mu vysmieva. Vyplazuje mu jazyk. Krk mu prekypuje okolo nepredpisovej časti oblečenia, ktorá nepatrí k uniforme pochôdzkara. Sám to vie z čias, keď ním bol. Akoby ten mladý strážnik, o toľko mladší od inšpektora, ktorý sa už zľahka prehupol do stredného veku, bol prepočutou možnosťou, ktorá kedysi dávno obišla inšpektora samého. Pochôdzkari kravaty nenosia.

Keď sa ocitol na malom priestranstve ohraničenom zo všetkých strán dvoj až trojposchodovými domami, ruskými stavbami z päťdesiatych rokov, takmer sa mu zastavilo srdce. Námestíčko, či skôr dvor medzi obytnými domami. Kam sa dostal cez štrbinu, čo viedla pomedzi domy. Na chodníku zopár zaparkovaných áut zaviatych snehom. Niečo sa mu zdalo čudné, no nevedel, čo. Kráčal do stredu toho priestoru – stále ho sprevádzal ten pocit čudesnosti –, priestoru vysvieteného lampami. V žiadnom z okien sa už nesvietilo. Potom pochopil, čo mu bolo divné.

Tie autá. Spod snehu v šere vytrčala pravdepodobne červená alebo oranžová Cortina. Ďalšie auto bola bledomodrá alebo hráškovozelená Škoda 110 L, taká, akú mal jeho dedko, ibaže bielu. Starý obitý moskvič a šedý žigulák vedľa poľského fiata, ako blízki súrodenci, líšiaci sa od seba len malým počtom znakov. Na druhej strane embéčka tisícka a fiatka šesťstovka. A tam, v diaľke, áno, to je renaultka osmička s takým zvláštnym odsúvacím okienkom vpredu. Na konci dvora parkoval nákladák vetrieska, spoza nej vyčnieval predok wartburga. A úplne vzadu taunus.

To nemohla byť náhoda. Jedno auto alebo dve, prosím. Ale všetky... ako zrazu opustil tie tiché ulice obsypané hyundaimi a novými octaviami a fabiami... všetky tie autá na dvore boli autami z čias jeho času. Dnes bolo každé už veteránom. *Nemohli* sa všetky spolu vyskytnúť na jednom dvore bez toho, že by sa medzi ne zamiešalo aj nejaké súčasné.

Ako zdvíhal zrak od cortiny, uvidel za temnotou okna protifaľného domu čosi beľostné. Pohlo sa to. Inšpektor zaostroval dioptrie. Napriek nekresťanskej zime, čo ho obklopovala, pocítil v slabinách páľčivý záblesk. Prešľahnutie vzrušenia. Bola to žena. Za oknom, v izbe so zhasnutým svetlom. To biele... Bola nahá. Napriek tomu: ako sa zahľadel, registroval inšpektor v strede jej hrudníka akýsi zips. Žena v okne malátne pozdvihla ruku, akoby mu chcela kývnuť a v pol geste nechala svoj pohyb nedokončený. Inšpektor si všimol, že sa sklo stáva mliečnym, ako diabolicky rýchle zamŕza. Žena za ním sa postupne strácala, rozmazávala – už ju takmer nevidel. Medzi ľadovými kvetmi na skle sa pomaly organizovali dráhy. Inšpektor hľadel, ako sa roztekajú – až v jednom okamihu náhleho nahliadnutia na okne prečítal slová.

„Zavri ho.“ Prudko sa obrátil.

Na druhej strane, v tieni tušil stojacu postavu. Na druhý pohľad to vyzeralo ako bezdomovkyňa v lyžiarskej čapici. To gesto, jej gesto, akým mu zakývala... bolo akoby úplne totožné s predchádzajúcim gestom ženy za oknom. Inšpektor počul vo svojom mozgu hlas starej bezdomovkyne: „Vypátraj ma.“ Čudoval sa, aký je hlas starej bezdomovkyne nežný a anjelsky mladý:

„Som nepochovaná.“

Chcel sa pohnúť a nemohol. Musí odísť ešte skôr, než sa spoza kontajnerov úplne vyhrabe ten chlapík z výťahu. Ale nedalo sa mu. Chlapík mu pokynul v tom zmysle, akože „my sme sa už videli“.

Bolo to v kine. Ďaleko pred sebou mal na plátne monštruózne veľkého muža v klobúku, ktorý zúfalo bil pravou rukou do plátna, akoby to bola sklená stena telefónnej budky. Ľavou zbesilo stláčal gombíky výťahu. Odrazu sa nad jeho hlavou začal organizovať akýsi tieň. Muž náhle odtrhol ruku od tlačidiel a začal oboma rukami mávať – nemotorný, ťažký vták sa pomaly vzniesol do vzduchu. Sila, čo zvierala povraz, zakliesnený o mužovo hrdlo, mu odlepila nohy od dna kabínky.

Inšpektor vedel, kde sa ocitol. Tí najstarší pochôdzkari, odchádzajúci do výslužby, to spomínali málokedy a len tak nesmelo, aby ich nepokladali za bláznov. Iba to miesto mylne situovali na Radničné námestie. To miesto, kde sa ocitol, fantomatické miesto, putovalo. Každý vyšetrovateľ, ak mal to šťastie alebo tú smolu, naň naďabil inde.

Námestie obetí.

Nie. Nie a nie. Obrátil sa. Je to pasca. Grandinovi už nepomôže, Grandin je mŕtvy. Predstavoval si jeho tvár, aká je... teraz. Tie jeho vačky pod očami. Či budú strašidelne veľké, modravé, alebo sa úplne stratia. To závisí od spôsobu vraždy.

Vrah zabil Grandina. To on zdvihol ten telefón, keď vedľa neho ležal mŕtvy Grandin. To s vrahom mal ten mŕtvy rozhovor. Ale prečo vrah vôbec zdvihol telefón v laboratóriu? Bola to pasca. Zdvihol a neohlásil sa. Potom zložil. A kým sa inšpektor príde pozrieť, čo sa stalo, číha tam v tme.

Inšpektor opäť tápal pozdĺž steny. No tentoraz to bol priam mystický výstup, v tej temnej noci. Našľapoval zľahka. Tam vzadu, osvetlená lampou z ulice, bola strašidelná vrátnica. Hlava bola stále na stole. Ležala voľne položená. Inšpektor okolo prebehol po špičkách. Pokračoval ďalej pozdĺž hlavného schodišťa. Chodbou na prí-

zemí, kým došiel k bočnému schodištu a tam sa vydal smerom hore. Inšpektor sa vracia do útrobov komisariátu. Do chodieb, na ktorých nesneží. Ale inšpektor vie, že teraz sa komisariát zmenil na celé mesto.

Kdesi zhora k nemu dolietol takmer nebadateľný šramot. Ani nevie, či to nebola len hra napätých rozbesnených zmyslov.

Keď zdvihol hlavu, posledný raz do posledného okna, predtým, než sa dal na šialený útek, prečítal medzi ľadovými ružami vygravírované písmená, traslavé od zúfalstva.

Vypátraj ma. Nedovoľ mi ďalej zabíjať.

Teraz už vedel, aký obrazec bolo treba prečítať z vrážd. Mal ho stále pred očami, a nedokázal na to prísť, dešifrovať ho. Bola to naozaj séria, vražedná séria. Žiadne mapy, obrazce, totemy, symboly. Ako si to sám pre seba sformuloval: vrah začínal v okrajových štvrtiach, ešte nespádajúcich pod pôsobnosť komisariátu. A potom sa stával čoraz drzejším. Tá vražda na Radničnom námestí. Vraždy sa odohrávali z rozličných strán, na rozmanitých miestach, s najrôznejšími obeťami. Ale niečo ich predsa len *spájalo*: nasledujúca vražda sa vždy odohrala o niečo bližšie ku komisariátu než tá predchádzajúca. Vraždy obkľučovali komisariát ako sťahujúca sa slučka. Ako opak kruhov šíriacich sa vodnou hladinou. Šifrou tej série vrážd bola *blízkosť*: gradujúca blízkosť. Koncentrácia do jediného bodu, splynutia červeného bodu so zeleným. Práve preto, že inšpektor je voči vrahovi „neoprávnene zvýhodnený“. Mám byť nakoniec mŕtvy, a napokon aj budem. Nie, ešte žijem, zasmial sa v duchu inšpektor. A on, inšpektor, predá svoju kožu čertovsky draho... nie ako... Ach, chudák Grandin!

Alebo to slúchadlo naozaj zdvihol Grandin. *Práve* Grandin. A neohlásil sa. Aby si inšpektor myslel, že Grandina zavraždil vrah. A vrahom bude sám Grandin. Zíde dolu, do tmavých laboratórií, a tam odrazu uvidí Grandina živého. Od úľavy si vydýchne, ba dokonca starého muža objíme. A vtedy sa mu do chrbta zabodne nôž.

Inšpektor bol zmätený. V tomto okamihu nevedel, či Grandina ľutovať, pociťovať smútok a des (Grandin bol predsa jedným z najbližších spolupracovníkov) – alebo ho nenávidieť a triasť sa pred ním od šialeného sebazáchovného strachu.

„Nechápeš, aké to je strašné – *musieť* zabíjať, keď nemôžeš inak a nemá ťa kto zastaviť?“

Inšpektor nachádza vo svojej odbornej literatúre zásadné stanovisko esejistu Jordana Chimeta: „*Zločinec je predvádaný spíš jako myšlenka než jako postava; je archetypem, který ovládá umění metamorfózy, ustavičně se vtěluje do těch nejparadoxnějších postav, ale může se taky udržovat a neblaze působit jako anonymní přítomnost rozptýlená v prostoru.*“ Vytiahne z vrecka revolver. Vyberie zásobník a náboje opatrne položí na jeden schod. Revolver položí o dva schody vyššie.

Takto si to naplánoval a teraz to aj vykoná: vytiahol z vrecka revolver. Vybral zásobník a náboje opatrne atď., atď. Vystupoval ďalej. Vie, že staroba je síce časom ľútosti, ale ešte vždy je oveľa lepšia než smrť.

Tvár mu teraz ožiarilo nebeské svetielko, hviezdne nebo zo svetlíka, vedúceho z bočného schodiska do dvora, kde mal komisariát smetiaky so skartovanými spismi. Bývalý Ústav svedomia národa. Inšpektor sa zahľadel oproti snehovým vločkám v skle, stúpajúc naproti nim temným kozmom. Tak ako postupoval po schodisku dohora, rovno do náruče vraha. Nie, vrahom nebude sám inšpektor. Ani sa na konci

chodby nestretnie so svojím nenarodeným dvojčaťom, žiadna temná polovica. Vôbec netuší, čo v závere uvidí.

Možno nič, možnože nebude elektrina. Vrah stihol odpojiť elektrický generátor komisariátu: samotná budova komisariátu postupne mizne v tme – inšpektorovi sú dané len taktilné vnemy, haptický svet, chlad kamennej dlážky chodby... kameň – chladný sneh... možno ešte stále prečesáva ulice mesta; má pocit, že sa brodí cez sneh ulicami komisariátu. Svet puchne pod prstami. Vrah je čoraz bližšie.

Stále sa približoval, postupne, pomaličky. Ten chlapík, visiaci na ťažných lanách za stenou výťahu, keď ju strhli – veď prečo by to inak bolo *akurát* v tom ošarpanom dome, kde má práve inšpektor svoj skromný bytík? Prečo by mal mŕtvy ukazováčik vložený *akurát* do diery tlačidla práve toho gombíka – tlačidla inšpektorovho poschodia?

Namiesto dievčaťa na inšpektora v meste čaká vrah. Možno je ten vrah skutočne len fantómom halucinačného inšpektorovho vedomia; iba mŕtvolky zavraždených sú skutočné. A tie zohavené telá sú prírodou – každé telo je vražedným nástrojom zbrázdnená krajina, v ktorej sa prejavuje Stvoriteľ. Stúpa hore oproti hviezdnatému nebu, s hviezdami zhasínajúcimi a padajúcimi do jeho tváre v podobe snehových vločiek, k hviezdnetému nebu nad sebou i nad vrahom. Tá sila, čo ho ženie zlikvidovať vraha v sebe – aj to, aby sa nachádzal v jeho vedomí čo i len ako idea... Mal pocit, že tie vraždy sú istým zvláštnym spôsobom panteizmu, že v každej z tých mŕtvol cíti pach živého zapáchateľa. Zelené a červené svetielko sa čoskoro stretnú. Jedno svetielko pohltí druhé. Vrahom je celý komisariát, pohlcujúci posledné dve živé bytosti, aké sa v ňom nachádzajú.

Inšpektor je už vysoko hore, takmer pri hviezdach, uprostred víru snehových vločiek; a stále stúpa. Zdá sa mu to až nemožné, že by komisariát mohol mať až toľko poschodí, keď má iba tri. Teda nerátajúc tie podzemné – ale v „laborke“ napokon predsa nebol. Je už tak vysoko, že vrátnica je takmer nekonečne vzdialená.

Inšpektor teda nemôže vidieť... nemôže, i keď je tam šero vďaka svetlu pouličnej lampy, ktoré preniká presklenými dvermi... Nevidí, ako sa hlava odrazu zdvihne zo stola. Je tam predsa iba šero, takže by inšpektor mohol vidieť len to (keby, samozrejme, zotrval na prízemí), ako sa temná postava potichu zdvíha zo stoličky. Keďže je okienko z vrátnice na chodbu zhruba vo výške pásu priemerného muža, z chodby by už nemohol vidieť, ako tmavá postava prekračuje inú tmavú postavu, ležiacu na zemi vedľa stoličky.

Je už takmer na treťom poschodí. Inšpektor vie, že tento posledný boj bude musieť vybojovať sám.

Peter PROKOPEC

PETER PROKOPEC (1988) sa narodil v Poprade. Študuje na Stavebnej fakulte Slovenskej technickej univerzity v Bratislave. Publikoval v časopisoch Vlna, Tvar a on-line almanachu Wagon.

PRÚD

Pole je nestabilné

- vrael si vždy

keď si videl kývajúce sa klasy

Majú slabé základy a zem

potrebovala by premazat'

aby nevřzgala

pri každom kroku

Už vtedy

bol v tebe natrvalo

usadený staviteľ - - -

Ale na tú hladinu

blízko tvojho domu

si sa nikdy ani len nepozrel

A pritom ona jediná

mala každú izbu útulne zariadenú

len občas

vypadol prúd

a bolo treba

svietiť dnom...

PRÁZDNE ČLNY

I

Zranil sa odraz na hladine -

klesli farby

kontúry sa rozostřili

V celej vode bolo cítiť

vôňu benzínu

motory

ťahali rybie šupiny

k spodným prúdom

a rýb nikde

- ich nahé telá

niesli si rybári domov

namiesto kože - - -

Keď sa neskôr

- unavení -

uložili do postelí

v ich deťoch

šumelo more

a o nohy

mali uviazané

prázdne člny

II

Na druhý deň

roztrhli sme sluch svetla

a akoby sa tichu

zle zrástli kosti - zostalo chromé - - -

III

Neskôr v noci

obloha bola ako rebrík

so zlomenou priečkou -

drevo natreté lakom

aby sa nám nezadřeli

hviezdy do chodidiel

- - A Mesiac

ako zle zatľčený klinec! - -

zachytila sa o neho tma

a začala sa párať...

- - na stromoch prvé vtáctvo

vyrážalo z počasia

svoje sklenené oči...

ČÍTAM: V CENTRE POZORNOSTI FASCINÁCIA

Rudolf Sloboda – *Láska*, Fedor Matejov – *Lektúry*, rukopisy snažiace sa odkryť záhyby bytia, texty, ktoré nie sú v protozrode „len“ introspekciou, ale aj analýzou zároveň. Žánrovo stojace na opačnom brehu, – vzniká v nich tak ale medzipriestor, v ktorom sa stretávajú v pohľade na množinu zmysel – svet – text – interpret – autor... Autor, ktorý nachádza sám seba v interpretácii hodnôt a napriek tomu tápe, človek so všetkými svojimi chybami, zápormi, omylmi i človek chápaný, vnímaný svet ako sled a súhrn symbolov, subjekt, ktorý je vymedzený inými a ktorý ich predsa tak zázračne ovplyvňuje – to je adresát, ktorý stojí v centre pozornosti týchto textov...

Odhalenia, ktoré nám Sloboda suchým, briskným štýlom vymenúva, sú výzvou i zhrozením zároveň. Sloboda popri svojom vlastnom štýle slobodomyselného tridsiatnika (knihy sa odohráva v područí normalizácie, tá ale hrá sekundárnu úlohu) už v tomto texte, ktorého sa tak bezprizorne zbavuje, jasne vyčnieva ponad vtedajšiu spisbu (ovplyvnené i pozastavením či priam cenzúrou niektorých rukopisov). Jasne, i keď akoby nebadane, sa tak tento autorov životný „sebaspyt“ približuje neskoršiemu obdobiu *Rozumu*. Sloboda aj v pôvodne nevydaných prózach dokazuje, že popri venovaní sa rodine či spoločenskom živote bude „vždy“ z toho „presvitať“ dlhodobý aspekt moralizátorského génia jeho rozprávača, ktorý vie aj z nepodstatnej témy utkať šťavnatý a svieži text. Práve tým nám môže Sloboda pripadať aj pedantný, jeho podtext, línia, ktorú rozvádza je postavený/á na opozícii profánneho a posvätného. Úvahy o Bohu spolu s nízkym, viera aj hriech v jednom. *Láska* je zvláštny text, nemá to nasadenie a pompéznosť *Narcisu*, práve naopak – autor si svoju pozíciu našiel, teda aspoň má o nej trvácnejšiu predstavu ako v textoch predtým – mohli by sme povedať, že je to akási zmes umeleckého, artistného postoja k životu, ešte aj s tou kafkovskou hladovkou k tomu. (Amplitúda a striedanie kríz sa v ďalšom období zintenzívňuje, *Láska* ale tento rozmer ešte nemá.)

Ale nielen preto aj takmer po štyridsiatich rokoch je tento text naozaj živý, dá sa čítať aj ako príbeh, ale prípadne aj ako fragmenty. Fragmenty bežného života, keď už trúfalosť je neprítomná, ťižiadosť nepotrebná a odovzdanosť nie ešte nihilistická. Aj keď práve poslednému tvrdeniu, jeho afinite k rezignácii, sa Sloboda bráni (nihilizmus dopĺňa v neskoršom veku pozícia mudrca, toho, ktorý „vie“). A povedzme priamo – nechce si pripustiť onú rezignáciu. Leitmotívom knihy to určite je, aj keď zápisky sa vždy uberú vlastným smerom, môžeme hádam skonštatovať, že autor je skeptik, pochybovač a spochybovač zaužívaností, priemerností a pod. Jeho rozprávač je náhodný a zároveň cielený, prúd jeho prehovoru má konštantu možnosti... Možnosti, ktorá sa odvoláva na minulosť ako sekundanta prítomného, vlastne minulosť je len jednou možnosťou toho, čo sa udialo z pozície pozorovateľa. V jasnej komplexnosti je to vlastne komplementarita pozorujúcich, niečo, čo stojí za textom... a svetom.

Rudolf Sloboda sa vždy orientoval na nezávislosť svojho autorského subjektu, a aj keď to bola niekedy v mnohom nezávislosť závislá od vonkajších podmienok, nikdy sa nespreneveril svojej absolútnej pravde (postulátu), ktorá sa až tak nelíšila od života podľa pravdy a vlastnej predstavy – jeho svet bol z tohto hľadiska vysvetliteľný, konzekventný (odvodený od prvotného postulátu, axiomy), vlastne pochopiteľný aj v neskorších absurdných drámach. Slobodov text korení v tom, od čoho abstrahuje – v spoločenskej realite. Možno sme si to tak neuvedomovali doteraz, ale Sloboda by v iných spoločenských podmienkach nemal tú živnú pôdu, ktorú mu dala normalizácia. Každý iný prejav je, a tu môžeme aj v rámci demokratických procesov neskoršej doby hľadať paralely, vyhodnotený väčšinou ako čudáctvo, zotrúvanie na vlastnom mode

existencie, ako vzopretie sa upadnutiu do šedi zaradenosti, je opísané ako nepochopiteľná vzbura. Ale tento postup poznáme hádam z každej historickej epochy. A v každej je z odstupu, či chceme, či nie, aj pochopiteľný a modifikovaný. Ale práve tu spočíva Slobodova výnimočnosť.

„Keď človek prídlho píše o sebe, že píše jednostranne a dostane chuť pozeráť sa na seba z inej strany – ukázať aj druhú stranu svojej povahy. Ako uvažujem o svojich zážitkoch, vidím, že žije ešte niekoľko iných postáv vo mne. A ja vyberám iba jednu postavu – to môže byť nudné“ (str. 180). A akákoľvek môže byť Slobodova snaha haniť sa, podávať svoj obraz reverzibilne, čo najviac objektivizovane, ukazuje sa, že jeho vnímanie a písanie sa okrem takmer tatarokovského údeltu prepisovania seba a aj iných dostáva do uhla subjektivismu ako sebaobnažujúcej spovede. Neúprosnej, ale i očistnej. Dlhodobá pozícia prerastania osobného a toho, čo sa týka pôsobenia v spoločenských kontaktoch, je jasne načrtnutá aj smerom k dnešnej dobe. Je uplatniteľná hádam v každom pôsobení v dobe, ktorá sa nevyznačuje slobodným priezorom, a doba, ktorá slobodná je, toto rozhodnutie len podčiarkuje. A práve schopnosť nepodľahnúť tomuto tlaku konformity, prispôsobenia sa, ale aj smerom k vlastnej rodine „vybojovaná“ pozícia nezávislého pozorovateľa je výzvou pre každú generáciu. Normalizačná šed' sa premieta aj v motívikom uvažovaní samotného autora: „Ale aby každý vedel, o čom všetkom rozmýšľam, predkladám aj tieto nudné úvahy – možno inými vyjadrené presnejšie aj lepšie.“ (str. 205) ... A akoby sa tento postmoderný kolobeh straty rozprávača odzrkadľoval aj vo formálnej rovine – „(...) nech teda (tieto úvahy, pozn. A. H.) nahrádzajú dialógy, ktoré sa mi zdajú pre túto knihu neprímeraným mrhaním miesta“ (tamže). Nenápadne sa nám tak odkrýva pred očami autor stojaci primárne v pozícii menšiny, teda strany, ktorá je so svojim postavením zmierená, to jej ale nebráni túto pozíciu sprístupniť aj podobne „postihnutým“... A obzvlášť v dnešnej urozprávejanej dobe a zbulvarizovanom prežívaní skutočnosti je trpezlivosť a sebarelativizácia veľmi vzácna... Krutosť niektorých postrehov je naozaj prebudnením – „V noci som mal abstraktný sen, zazdalo sa mi, že ľudské telo je veľmi nedokonalé“ (str. 164). „Keď ráno vychádzam z dusnej izby a smerujem do kúpeľne, stratím všetky milé predsavzatia, ktoré som si vymedzil tesne pred vstávaním. Ranný rodinný hurhaj – na to si ani nezvyknem do smrti“ (str. 165).

Ťažko by sme hľadali v predmetnej knihe dej vo vlastnom slova zmysle – dej je cirkuláciou všednosti, rodinných príbehov a filozofických úvah, návratov k tomu, čo bolo. Kľúčom bytia je neúprosnosť, kritickosť, istá fenomenologická abstrakcia, vyzátvorkovanie sveta do textu a naopak. Ďalším faktorom je dlhodobý charakter drobného, všedného, ktorý by z pera iných určite vyznel rozpačito, u Slobodu je to naopak. Otvorenosť postihuje aj (vlastnú či druhých) sexuálnu oblasť: „Dievča vzalo veslá a skočilo do lod'ky. Mal som naň chuť“ (str. 165). Niečo také ako chytanie kanárika je objavovaním sa skrytého, tajomstvom. Len tak sa človek dozvie viac, poučí, „stane mudrcom“ – možno príliš overené, zo Slobodovho pera ale predsa zázračné a uveriteľné.

Skepsa, ktorá nepozná svoj vznik, rovnako ako autor, subjekt, človek ako taký nepozná zmysel života v jeho totalite. Pamäte ako láska k pochybovaniu, opäť sme v platónskej jaskyni, akoby teatro mundi bolo hraním sa na neviditeľné ideály, tápaním, slepeckým hmatkaním, naozaj divadlo ad absurdum. Rudolf Sloboda uvažuje až príliš otvorene vzhľadom na to, čo sa sluší, je až nehanebne priamy, a tí, ktorí to čítajú, sú prinútení hrať túto hru s ním tak, že ju buď hrajú, alebo ju odmietnu.

Slobodovo prežívanie skutočnosti napriek mnohým slabostiam vyžadovalo základné premisy ako dodržiavanie slova a zodpovednosť za svoje skutky. V knihe *Listy a eseje* (vydané posmrtné, Kalligram, 2004) Sloboda opisuje i objasňuje začiatkom deväťdesiatych rokov vo forme odpovede na list – v kontexte, ktorý poznáme z úst Ewy-Marie Hunca – aj genealógiu vzniku tohto románu – „knihu, ktorá kedysi nevyšla v *Smene* – najprv mala názov *Pamäti*, a potom ju redaktori premenovali na *Láska*. Text posudzoval Šmatlák, V. Petřík, J. Števeček, a tuším ešte aj Hamada a Kochol a ešte niekto. Kniha sa zredigovala a začala tlačiť, a tuším práve v tlačiarňi *Práca*, kde robila nebohá *Olga Krulišová* ako korektorka, a povedala mi, že je to krásna kniha. Redigoval ju P. Zajac, a dodnes ju považuje za moju najlepšiu knihu“ (str. 130 – 131). Iné mimoliterárne okolnosti nateraz nie sú podstatné, jasné je napokon to, že Sloboda vydáva aj *Pamäti* v rámci rokov deväťdesiatych, ako aj pôvodné *Pamäti*, tentoraz už posmrtné *Lásku* na začiatku nového tisícročia. Je to spolu s *Pokusom o autoportrét* hádam najautobiografickejšia kniha typu denníkového záznamu, kniha, zachytávajúca

poaugustové okolnosti života a teda kniha, v ktorej poskytuje Sloboda kľúč k vytvoreniu si vlastného modu existencie, ktorý do konca života neopustil a ktorý ho dovedol až do tragického absurdna...

■
Kto bol čo len raz účastníkom seminárov, ktoré viedol Fedor Matejov, vie o akej fascinácii bude vzhľadom na jeho oneskorený debut reč. Matejovova kniha totiž načrtáva neuhýbajúce odpovede po žriedlach básnickej imaginácie i transcencie, a to práve vzhľadom na obdobie, ktoré si ospravedlňujúce tendencie priam dávala ako programové heslá, a nielen to, v ktorých každá imaginácia bola prepadliskom svojej realizácie, niečím neprijateľným. Matejov sa uvzato venuje textom, ktoré sa môžu preklenúť označiť ako ľudské, všeludské, teda tieto hodnoty vyznávajúce, bez ohľadu na ideológiu, ktorá texty iných vedcov a esejistov z tohto obdobia dnešným pohľadom určite nezachraňuje, skôr naopak. Jeho *Lektúry* obsahujú texty, ktoré majú jasné črty – či je to metodologická zaujatosť, priam až fenomenológia interpretácie básne na úvod prvej „programovej“ štúdie, či venovanie sa ďalším autorom v tzv. interpretačných blokoch, položených a umiestnených do rokov, ktoré nielenže formovali ich autora, ale aj symbolicky zastupujú obdobie, v ktorom, opakujeme, autorská uvzatosť a vytvorenie vlastnej poetiky zachránila len niektorých umelcov. Matejov sa venuje najmä nadväznosti štrukturalizmu a básnického konkretizmu, poetizmu v rámci diel rokov šesťdesiatych až osemdesiatych, pričom kľúčom je mu širšie filozofické uvažovanie v kontexte filozofie, hermeneutiky, v diskurze tzv. problémového videnia sveta a subjektu v ňom.

Matejovova široko rozvetvená štylistika analyzuje, priam pítve nezachytiteľné veci, jasne, ale typologicky bohatým jazykom a slovníkom otvára nové horizonty, veršová analýza spĺňa funkciu odkrývania vyzývavých obrazov smerom k významu textu. Očakávaným výsledkom sa potom prirodzene stáva programová membrána textu, každodenne žitá i transcendentne presahujúca do života. Takéto vetvenie, rizomatickosť svojich textov je v stopách štrukturalizmu ponukou a každý dopredu pripravený čitateľ má šancu viacnásobným prienikom za okraj, oponu týchto textov, zažiť niečo nepravdepodobné... Len taký pocit totiž nastáva, keď opäť a znova krúžením, prevrstvovaním a špirálovitým pohybom interpretácie v širokých historických kontextoch, diskurzoch a osvetľovaním a prepájaním, máte možnosť zaboriť sa do jasne črtajúcej metodologickej (topologickej) vyčirenej stavby poetologickej interpretácie. Sú to často nuansy, záhyby, obrysy, a tak aj vyzvanie viditeľného a toho medzi, neviditeľného, citlivého a akoby anestézou postihované pocity, pohyb na významovej medzi. *„Básnik býva pre nás originárne prítomný v živej skúsenosti z poézie, oscilujúcej medzi globálnou sugesciou a do pamäti sa vrývajúcimi konkrétnymi obrazmi alebo veršami“* (str. 170). Význam tak naozaj vyvstáva pred očami, je nenásilnou prácou odhalovaný práve v týchto záhyboch, ten, ktorý píše, sa vlastne pýta, a tak miera zovšeobecnenia sa prekrýva s vlastným zážitkovým polom, ktoré je tak ako to významové u každého iné.

A je to hodnotovo zakorenená stavba, kde piliermi je práve ono prežívané ako zachytené, zreflektované i neustále reflektujúce, pretože svojím nadížením alternatívne i dôslednosti a sebanástonosti vlastne „vzýva“ len podobne „postihnutých“. Tieto eseje sú štúdiami, a tieto štúdie sú vlastne esejami, ktoré rozpletajú dôležitý príbeh človeka v dobe po druhej svetovej vojne. Transformácia subjektu je nemožná bez historickej pamäti a toho si je vedomý každý čitateľ *Lektúr* už po prvých stranách. Aj z načisto formálnej veci, ako je napríklad veršová analýza, cítiť osobné zaujatie, priam posadnutie, fascináciu. Jej zachyteniu sa ale nestáva to, čoho väčšinou sme svedkami pri neuváženom či v nedôstojnom podrobovaní sveta väčšinovým jazykom (ktorý preberá niekedy aj literárna kritika, ktorej akoby často chýbala bazálna schopnosť čítať text „osebe“).

Sloboda aj Matejov píše výsostne o tom, čo ich zaujíma, obidvaja sú v „problémoch bytia“, ktoré analyzujú, bytostne vtiahnutí, aj keď istá nezávislosť je štýlom ich prejavu... Ďalším spoločným znakom by mohlo byť presvedčenie, istota o tvrdenom a irónia ako trvalý dôsledok zaujatia, aj keď s príznačnou príchuťou skepsy, najmä u Slobodu. Výsledkom je text, ktorý vlastne naozaj nemá inú možnosť ako ísť do dôsledkov, na doraz, vydaním sa napospas. Meradlom je niečo metafyzické, niečo „za“, „nad“, či „mimo“, ktoré nemožnosťou zachytenia nie je modlou, naozaj skôr ideálom. A to všetko naozaj v dobe posttraumatickej – dobe človeka po druhej svetovej vojne, ovplyvnenej ešte špecifikom ako je vlastná normalizovaná skúsenosť človeka za železnou oponou. V Matejovových textoch je ale o to charakteristickejšou aj poučenosť človeka v dobe, ktorá sa nadýchla slobody. Nepotrebujeme široké definície na to, aby sme uchopili takýto druh tex-

tov. Či je to totiž terminologicky jasne zameraný prehovor, či voľné prozaické uvažovanie, jedno je zrejme – povedané je len to nevyhnutné, písaná je gramatika všedného a záračného zároveň.

Percepcia okolitého je materiálom v jednom aj v druhom prípade, kým ale u Slobodu je to percepcia prvotná (často implikujúca filozofické konotácie), u Matejova sekundárna – text, ktorý Matejov analyzuje, súvislosti, ktoré usúvšťaňuje, je prirodzeným pokračovateľom zdroja, ktorého sa týka. Dlhodobým cieľom tejto analýzy je ale poskytnutie taktiež filozofického pozadia, ktoré text obsahuje a jeho prepísanie do samotného jadra básne, ktorej sa týka. Býva to veľmi vzácne, ale Matejov sa naozaj priraďuje k nemnohým teoretikom, ktorého písanie zrastá s pôvodným textom, prirodzene ho dopĺňa, niekde dokonca aj zastupuje. Čítať analýzy týkajúce sa Mihalkoviča či Ondruša, inšpirovať sa Laučíkom či (aj vyššie citovaným úryvkom o poézii) M. Rúfusom, to je naozaj až pocta nielen pre čitateľa, ktorý sa nepohybuje v poézii natoľko obratne ako v iných textoch. Takéto zameranie textov, a síce, že sú prístupné aj pre naivného prvolezca a zároveň pre špecialistu, ktorý vyhľadáva okruh literárnovednej práce pre potešenie, je v mnohom i poučné. Pretože – naozaj – niektorým textom možno interpretáciou aj ublížiť. A tak vlastne ani tak nehľadáme ideálny tvar interpretácie ako skôr jednu z mnohých a možných množín, tvárí textu, ktorý je empatický i reflektujúci.

Takéto ladenie Matejovových textov je očividné, argumentácia pokojná, je to naozaj škola pre každého adepta literárnej vedy a aj básnickej semiózy, ktorej priebeh a zvládnutie sú potrebné každému básnikovi, ktorý to myslí s adekvátnosťou a zmyslupnosťou svojho prehovoru naozaj vážne. Dnes akoby chýbala reflexia takéhoto druhu literatúry, vyrovnanie sa s takýmto typom analýzy, len veľmi vzácne vyzorujeme aj v iných textoch poučenosť líniou a školou, ktorú Matejov reprezentuje. Akoby naše stanoviská „znečisťovalo“ všetko iné, len nie konkrétna reč o zmyslupnej veci... Ktovie, čím to je?

Jeho záverečný exkurz k próze nevyznieva neorganicky práve pre výber pohľadu na Tatarkovu prózu ako motívický konglomerát, ktorý by pokojne mohol patriť k predchádzajúcemu uvažovaniu. Spolu tak ako celok tvorí literárne cenný artefakt, priam skvost, ktorý nevychádza každý deň. Príznačným ostane aj to, že Matejov sa venuje naozaj problémovým miestam, pred problémovým nezatvára oči, práve naopak, stáva sa mu výzvou, oslovením, ak by sme parafrázovali básnika, ktorým sa oslovený cíti aj autor. Pri Tatarovi vníma jeho skúsenosť ako skúsenosť životnú, a tak aj k jeho dielu, vo všeobjímajúcom kontexte, pristupuje. Tu vidíme styčné body aj so Slobodovou situáciou posmrtných textov, ktoré sa ukázali pri koncipovaní jeho denníkov. Situácia určite nie je ľahká, pretože intencie tvorby sa nie vždy zhodujú s interpretátormi a vydávajúcimi. Matejov ale tento rozmer využíva na podčiarknutie hĺbky rozmeru celého svojho rukopisu, čo určite možno chápať ambivalentne. Aj keď primárne mu ide o obsah, spolu s poetikou J. Ondruša opäť vidíme zaujímavý rozmer „nepochopenia“ v konkrétnej dobe oproti historickému významu, ktorý sa kreje až s odstupom. Kým pri Ondrušovi tento rozmer vykryli zborníky *S dľaňou v ohni* a *Krížu je človek ľahký*, v pláne je ďalší, u Tataru inšpiratívne ... ešte s *Vami pobudnúť*, u Slobodu sa čaká na podobný edičný počín.

Na záver sa dá povedať, že tieto dva texty sú popri klasickej prozaickej či básnickej produkcii posledných dvadsiatich rokov naozaj netypické. Aj to ich spája, možno práve preto majú tú schopnosť poukazovať na to podstatné z posledných štyridsiatich rokov. Práve tým, že nestoja o to byť typickým románom či svojskou jednofarebnou štúdiou, ukazujú dôležité biele miesta na mape literárneho uvažovania na Slovensku ako takého. Možno sme biele miesta, ktoré nám v doterajšom uvažovaní chýbali, neodkryli dostatočne, poučený čitateľ má ale takúto možnosť sám – doplniť si chýbajúce vetvenia, záhyby, okraje i centrá oboch prehovorov, v každom ohľade sme sa ale snažili podať správu o situácii dvoch autorov, ktorí svojou uvzatosťou možno, zdá sa, sa ocitajú na periférii dnešného kultúrneho diskurzu, a možno práve naopak, z nášho pohľadu akoby tvorili centrum toho podstatného.

Skutočný záver týchto riadkov je totiž život samotný. A nie je to jednoduchá veta svojím významom. Poimenovaním okolitého určujeme diferencie, rozdiely a teda aj rozmer tomu, čo zažívame. Je to možno na koniec trúfalá myšlienka, takýto determinizmus, ale práve s ním „bojujú“ obe knihy najciteľnejšie. Determinizmus vôle a poznávania, umenie, v ktorom význam vzniká v procese diela, ale zároveň hlas, ktorý zreteľne vie, čo hovorí, pretože zastupuje a reprezentuje život sám.

MARIE ILJAŠENKO (1983) sa narodila v Kyjeve v rodine s českými a poľskými koreňmi, časť detstva prežila vo Lvove, od roku 1992 žije v Česku. Absolvovala rusistiku na FF UK v Prahe, kde v súčasnosti študuje komparatistiku. Venuje sa stredoeurópskym literatúram, prekladá z ruštiny a poľštiny. Je redaktorkou mesačníka o svetovej literatúre Plav a občasnou recenzentkou a prispievateľkou dvojtyždenníka A2.

Občané státu, který není

Nostalgie po Střední Evropě v současné ukrajinské próze

Byl rok 1887. Do městečka Rachiv ležícího nedaleko Stanislavu dorazila delegace rakousko-uherských zeměměřičů. Provedli potřebná měření, udělali analýzy a shodli se, že právě zde, za městečkem na břehu Tisy leží jediný pravý střed Evropy. Místo bylo označeno tabulí s nápisem, který hlásal: „Locus Perennis Dilicentissime cum libella librationis quae est in Austria et Hungaria confecta cum mensura gradum meridionalium et paralleloumierum Europium. MD CCC LXXXVII“, tedy „Pevné, přesné, věčné místo. Velice exaktně, speciálním přístrojem vyrobeným v Rakousko-Uhersku, se škálou meridiánů a rovnoběžek, zde bylo ustanoveno centrum Evropy. 1887.“ Geografické koordináty 48° 30' s. z. š. a 23° 23' v. z. d.

UKRADENÝ STŘED

A tak se Halič stala středem Evropy, což je skoro totéž jako se stát středem světa, ačkoli u většiny obyvatel podunajské monarchie vzbuzovala spíše představy o jeho nejzazším konci. Jak píše ve svém imaginárním cestopisu po těchto místech spisovatel Martin Pollack, byl to nejchudší, nejzastrčenější kout Rakousko-Uherska, kde přeložení důstojníci propadali trudomyslnosti a páchali sebevraždy, lidé na ulicích zapadali do bláta,¹ Rusíni nenáviděli Rumuny, Rumuni Němce, Němci Poláky a Poláci Rusíny a ti všichni svorně nesnášeli Židy. A dodává: „Není těžké najít na mapě dnešní Ukrajiny nebo Rumunska to či ono městečko, jehož název známe z historie nebo literatury a po jisté námaze by se nám možná dokonce podařilo koupit do těchto míst zájezd. Avšak ty svérázně znějící zeměpisné názvy už nejsou ničím víc než prázdnými luskými písmeny, které ještě nesou sotva znatelný pach po světě, jenž je navždy ztracený.“²

Toto „navždy ztracený“ je nejen pro Martina Pollacka, ale také pro celou řadu dalších spisovatelů mocným zaklínadlem, které zaznamenáme na začátku každé z jejich knih. Je to generátor nostalgie, jemný přístroj, jehož přesnou podobu nikdo nezná, který je schopný za krátký okamžik vyprodukovat stovky obrazů. Co k tomu

potřebuje, je minulost, zda dobrá či špatná, na tom příliš nesejde, neboť hotové obrazy jsou vždy barvitě a dojemné. Za nějaký čas se stanou součástí nekonečného textu, ať už jim je příběh člověka nebo příběh celé kultury, v podobě nečekaných citací, odkazů a poznámek pod čarou.

Budeme-li se chtít podívat jako na text na současnou ukrajinskou kulturu, zjistíme, že jde o text velice nesourodý. Není to dáno jen tím, že se Ukrajina po rozpadu Sovětské říše nacházela ve stavu, který by se dal nazvat postkoloniálním, ale také skutečností, že jednotlivé části země patřily po dlouhou dobu k různým státním celkům a byly tudíž součástmi odlišných kulturních kontextů. Západní Ukrajina náležela mimo jiné k Rakousko-Uhersku, Polsku i Československu a toto dědictví je dodnes vepsáno jak do její krajiny, tak do vzhledu jejich měst, ulic, domů a dokonce ruin. Dalo by se vyčíst i z krevního obrazu Haličanů, kteří, jak říká spisovatel Taras Procházko, mají „dobrou krev smíšenou a zvláštní.“³ A tak zatímco jedné části země nezbyvá nic jiného než prosívat všední dny sovětského bezčasí, jemuž z hlediska kulturního rámce nepředcházelo nic výrazně odlišného, druhá si po rozpadu sovětského impéria začíná stále živěji připomínat, že kdysi bývala Královstvím Haliče a Lodomerie a Knížectvím Bukoviny. A připomínat si znamená vyvozovat důsledky.⁴

Jestli se na něčem dá tento proces sledovat detailně, je to literatura a konkrétně tvorba spisovatelů, které dnes známe jako představitele tzv. stanislavského fenoménu. Jde především o Jurije Andruchovyče a Tarase Prochaska, jejichž současný způsob psaní z nostalgického kontextu vyrůstá, a proto se jejich tvorbě budeme věnovat podrobněji, ale také o Volodymyra Ješkiljeva, Jurije Izdryka, Halynu Petrosanjak, Jaroslava Dovhana a řadu dalších.⁵ Už svým názvem, který odkazuje k městu Stanislav známému dnes jako Ivano-Frankivsk, projevují tito autoři nespokojenost se stavem dnešních map. Nostalgicky se obrací do minulosti, zdůrazňují svou „středoevropskost“, jejíž rysem je kosmopolitismus a sympatie k Západu a nešetří kritikou stavu, v němž se Ukrajina ocitla. Snad proto je stanislavský fenomén přijímán ve své zemi tak rozporuplně a je mu připisován sociálně-politický rozměr či přímo separatistické snahy. Faktem je, že se jedná o pokus prostřednictvím psaní přehodnotit to, co je jinými vnímáno jako daná skutečnost: „Ukrajínští autoři vytvářejí nové mapy reality a poskytují jiný obraz země, její historie a kultury,“ říká o tom ukrajinská literární vědkyně Maria Zubrovka.⁶ Pro nás je důležité, že se na tomto procesu podílí nostalgie, která se v tomto případě bezprostředně dotýká mýtu.

Jedná se o tzv. Habsburský mýtus popsany v šedesátých letech ve stejnojmenné knize Claudio Magrisem, který představuje podunajskou monarchii jako téměř idyllické místo, kde spolu žije v míru mnoho národů, jimž panuje staříčkový tatíček-císař. Zatímco sám Magris zaujal k tomuto mýtu postoj, který je ve stejné míře nostalgický jako kritický, ukrajínští autoři se k němu postavili s mnohem větší bezprostředností: důležitější než zkoumání, jak se k sobě tento mýtus a historická skutečnost mají, jim připadal samotný fakt, že Halič byla součástí této monarchie a tudíž součástí Evropy. Jak říká spisovatel Jurij Andruchovyč slovy svého hrdiny, básníka Otto von F., o tom lze dnes už jenom snít: „Někdy se nám zdá Evropa. V noci přicházíme na břeh Dunaje. Něco nám vyvstává v paměti: teplá moře, mramorové stěny, horké kameny, větve jižních rostlin, osamělé věže. Ale netrvá to dlouho.“⁷ Protože naše civilizace je civilizací Západu, jakýkoli posun hranic a vychýlení směrem na Východ je vnímáno jako vyobcování. A jestliže Habsburský mýtus je vyprávěním o tom, jak jedna monarchie byla středem Evropy, Haličský mýtus je vyprávěním o tom, jak Halič byla středem světa a jak se stala jeho okrajem. Je to vyprávění plné bolesti i úžasu

zároveň a literatura je jednou z hlavních platforem, kde se odehrává. Není divu, že nostalgický diskurz, tedy proces vzpomínání, znovuožívování, znovunabývání minulosti převedený do slov je ústředním stylotvorným prvkem současné západoukrajinské literatury.

ANATOMIE NEMOCI

Neměli bychom zapomínat, že zatímco dnes mluvíme o nostalgii jako o stylotvorném prvku a vnímáme ji jako existenciální metaforu, naši střízliví prapředci v ní neviděli nic jiného než nemoc. Tento termín, složený z řeckého kořene „nostos“ – návrat domů a „algia“ – bolest, zavedl do medicíny v 17. století německý lékař Johannes Hofer, aby popsal bídný fyzický stav žoldnérů, kteří dlouhý čas sloužili v cizině. Nějakou dobu se věřilo, že jejich potíže vymizí po návratu do rodných městeček a vsí, dokud se neukázalo, že dochází i k reakci opačné. V takových případech už většinou nepomohly ani pijavice, ani výlety do Alp. Domov se za dobu nepřítomnosti nenávratně proměnil a někdy dokonce přestal být domovem: návrat se ukázal jako nemožný. Není divu, nostalgie je totiž steskem po čase, který je na prostor pouze promítnut.

Uplynulo celé století, než nostalgie začala být vnímána v širších souvislostech a z individuálního fyziologického neduhu se stala kolektivním prožitkem. Americká badatelka ruského původu Světlana Boym charakterizuje nostalgii jako utopii obrácenou do minulosti. „Samotná potřeba nostalgie je ze své podstaty historická. V určitých přechodných obdobích se může stát obrannou reakcí, snahou nalézt v minulosti stabilitu, jejíž nedostatek je nyní pociťován. V takových okamžicích získává minulost větší charisma než budoucnost a je také překvapivější.“⁸ Nejednen Ukrajinec by byl překvapený, kdybychom mu zacitovali oblíbenou Andruchovyčovu větu: „Byly doby, kdy mé město patřilo do jednoho státu s Benátkami a Vídní, a ne s Tambovem a Taškentem.“⁹

Jaký je vztah nostalgie a mýtu? Viděli jsme, že se nacházejí v těsném sepětí. Podle Světlany Boym tu jsou dva vztahy, jako jsou dva nostalgické narativy. Ten první klade důraz na „nostos“ a snaží se restaurovat, znovubudovat ztracený kolektivní domov. Tento narativ je utopický a je spojený se snahou „přestavět skutečnost“. Má sklon vytvářet totální narace, které jsou přesvědčivé a lákavé, protože tvrdí, že vůbec nejde o nostalgii, ale o životní pravdu. Neobejde se bez mýtického rámce.¹⁰ Tento typ narace je charakteristický pro tvorbu Jurije Andruchovyče, který ve svých románech i esejistické tvorbě pracuje s obrazem zlatých časů, pro nějž má množství obrazů a zkratek. Výše citovaná věta je jednou z nich. Jeho hrdinové se vydávají do chaosu dnešního světa v podstatě proto, aby si usouvztažnili světové strany a ujasnili si, že jejich místo je v Haliči, která pro ně nepřestává být středem světa.

Druhý typ klade důraz na „algia“, bolest a je postaven na samotném procesu vzpomínání. Je jakýmsi hledáním ztraceného času: nezajímá ho předmět, ale proces, vzpomínka jako taková, neuchopitelný detail, fragment. Na rozdíl od prvního typu, který se opírá o vizuální obrazy a symboly, tato narace pracuje s vyprávěními, které zjevují rozporuplnou povahu minulosti. Detail v nich není ani tak metaforou ztráty, jako spíše „kotvou spuštěnou do minulosti“, které se můžeme přidržet. Tato nostalgie si je vědomá nemožnosti totální rekonstrukce minulosti a reflektuje to. Od sud její blízkost k ironii a hravost. Tento způsob psaní je blízký Tarasu Prochaskovi s jeho snovými vizemi, které představují několik stejně podstatných verzí skutečností, tu která byla, a tu, která mohla být. Na rozdíl od Andruchovyče, jehož všechny

texty se vyznačují v podstatě stejným zběsilým karnevalovým tempem, Prochasko píše pomalu „jako řeka, do které je možné vstoupit dvakrát.“¹¹ Čtenář vnímá jeho text jako sled jednotlivých po sobě jdoucích okamžiků a každý detail v nich je znakem neopakovatelnosti a nemožnosti zachytit minulost. Nicméně, bylo by značně pošetilé vytvářet pro tyto dva autory různé kolonky podle různých typů narace. Je zřejmé, že v jejich tvorbě se mísí oba typy psaní a že jejich „registry nostalgie“¹² se překrývají.

HOSTEM VE SVĚ ZEMI

Když v roce 2002 vyšlo první číslo „středoevropského časopisu“ Potjah 76, jehož název odkazoval k vlaku, který kdysi mířil z Gdaňsku přes Warszawu, Przemysl, Lviv, Kolomyji do Černivců¹³ a měl být symbolem kulturního propojení Polska, Rakousko-Uherska a Ukrajiny, kritici o něm hovořili jako o pokusu revidovat stávající literární kánon. Není divu, byli do něj zařazeni židovští modernisté původem z Černivců Rosa Auslander a Paul Celan a ze žijících autorů Jurij Andruchovyč a Taras Prochasko z Ivano-Frankivsku, Viktor Neborak a Jurij Vinnyčuk ze Lvivu a polští spisovatelé Andrzej Stasiuk a Joanna Wichowska.

Tento časopis je jedním z hmatatelných důkazů existence stanislavského fenoménu, který bývá na Ukrajině nezřídka označován slovy „legenda“ a „mýtus“, a prozrazuje o jeho představitelích řadu věcí: tyto spisovatelé tíhnou spíše k předsovětské estetice, spojuje je obdiv k moderně a kultuře města, nikoli venkova (ta bývá ukrajinské literatuře podsouvána jako něco pro ní naprosto typického) a z literatury současné je jim blízká postmoderna. Nostalgický vztah ke středoevropské minulosti Haliče se projevuje silnou geografičností. Děje povídek a románů jsou vázány na konkrétní místa, nejčastěji skutečná haličská města a městečka, hory, kopce a řeky.¹⁴ Zároveň platí, že pro tatáž díla je charakteristická symbolická a polycentrická topografie. To není nic nového, podobné vnímání prostoru známe už z literatury středověku, která na střed Evropy povýšila Řím a na střed světa Jeruzalém. Tato města byla cíli poutí a symboly spásy a života. Topografie spisovatelů stanislavského fenoménu, konkrétně Jurije Andruchovyče a Tarase Prochasky, je jedinečná v tom, že vychází z Haličského mýtu: středem světa se stávají Lviv, Jalivec, Karpaty, ale také Vídeň (střed monarchie) a Benátky (střed západní civilizace). Roli hranice světa, za níž se rozkládá nebezpečná pustina, přebírá Moskva a pustinou se stává (už jako tolikrát) Asie, ať už v podobě Birobidžanu nebo třeba Taškentu.

Toto vnímání prostoru se nemůže neodrazit v samotných narativech, nejčastěji je s nimi naopak úzce spjato. Příkladem je Andruchovyčův román Moskviada, který popisuje putování ukrajinského (či správněji „středoevropského“) básníka Otto von F. hlavním městem rozpadající se říše. Moskva odkrývá jednu ďábelskou tvář za druhou, až básníka pohlcuje a on prochází jejím podsvětím. Hrdinovi se nakonec podaří uniknout, a to tak, že sedá do vlaku Moskva – Kyjiv, který vyráží symbolicky pět minut před půlnocí.¹⁵ Zatímco u Andruchovyče se Středem stávají nejrůznější místa, v dílech Tarase Prochasky připadá ústřední role Karpatům. Spisovatel je v tom tak důsledný, že bývá označován za „karpato-centristu.“ Nejinak je tomu i v jeho nejslavnějším díle, románu Neprosti.¹⁶ Děj knihy se odehrává ve fantastickém karpatském městečku Jalivec (česky bychom řekli Jalovec), které je nejdříve Rakousko-Uherskými a později Československými lázněmi, kam se lidé sjíždějí, aby zde pili gín a mluvili spolu „tak jak náleží ve Střední Evropě mluvit – vyjasňovat si společná místa a lidi, aby vyšlo najevo několik těch pavučin, v nichž může každý nalézt každé-

ho“.¹⁷ Jenže být středem Evropy obnáší i něco dalšího, než jenom hostit ostatní gí-
nem, je to značně ambivalentní role: „Když bojuje Sever s Jihem a Západ s Východem,
tak to dělají převážně ve Střední Evropě, kde leží Karpaty a jejich řeky. A nejhorší,
co se v tu chvíli může přihodit, je být obyvatelem Karpat nebo strategickým
bodem na půlkilometrové topografické mapě.“¹⁸

Jak již bylo řečeno, zmínění autoři se cítí dědici modernismu a spoluúčastníky
postmoderního diskurzu. Pro jejich způsob psaní je charakteristické míšení post-
moderního stylu psaní a ukrajinských nebo východoevropských reálií. To je dáno mi-
mo jiné autobiografickým modem, které činí tyto reálie vždy přinejmenším kulisou.
Pozoruhodné však je, že ukrajinská každodennost je uchopována nikoli jako něco
daného, ale jako nehorázný a neuvěřitelný výsledek hry dějin. Autoři tak čtenáři
zprostředkovávají perspektivu typickou spíše pro cizince, pro Evropana. Možná je to
emigrant, který se zpět na Ukrajinu přijel jenom podívat: obyvatel Rakousko-Uher-
ska nebo Československa, občan země, která není. Pohled zevnitř a zvně se mísí
a dává vzniknout napětí. Podobným způsobem charakterizuje Světlana Boym styl
diasporických spisovatelů: „Je to způsob psaní, který tematizuje problém kulturního
překlada, uvažuje o podzrazech paměti a nesnaží se skrýt svůj v podstatě diasporic-
ký status, ale naopak na něm staví.“¹⁹ Říká tomu „princip nabokovského motýla“.
Nostalgie se během tohoto procesu proměňuje v novou estetiku. To je možná další
důvod, proč doma stanislavský fenomén působí takové rozpaky, zatímco na Západě
je přijímán s nadšením.

Nostalgický diskurz se samozřejmě stěží obejde bez „registru nostalgie“ a bez
efektních kulis a rekvizit, kterými jsou ruiny. Pro část spisovatelů se ruiny jako
vzpomínky na celek i jako memento stávají ústředním tématem. Ne náhodou se an-
tologie haličské literatury, která vyšla před pár lety v ruštině jmenuje Haličský Sto-
nehenge.²⁰ „Ano, všechno to je rozpad a prach. Ale cožpak nemám právo věřit, že
každý rozpad je ve své podstatě aktem nového tvoření?“²¹ – ptá se rétoricky An-
druchovyč v jednom ze svých esejů. Nostalgický diskurz na ruinách stojí. Jakou po-
dobu potom může mít ona nová estetika, která se z něj má zrodit? Možná je to
schopnost nechat na chvíli archeologického výzkumu a rozhlédnout se kolem, jako
se to podařilo Prochaskovi ve výše zmiňovaném románu. Zobrazuje v něm skuteč-
nost, která ruinám předcházela a která zároveň leží mimo čas, protože platí, že „je-
diné co máme, je teď“. Tento „zenový postoj“ vede autora jednak k láskyplné touze
zachytit a zobrazit detail, který se v textu stává znakem daného okamžiku a na dru-
hé straně k vědomí, že vše nezastavitelně plyne. Pohled do minulosti tak rozšiřuje
horizont, aniž by chtěl zrušit přítomnost.

POZNÁMKY

- 1 V prosinci roku 1911 na Haličském Předměstí spadla do škarpy před rodičovským domem jedenáctiletá dívka. Nešťastnice zahynula ve spláškách. Jak napsal místní polský týdeník, hraničí to se zázrakem, že se někdo může utopit na ulici uprostřed města. Ve Stanislavu byly takové zázraky možné.“ Pollack, Martin: *Po Galicii*. Wolowiec : Czarne, 2007, s. 90.
- 2 Tamtéž, s. 8. Pokud není uvedeno jinak, překlad autorky.
- 3 Prochasko, Taras: *Jetotak*. In: *Expres Ukrajina. Antologie současné ukrajinské povídky*. Ed. Rita Kindlerová. Zlín : Kniha Zlín, s. 203.
- 4 Ukrajinský historik Jaroslav Hrycak k tomu poznamenává: „Být Haličan je volba. Znamená to být evropským Ukrajincem, vzdělaným člověkem, který je otevřený západní kultuře. Haličan miluje Evropu.“ Stefanowska, Lidia: *Back to the Golden Age*. In: *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*. New York : M. E. Sharpe, 2009, s. 226.

- 5 Pro přesnější vymezení, kdo ze současných ukrajinských autorů je spojen nebo bezprostředně souvisí se stanislavským fenoménem viz monografie *Putování současnou ukrajinskou literární krajinou: prozaická tvorba představitelů tzv. „stanislavského fenoménu“*. Ed. Tereza Chlaňová. Praha : FF UK, 2009.
- 6 Zubricka, Maria: The Topology of Cultural Identification. In: *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*. New York : M. E. Sharpe, 2009, s. 161.
- 7 Andruchovyč, Jurij: *Moskoviada*. Moskva : Novoje litěraturnoje obozrenije, s. 253.
- 8 Boym, Světlana: Koněc nostalgii? In: *NLO*, č. 39/1999.
- 9 Charčuk, Roksana: *Sučasna Ukrajinska proza*. Kyjiv : Akademiya, 2008, s. 128.
- 10 Tento nostalgický narativ můžeme podle Světlany Boym spatřovat také za procesem vymýšlení národních rituálů, vlajek, kostýmů a ve snaze o znovuzrození takzvaných „starobylych tradic“.
- 11 Obraz, který se objevuje v Prochaskově románu *Neproستی*.
- 12 „Registr nostalgii“ je pomyslný seznam, na kterém by se ocitli předměty, jména a události, které pro určitou skupinu znamenají vzpomínku na ztracený domov. Jedná se o termín užívaný v marketingu, podobně jako „nostalgická reklama“ (nostalgic advertising), „nostalgická technologie“ (nostalgic technology) a další. Viz.: Novikov, Jevgeňij: *O nostalgii*. Dostupné na internetu: <http://proza.ru/2006/12/26-176>.
- 13 Trasa vlaku, který původně mířil z Gdaňsku do bulharské Varny byla postupně zkracována, až se z něj stal vnitrostátní rychlík Lviv – Černivcy. Redaktoři časopisu poznamenávají: „Spatřujeme v tom výraznou známku stále větší izolovanosti Ukrajiny od jejích západních sousedů, od středo-východní Evropy obecně a spolu s tím od Evropy jako celku. Záměrem tohoto časopisu je bránit se intelektuální cestou proti tomuto údělu. Časopis je aktivním činitelem intelektuálně-kulturní spolupráce.“ Dostupné na internetu: <http://www.potyah76.org.ua/>
- 14 Někdy jde o místo imaginární, jako je třeba městečko Čortopil v Andruchovyčově románu *Rekreace*. Má představovat „typické haličské městečko“ a čtenář si snadno domyslí, že jeho předobrazem je Lviv nebo Stanislav/Ivano-Frankivsk.
- 15 Hlavní městu Ukrajiny bývá většinou přiřazeno záporné znaménko, protože právě z něj v dřívějších dobách přicházely snahy o rusifikaci a unifikaci Západní Ukrajiny. Jako významné kulturní centrum bývá navíc považováno za protipól a za rivala Lvivu. Stačil by možná i samotný fakt, že leží na východě. V tomto případě se mu na okamžik poštěstí stát se Středem a Záchranou, jako symbolu rodné země, která je nehledě na všechno (alespoň ze zeměpisného hlediska) ještě pořád Evropou. Z toho všeho plyne jeho značně ambivalentní postavení.
- 16 Název knihy odkazuje k huculskému výrazu, kterým jsou označováni mimořádně obdaření lidé s výjimečnými schopnostmi, pomocí kterých ovlivňují životy ostatních. Do češtiny ho lze přeložit jako „výjimeční“, „zvláštní“ nebo „jináci“. Viz.: *Putování současnou ukrajinskou literární krajinou: prozaická tvorba představitelů tzv. „stanislavského fenoménu“*. Ed. Tereza Chlaňová. Praha : FF UK, 2009, s. 90.
- 17 Prochasko, Taras: *Neproستی*. Ivano-Frankivsk : Lileja – NB, 2006, s. 92.
- 18 Tamtéž, s. 81.
- 19 Boym, Světlana: Koněc nostalgii? In: *NLO*, č. 39/1999.
- 20 Tento název je původně titulem povídky Volodymyra Ješkiljeva.
- 21 Andruchowyc, Jurij – Stasiuk, Andrzej: *Moja Europa*. Wolowiec : Czarne, 2007, s. 16.

... Naj

VERONIKA ŠIKULOVÁ

Prednedávnom som dostala otázku, ktorá je moja NAJ kniha. O knižkách sa v televízii hovorí málo, odpoveď mala byť odvysielaná v programe s rovnomenným názvom, tak čo by som neodpovedala. Prekvapilo ma, aká som zostala zaskočená tou otázkou, keď u nás na dvore zaznela a ja som mala do kamery odpovedať. Odrazu som žiadnu NAJ knihu nemala. Čo je to NAJ kniha?

Prvá, ktorú si pamätám tak, že doteraz z nej viem naspamäť všetky ilustrácie a básničky? Cpinova Zlatovláska, leporelo, v ktorom je na obale namaľovaná taká zlatovláska, akou by som vždy a možno ešte aj dnes chcela byť, vo vlasoch má vtáčky a na sebe čosi ako kroj, tá namaľovaná zlatovláska možno ovplyvnila moje pozeranie sa na seba a ženskú krásu vôbec (veď Cpin bol najmä výtvarník!), ale pamätám si aj jeho vtipné básničky, ktorým som ako dieťa nerozumela, iba sa mi páčili: Trpaslíci, kde ste? Na makovom ceste. V orechovej jaternici, u snehuľky na polici... Tá knižka patrila k mojej detskej výbave ešte hore nad Modrou, v dome nazývanom miestnymi aj nami Hamrštil, prirástla mi k srdcu, nikdy som na ňu nezabudla, mne vôbec zabúdanie zatiaľ veľmi nejde, a tak keď som ju po rokoch stretla v cudzej knižnici, oka-

trampoty s

... Gender Check(om)

JANA CVIKOVÁ

Trampoty s rodom má kadekto. Trampoty s rodom máme všetci. Aj všetky. Najmä od toho času, čo filozofka Judith Butler vo svojom rovnomennom diele o *feminizme a podryvaní identity* (teda od r. 1990; v slov. 2003) podrobila radikálnej kritike kategórie identity, spochybnila „ženy“ ako subjekt feminizmu, ako aj binárne odlíšenie rodu a pohlavia. Ale aj od toho času, čo sme museli pochopiť, že demokratická transformácia v postsocialistických krajinách s rodom nepočíta (teda cca od 1990). Hlavná kurátorka výstavy *Gender Check* Bojana Pejić sa tiež odvoláva na Butler, keď zdôrazňuje, že koncepty tela a/alebo rodu sa tvoria v rámci určitých historických, spoločenských a ekonomických pomerov, ktoré sa od kultúry ku kultúre, ako aj vo vnútri kultúr neustále menia. V koncepcii výstavy vychádza z predpokladu, že konštruovanie rodu sa zakladá na performatívnych praktikách, pričom „performativitu nemožno chápať ako ojedinelý a zámerný ‚akt‘, ale ako stále sa opakujúcu a citujúcu prax,“ cituje Bojan v úvodnej štúdii katalógu k výstave ďalšie z diel Judith Butler, ktoré má trampoty s rodom – *Telá, ktoré zavážia*.

Výstava *Gender Check* v Múzeu moderného umenia (MUMOK) vo Viedni a v Národnej galérii Zacheta vo Varšave ukazovala „obrazy ženskosti a mužskosti“ v umení východnej Európy od ro-

mžite som ju schmatla a premiestnila do svojej, krádež-nekrádež. Mám vlastnícke práva na všetky jej výtlačky.

Onedlho sme sa z domu na kopci presťahovali dolu do Modry a ja som začala čítať „naozaj“, chodila som do školy a prihlásila sa do školskej aj miestnej knižnice, brala som regále rad za radom a hltala knižky jednu za druhou a každá, ktorú som práve čítala, bola moja NAJ, taká som bola pažravá. Hronského knižky pre deti, Feldekove a Váلكove detské básničky, mamine knižky Julka v piatej triede a Julka vychovávateľkou, Julinkin prvý bál, Sirota Podhradských, Jediná od Kláry Jarunkovej, a tak som sa nad knihami preplakala kdesi do puberty, zhltna Janu Eyrovú, Búrlivé výšiny, Večne spievajú lesy, Odviate vetrom, vtedy som do školy chodila taká začítaná, že som si čítala aj po ceste a pamätám si, ako som raz narazila do elektrického stĺpu na ulici, a potom chodila s modrinou ako svet na tvári, preplakala som si cestu na gymnázium, ja, zlá matematikárka, iba vďaka tomu, že na prijímačkách bolo treba vyrátať preponu pravouhlého trojuholníka, ktorý sa dal nakresliť ceruzkou na lavicu a ja som ju odmerala bez rátania, ja, Jana Eyrová, Julka, Žofka, babička, Barunka, Viktorka, divá Bára podľa toho, čo som práve čítala, vo vlastnom zrkadle vždy zlatovláska s vtáčencami vo vlasoch, dodnes by som mohla povedať, kedy a kde som ktorú zo spomínaných kníh čítala, každá bola v danej chvíli moja NAJ kniha, dodnes sú to knižky, ktoré keď vidím u nás v pezinskej Malokarpatskej knižnici, kde pracujem, v regáloch, tak na ne žmurknem, pozdravím ich ako staré známe a vždy sa k nim hrdo v akejkolvek intelektuálskej spoločnosti prihlásim.

Na gymnáziu som začala čítať „naozaj“, prestala som rabovať knižnicu podľa regálov, konečne ma pustili do oddelenia pre dospelých a ja som si dosť chaoticky vyberala knižky, kto-

trampoty s ...

ku 1950 až do súčasnosti. Okrem širokánskeho, no jednoznačného časového záberu, mala výstava aj širokánske, no jednoznačné geopolitické uzemnenie – v 24 postkomunistických krajinách. Spolupracovalo na nej 25 kunsthistoričiek a kunsthistorikov zo zúčastnených krajín. Svojou výskumnou prácou v predpolí výstavy prispeli k poznaniu umeleckej produkcie zo svojich krajín a pre výstavu napokon vybrali vyše štyristo umeleckých diel – malieb, inštalácií, sôch, fotografií, plagátov, filmov a videí od viac ako dvesto umelkýň a umelcov.

Proletári všetkých krajín, kto perie vaše ponožky? To nie je len názov úvodnej štúdie Bojany Pejić, ale aj jedna z mnohých otázok, ktoré výstava priniesla, ďalšie sa priam valili za ňou: O aké obrazy ženskosti a mužskosti vlastne ide? Prečo máme dokazovať, že aj v socialistických krajinách boli rodové roly rozmanité? A komu? Prečo sa na propagačnom materiáli ocitla Marilyn Monroe, teda Vladislav Mamyšev-Monroe? Prečo je aj na obálke katalógu dielo muža, ba dokonca aj na jednej z titulných strán? Existovalo v socialistických krajinách umenie vychádzajúce z reflektovaných feministických pozícií? Čo to vlastne táto výstava čekovala, čiže kontrolovala, preverovala, overovala alebo dokonca revidovala?

Gender Check som navštívila bez predchádzajúcej prípravy, zato preplnená výsostne subjektívnym očakávaním feministického chápania rodovej subverzie – nakriatli ma na to viaceré mená vystavujúcich umelkýň. Zrejme aj preto ma hneď pri príchode viaceré veci zaskočili. Propagačná Marilyn i prvé diela vo vstupnej miestnosti sa akoby výlučne obracali na západné, no navyše marketingovo riadne zúžené, publikum; medzi dielami vynikal naivne moralizujúci socialistický obraz Wojciecha Fangora z roku 1950 *Postavy* – fintivá a záhaľčivá kapitalistická

ré som vracala o dva dni a teta z knižnice krútila hlavou, že to si nemohla prečítať! Nič iné som doma nerobievala. Napokon som sa dočítala do konca školského roka, vyčítala som si dosť zlé vysvedčenie a šla k maminej sestre Katke na prázdniny. Cez deň sme sa chodievali kúpať, podvečer preliezali ploty drahých kúpeľných domov a plávali v tých najparádnejších bazénoch, aké som dovtedy videla iba vo filmoch. Potom som z knižnice vytiahla knižku J. D. Salingera *Kto chytá v žite* a bolo po prázdninách, paráde, zhasla fajka, finito a šlus, vláčila som ju so sebou ako kočka mladé, vlastne nevláčila, mňa vláčili prázdniny a ja knižku, bolo mi jedno, kde som, neskákala som do vody, čítala som ju stále znova a znova, bolelo ma z nej brucho, štípali a rezali oči, možno vtedy som začala písať, samozrejme, akési ponášky na svojho Salingera, vždy som mala ku knižkám dosť majetnícky vzťah, okamžite som si ich privlastnila spôsobom, ako sa „privlastňuje“ milovaný muž, rada som o nich rozprávala, čítala z nich všetkým svojim kamarátkam, no nemala som rada, keď niekto iný čítal to čo ja, keď pre „moju“ knižku vyjadril podobné nadšenie ako ja, okamžite som zažiarila. Myslím si, že vo svojom okolí sa mi viackrát svojim okázalým nadšením podarilo budúcich čitateľov skôr od knižky odradiť ako ju vziať do ruky.

U nás doma sa vždy debatovalo o literatúre. Chodili k nám takmer všetci spisovatelia, a otec rád prečítal z toho, čo práve písal, čítaval nielen hosťom, ale najmä mame, akoby potreboval počuť nahlas, čo napísal, rytmus textu, vypočuť si ho ušami niekoho iného. Tak som vlastne dosť skoro objavila knižky svojho otca, Vinca Šikulu, tie pre dospelých možno skôr ako tie pre deti, objavila som otca-spisovateľa, úplne iného človeka ako som ho vnímala doma, páčili sa mi Liesky, prvé knižky, všetky tie poviedky som vedela takmer naspamäť, recitovávala som

VERONIKA ŠIKULOVÁ

JANA CVIKOVÁ

žena a pár, ona a on, budúci socializmus; mimochodom aj toto dielo je jedným z emblémov výstavy i katalógu. Moje očakávania sa potkýnali ďalej. Napríklad o objekt „Nechcem“ Vlada Marteka, ktorý zdobí aj obálku katalógu – dámske nohavičky s nápisom „nechcem“ natiahnuté na kosáku. Čo to znamená – strana = žena? Nechcem, aby ma (koho, ju alebo transvestujúceho autora?) j...a? No výstava, našťastie, pokračovala a diela sa rozrôžňovali. Pravdupovediac mi vlastne až dodatočné čítanie katalógu pomohlo sa v Gender Checku spätne zorientovať, čo nebolo na tvári miesta pri takom množstve a pestrosti diel vôbec možné.

Z hľadiska feministických postojov sa na výstave vynímali diela autoriek z krajín bývalej Juhoslávie, ktoré už v 70. rokoch minulého storočia síce podľa Žarany Papić „nemali feministické hnutie, zato feministky áno“. Nie náhodou si Bojana Pejić pre názov svojej štúdie *Proletáři všetkých krajín, kto perie vaše ponožky?* zvolila slogan z prvej medzinárodnej feministickej konferencie v komunistickej krajine, ktorá sa už v roku 1978 konala v Belehrade. Zároveň si však uvedomuje situáciu vo väčšine socialistických krajín, keď vo svojej štúdii podčiarkuje, že „Gender Check nemôže feministické umenie retrospektívne vynájsť“.

Bojana Pejić usvedčuje písanie príbehu histórie umenia v období transformácie zo „strategického univerzalizmu“, ktorý je prísne modernisticky bezrodový, inými slovami: píše sa tak, „ako sa písalo pred 70. rokmi 20. storočia na Západe“. Výskumný a výstavný projekt Gender Check vznikol podľa nej preto, lebo „prepísovanie našich dejín umenia potrebuje feministické intervencie“. Navyše si Pejić uvedomuje aj predsudky, ktoré spôsobujú, že väčšina umelkýň by nikdy nepriznala, že ich dielo má čosi spoločné s ich rodom. Práve preto považovala za dôle-

ich po školských a okresných kolách, nikdy nič nevyhrala, ale zistila som aj ja, že text, ktorý sa človek učí naspamäť je odrazu celkom iným textom, akoby som do neho vstúpila, operovala či rozoberala ho po slovách. Stačilo prehodiť slovosled a veta strácala rytmus. No a potom som sa stala Rozárkou. Novelu s Rozárkou dodnes považujem za svoju NAJ naj naj knihu, nielen preto, že sa mi páčilo, ako je napísaná, že som mala rada postavu čudáčky Rozárky, ale sama pre seba som v nej objavila akýsi nápev, rytmus, niečo, čo pripomínalo hudbu. Otcových Majstrov poznám od narodenia, písal ich v malej izbe konča chodby v bytovke na Dukelskej a trápil sa, bol to pôrod so všetkým, čo k tomu patrí, mali sme ich po stranách rozhádzané po celom byte, nesmeli sme si púšťať rádio ani televízor a otec vybiehal z izby, fajčiak tri-štyri cigarety odrazu, volával mamu, sestru alebo mňa čítať. A ak som dovedty mala pocit, že môj otec, veselý človek a spisovateľ, si cez deň obúva tulavé topánky a v noci potom čosi píše, v mojich očiach pri písaní Majstrov narástol a zmenšil sa zároveň, začala som jeho povolanie brať vážne, videla som, ako jeho samotného tá knižka zmenila. Zmenila aj našu rodinu, keď Majstrov otec dokončil, rozviedli sa s mamou a odsťahoval sa do Bratislavy.

Vždy cez víkend prišiel na návštevu, zastavil sa cestou hore, do nášho domu na kopci, debatovali s mamou, čo práve vyšlo či vychádza, pracoval ako vedúci oddelenia prózy vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ, no a na klavíri v obývačke vždy nechal nejaké knižky.

Ruda Slobodu som poznala od malička. Chodieval s akademickým maliarom Pánom Ilečkom k nám do Hamrštílu, raz mi priniesol v zápalkovej škatuľke svrčka, mám si ho vraj dať pod podušku, aby mi tam do rána cvrlikal. Muselo to byť dávno, lebo som spávala v postieľke po Zuzanke Rúfusovej, pamätám si, ako som stála a čudovala sa, aký je svrček škaredý chrobák.

trampoty s ...

žité nehľadať umelkyne, ktoré sa označujú ako feministky, ale akcentovať „logiku interpretácie“. V tejto súvislosti cituje termín Zory Rusinovej „latentný feminizmus“, ktorý táto použila na označenie tvorby Jany Želibskej. Rusinová kurátorsky pripravila slovenskú účasť na výstave – okrem Želibskej sa na výstave prezentovali Mária Bartuszová, Klára Bočkayová, Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová, Anna Daučíková, Eva Filová, Denisa Lehocká, Ilona Németh. V sprievodnom katalógu uverejnila Zora Rusinová štúdiu o autoportréte. Rodovú dimenziu umiestňuje najmä do intimity individuálneho prežívania a jej sociokultúrny kontext do značnej miery zuzuje, pričom vyzdvihuje jej autobiografický moment, a to predovšetkým v diele Anny Daučíkovej, ktorá bola na výstave zastúpená dvoma fotografickými prácami *Výchova dotykom* a *Moskva/nedela/ženy*. Vo foterperformancii *Výchova dotykom* sa autorka pozerá sama na seba objektívom fotoaparátu cez sklenú tabuľu, ktorej dotyk deformuje jej telo. Na otázku, ako ona vníma autobiografickosť svojho autoportrétu, odpovedala: „Aj táto práca iste má nejaké autobiografické korene, vlastné telo môžem ukotviť len v svojej osobnej skúsenosti. No pre mňa je dôležité, že zaobchádzanie s vlastným telom je vedomá práca, práca na prepisovaní alebo konštruovaní svojho tela. (...) robím vedomé politické rozhodnutia.“

V tesnej blízkosti *Výchovy dotykom* sa na výstave ocitla *Polyfunkčná žena* Ilony Németh, ktorú v štúdiu *Rod po páde múra* kunsthistorik Piotr Piotrowski v rámci autorkinej tvorby hodnotí ako dielo „kritickejšie k mužským očakávaniam voči ženskej sexualite“. Vo svojej štúdiu Piotrowski zdôrazňuje, že pokiaľ ide o otázky rodov či sexualít politika zaostala v období transformácie ďaleko za umením. V 90. rokoch sa stratégia umenia podobala na subverzívne straté-

Keď vyšiel Rozum, mala som sedemnášť rokov, chvíľu pred maturitou, bola som nešťastne zamilovaná, okamžite som však zabudla na všetky trápenia, čítala som ho odpredu, odzadu, zo stredy. Chodievala som vtedy na brigádu vyžínať do hôr trávu okolo mladých stromčekov, každé ráno s košíčkom, nejaké jedlo, Rudove a tatove knižky, zo dve staré svetovky, v ktorých som objavovala naozaj svet, celé stodoly svetov.

Anketa či relácia Moja NAJ kniha podľa mňa má svoje opodstatnenie, už len preto, že sa hovorí o knižkách v televízii, ktorú pozerá veľa ľudí a možno niektorý z nich aspoň pri prepínaní programov zastane, možno si spomenie na tú svoju NAJ, pre mňa ako pre spisovateľku aj preto, že som jednoducho zvedavá, čo ľudia čítajú, aké knižky sa im páčia. Uznávam, že moja NAJ kniha na slovenský spôsob pôsobí trochu zmätočne, alebo z toho, čo ľudia vybrali medzi posledných desať kníh, nie je jasné, či sa mojou NAJ knihou mali a mohli stať tituly spreď dvoch troch rokov, moja vyšla dokonca tento rok a skoro som omdlela, keď som ju objavila medzi 100 NAJ knihami. Chýbalo mi tam viac kúskov zo slovenskej literatúry, viac klasiky, viac Slobodu, Johanidesa, Šikulu, Balleka, Jaroša. Iné knižky mi tam zavádzali, z literárneho hľadiska sú iste marginálne, ale ako hovorí Proust, ktorého som nakoniec uviedla ako svojho najobľúbenejšieho spisovateľa, z hľadiska psychologického nesmierne! Zaujalo ma v anketách, čo čítajú herci, športovci, ale aj obyčajní ľudia, neznižovala by som čitateľský vkus ani jedného z nich!

Svoj typ na víťaza už mám a dopozerám „seriál“ moja NAJ kniha do konca. Držím palce sebe aj ostatným...

VERONIKA ŠIKULOVÁ

JANA CVIKOVÁ

gie západného feminizmu 70. rokov, pričom sa vytvorili v zásade dve krídla: esencionalistické, ktoré sa pokúšalo definovať „ženskost“, a kritické, ktoré uprednostňovalo ostrejšie formy kritiky a konfrontácie. K druhej skupine priraduje napríklad výsmešné práce Anetty Mona Chisa a Lucie Tkáčovej, ktoré sa na výstave prezentovali ako hlavné protagonistky ufučaného oblečeného „pornovidea“, no iste by tam dobre zapadli aj tetrapakové obaly Evy Filovej na mliečne výrobky zdobené prsnatou ikonografiou. Tvorbu Ilony Németh naopak Piotrowski priraduje – práve s výnimkou *Polyfunkčnej ženy* – k prvej skupine ako tvorbu zameranú na „obranu intimity ženy“.

Ak si na tú pohovku neľahnete a nepriložíte ucho k červenému zamatu, nedozviete sa, že môžete nielen vidieť, ale aj počuť – vzdychanie ženy v intímnej situácii alebo to, čo si pod tým zvykneme predstavovať. Pri návšteve výstavy som práve ležala či sedela na tejto pohovke, keď prišla skupina so sprievodcom, ktorý sa rozhodol prehliadku ukončiť najväčším marketingovým trhákom výstavy, Mamyševom v podobe skvostnej Marilyn. Jeho poslucháči počas záverečného výkladu unavene spočinuli na červenej pohovke bez toho, aby si všimli, že odpočívajú na exponáte. Lenže aj to je súčasť príbehov umenia.

Ivana KUPKOVÁ

Kto sa (ne)bojí Zory Jesenskej? (Nad dvoma knihami o Z. J.)

IVANA KUPKOVÁ (1971) sa narodila v Košiciach. Vyštudovala odbor ruský jazyk a anglický jazyk na Filozofickej fakulte UPJŠ v Prešove. Po skončení štúdia pracovala ako učiteľka anglického jazyka, od r. 2002 pôsobí na Katedre rusistiky a translatológie FF Prešovskej univerzity. Prekladá prevažne z ruštiny (knížne napr.: P. Krusanov - *Uhryznutie anjela*, V. Pelevin - *Helma hrôzy*, I. Iľf - *Zápisníky*, A. P. Čechov - *Za súmraku*; spolu s manželom Valerijom Kupkom: G. Ajgi - *Pieseň pre nás dvoch*, A. Goľdštejn - *Rozlúčka s Narcisom*, S. Dovatov - *Čiasí smrť*, A. P. Čechov - *Zápisky a Tri roky*, F. M. Dostojevskij - *Z Denníka spisovateľa*).

*Aj dnes sme ešte v tomto ohľade náramne skromný národ: etiketu, „myšliteľské die-
lo“ priliepame už na myšlienочки, myšlienok veľkých, hlbokých a závažných ne-
skromne sa nedožadujúc.*

ZORA JESENSKÁ, 1958

Meno Zora Jesenská (1909 – 1972) bolo donedávna mnohým len povedomé alebo celkom neznáme. O tejto významnej prekladateľke, literárnej kritičke a publicistike však vyšli pred časom dve knižky, vďaka ktorým sa to mohlo a malo zmeniť – prvá z nich, monografia literárnej vedkyne, prekladateľky a dramatičky Evy Maliti-Fraňovej *Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská* (Bratislava : VEDA) vyšla v roku 2007, druhá, životopisná kniha Jesenskej manžela, publicistu Jána Roznera *Sedem dní do pohrebu* (Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT) vyšla minulý rok. Roznerove spomienky trochu rozvírili hladinu slovenského literárneho života (Kniha roka 2009 v ankete denníka *Pravda*, značný počet pochvalných recenzií v tlači, napr. od K. Földváriho, J. Štrassera, E. Čobejovej, M. Hvoreckého, A. Baláža), ale pozornosť vzbudili skôr rozprávačské schopnosti autora či politický aspekt knihy než osobnosť Zory Jesenskej.

Ako však píše Maliti-Fraňová v úvode svojej knihy, Zora Jesenská bola „tabuizovanou a tajomnou postavou našich kultúrnych dejín“ (cit. d., s. 15) nielen v období po roku 1969, keď ju vtedajšia moc odstránila z literárneho a kultúrneho života, ale akoby ňou zostala aj po roku 1989, a dokonca aj po konferencii *Zora Jesenská v slovenskej kultúre* konanej v roku 1991, ktorá mala prekladateľku rehabilitovať. Je zaujímavé, že okrem Maliti-Fraňovej, ktorá si, ako ukazuje jej kniha, stanovila za cieľ ukázať čo najkomplexnejší obraz Zory Jesenskej, sa celých šesťnásť rokov (od r. 1991 až do r. 2007) nikto iný nepodujal venovať tejto významnej osobnosti väčší priestor ako len ojedinelé články

v literárnych či populárnych časopisoch – určite by sme privítali ak už nie odborné analýzy Jesenskej tvorby, tak aspoň spomienky jej bývalých kolegov alebo jej žiačok, neskôr renomovaných prekladateľiek na spoluprácu s ňou. Obraz o tom, ako mohla taká spomienková knižka vyzeráť, dávajú príspevky Ruženy Dvořákovéj-Žiaranovej, Viery Marušiakovej, a najmä Sone Čechovej z už spomínanej konferencie, ktoré vyšli v štvrtom čísle časopisu *Romboid* z roku 1992, ale aj recenzia Jozefa Bžocha na monografiu Maliti-Fraňovej (Bžoch, 2007) alebo recenzia Kornela Földváriho na Roznerovu knihu (Földvári, 2009). Žiaľ, generácia Jesenskej spolupútnikov pomaly odchádza a takýto projekt už pravdepodobne ani nevznikne. Eve Maliti-Fraňovej za jej knihu teda patrí veľká vďaka. Vyzerá to však, že po nej nasleduje ďalšie mlčanie, prerušené len Roznerovým hlasom z minulosti. A to napriek tomu, že je to kniha veľmi inšpiratívna, pretože nielen veľa dáva, ale vyvoláva aj otázky.

Šestnásť rokov sa môže zdať príliš dlho, no ako sa dozvedáme zo súpisu vybraných prác samotnej Z. Jesenskej i prác o nej, ktorý sa nachádza na konci publikácie Maliti-Fraňovej a je jej veľkým plusom, jej autorka sa po celý ten čas systematicky zaoberala Jesenskej životom a dielom. Jednotlivé kapitoly knihy, z ktorých každá je venovaná medznikom v Jesenskej (najmä) prekladateľskej tvorbe, vychádzajú nielen z analýzy textov samotnej Zory Jesenskej a verejne dostupných dokumentov, ale i zo štúdiá rukopisov, ako aj materiálov (napr. Jesenskej osobnej korešpondencie) z Archívu umenia a literatúry Slovenskej národnej knižnice v Martine. Vďaka tomu autorka už v prvej kapitole *Zora Jesenská v moderných dejinách slovenského umeleckého prekladu*, venovanej najmä prehľadu Jesenskej života a tvorby, dokázala predložiť čitateľovi jedno pre slovenskú teóriu prekladu veľmi závažné zistenie – zásady slovenskej prekladateľskej školy ako východisko pre rozvoj prekladania na Slovensku nie sú len dielom Jána Ferenčíka, ako bolo doteraz známe, ale sú „produktom myslenia dvoch prekladateľov, rusistov, zastupujúcich dve generácie, dva spôsoby spojenia tradície s novými požiadavkami“ (s. 35 – 36), teda Jána Ferenčíka a Zory Jesenskej. Prispela k tomu aj polemika zo začiatku 50. rokov o Jesenskej preklade *Tichého Donu* od M. Šolochova, ako sa dozvedáme v nasledujúcej kapitole *Veľké dobrodružstvo*. Odkrýva sa nám tu nielen priebeh polemiky, ale – opäť vďaka archívnym materiálom – aj osobnosť Zory Jesenskej, jej česťnosť, otvorenosť a dobromyseľnosť – veď koľkí z nás by dokázali napísať list svojmu o generáciu mladšiemu kritikovi a podať mu ním ruku zmiery, dokonca spolupráce, ako to urobila Jesenská Ferenčíkovi? Vidíme pred sebou človeka, schopného priznať si svoje chyby, pretože tu nejde o osobné blaho, prestíž či samolúboosť, ale o vec – o kvalitu slovenského prekladu. Je preto pochopiteľné, a aj sympatické, že sa autorka v tejto kapitole stavia na obranu prekladateľky. Práve táto osobná zainteresovanosť však pravdepodobne spôsobila, že je voči Jesenskej trochu nekritická: vo svojom hodnotení sa sústreďuje iba na ideologické výhrady Jesenskej kritikov voči jej prekladu *Tichého Donu*, no ironický anonymný článok *Prekladanie ako zjav prírodný* (1950), z ktorého cituje a ktorý kritizuje Jesenskej prekladateľské lapsusy (preklad slova *tysći* ako v *tíši* namiesto *tisíce*, *niščij* ako *nižší* namiesto *žobrák* a pod. – s. 46), necháva bez komentára, a tak sa nedozvieme, či sú tieto výhrady oprávnené (teda či sa naozaj vyskytujú v Jesenskej preklade), a ak áno, aký má autorka na takúto prekladateľskú metódu názor. Je to škoda, pretože takéto prekladanie sa k svedomitej a precíznej Jesenskej nehodí (navyše ak hlavnou zásadou pri prekladaní pre ňu bola vernosť originálu) a nedá sa vysvetliť ani náznakmi manierizmu, expresivitou a naturalizáciou,

ktorú u Jesenskej priznáva autorka (s. 55), ani neexistenciou prekladového rusko-slovenského slovníka (uvedené výrazy, aj ďalšie spomenuté v kritike sú ľahko pochopiteľné aj z výkladového slovníka).

V kapitole s názvom *Pandorine dary* nachádzame ďalšie zaujímavé fakty z Jesenskej života – jej profesionálny vzťah medzi ňou a prekladateľskou autoritou 30. a začiatku 40. rokov Mikulášom Gackom, takpovediac zákulisie slovenského prekladateľského sveta tých čias. Aj tu Jesenskú vidíme ako človeka priameho a otvoreného a môžeme sledovať formovanie jej teoretických názorov na prekladanie. Na konci kapitoly sa autorka venuje aj problému kanonizovaného prekladu. Určite sa s ňou dá súhlasiť, že sme si u nás „vypestovali“ tradíciu kanonizovaných prekladov. No nedá sa súhlasiť s tým, že práve ňou sa dá vysvetliť fakt, „prečo na Slovensku počas prvej dekády tretieho tisícročia zo strany nastúpenej generácie prekladateľov nebadať záujem o vlastnú prekladovú interpretáciu diel ruskej klasiky“ (s. 84). Toto tvrdenie je o to prekvapujúcejšie, že sama autorka je aj prekladateľkou a musí vedieť, že dnes máme do činenia skôr s kvázi kanonizáciou prekladov zo strany vydavateľov – prekladateľovo slovo tu má malú váhu, hlavné sú ekonomické ciele: pre vydavateľa je predsa lacnejšie vydať reedíciu ako zaplatiť nový preklad.

Jesenskej hlas, ktorý dokáže a nebojí sa pomenovať veci presne a jasne a ukázať aj riešenia, počuť aj v ďalšej kapitole *Slovenské hlasy Veľkého inkvizítora* venovanej prekladu Dostojevského *Bratov Karamazovcov*. Jesenskej závery týkajúce sa procesu prekladania, ale i (žiaľ!) doteraz aktuálne výroky na adresu slovenskej literárnej kritiky sú atraktívne aj pre tých, ktorí už poznali jej kritické práce a doslovy (o nich píše Maliti-Fraňová v kapitole *Čas a výklad*) – tu sú totiž publikované prvýkrát. A keby aj neboli, nezaškodí si osviežiť pamäť, ktorá môže sklamať aj pamätníka, ako sa to stalo J. Bžochovi v recenzii na túto monografiu, keď tvrdil, že „Pasternakov *Doktor Živago* v Jesenskej preklade vyšiel presne v roku normalizácie, a tak sa nedostal na knižný trh“ (Bžoch, 2007). Maliti-Fraňová však už v úvodnej kapitole knihy píše o tom, že kniha bola skartovaná, hneď ako sa zjavila v kníhkupectvách, a opakuje to aj na začiatku kapitoly o preklade tohto románu *Dva preklady, dve interpretácie*: „Výtlačky knihy, ktoré si čitatelia stihli kúpiť pred politicky nariadeným skartovaním nákladu, ostali tajnou pýchou domácich knižníc“ (s. 109). Tak ako pri Legende o Veľkom inkvizítovi, aj v tejto kapitole, venovanej porovnaniu Jesenskej prekladu románu *Doktor Živago* s prekladom jej žiačky Viery Hegerovej, autorka okrem faktov súvisiacich so samotným prekladom ponúka aj genézu a interpretáciu originálu. Čiastočne tak sleduje kroky, ktoré musí pred prekladáním uskutočniť prekladateľ a ktoré musela urobiť aj Jesenská, a uvádza tak čitateľa do prekladateľskej „kuchyne“. Predkladá mu vlastnú interpretáciu tohto románu ako románu modernistického, symboli(sti)ckého a hoci cituje Jesenskej slová o tom, že „každý preklad je voľky-nevoľky výkladom“ (s. 113; Jesenská, 1963, s. 208), na konci kapitoly tak trochu vyčíta obidvom prekladateľkám – Jesenskej i Hegerovej, že sa im nepodarilo „uchopiť dielo v úplnej komplexnosti“ (s. 126), keďže sa im nepodarilo zachytiť práve symbolistické korene tejto prózy. Možno má autorka pravdu a nezachytením tohto aspektu románu je preklad oproti originálu značne ochudobnený, no príklady, ktoré uvádza na dôkaz toho, že tento román vychádza zo symbolistickej poetiky a stojí teda na hranici s poéziou (s. 114), možno až takým jasným dôkazom nie sú. Na s. 115 cituje úryvok z originálu, ktorý má očividne, ako píše autorka, vymeraný rytmus pomalej, dôstojnej chôdze. Prozaici, a nielen symbolisti, nezriedka využívajú tempo reči na dokreslenie

situácie, ktorú táto reč opisuje, a túto vlastnosť textu by si prekladateľ nemal nevšimnúť. Diskutabilné je však autorkino tvrdenie, že v danom úryvku textu Pasternak využíva onomatopojú – autorka na jej zvýraznenie používa neštandardný prepis z ruštiny do slovenčiny, na čo upozorňuje aj v poznámke pod čiarou a čo možno v takomto prípade akceptovať. No nedá sa akceptovať jej tvrdenie, že onomatopoja spočíva v opakovaní dlhých samohlások – ruština dlhé samohlásky nemá, kvantita sprevádza prízvuk, a tak prízvukné samohlásky sú zákonite oveľa dlhšie ako neprízvukné. Navyše rytmus v tomto úryvku nie je celkom taký, ako ho autorka zaznačila (nie *dunavénia vetrá*, ale *dunavénija vétra*¹). Nedá sa súhlasiť ani s tým, že v úryvku na s. 115 a 116 sú „vety dokonca asonančne zrýmované, pričom dôraz je kladený na ‚a‘ a ‚o‘“ (s. 116), ak by to tak bolo, museli by sa rýmovať aspoň niektoré z týchto slov: *charóňat*, *Živágo* [podľa autorkinho prepisu, ktorý zachytáva aj redukované hlásky, by malo byť *Živága*], *što*, *paňátno* [*paňátna*], *jivó*, *jijó*, *ňebésnoje* [*ňibésnaje*], *bagátyje*. Lenže rým, ani asonančný, tu nie je, takže ani prekladateľky v tomto smere nepochybili. Na druhej strane Jesenskej prekladu iného, veľmi poetického úryvku (s. 124, vyčíta prílišnú expresivitu, no práve pomocou nej Jesenská dosiahla poetickosť v tejto časti prozaického textu (čo vidieť najmä v porovnaní s Hegerovej prekladom, s. 124, 125). Na s. 122 tiež Jesenskej vytyka napodobňovanie ruskej syntaxe v slovenčine, čo z dnešného pohľadu do prekladu nepatrí, je však otázka, či to bolo typické len pre Zoru Jesenskú alebo dokonca len pre tento jej konkrétny preklad, alebo by sme tento jav našli aj u iných prekladateľov tohto obdobia. Ak takýto postup nie je u Jesenskej náhodný, paradoxne vyznieva autorkina nespokojnosť s faktom, že v posledných rokoch nikto nevydal v reedícii žiadny z Jesenskej prekladov ruskej klasiky (s. 15 – 16). Bolo by preto potrebné zhodnotiť, či by tieto preklady obstáli aj dnes.

Kým v kapitole o Pasternakovom románe je Zora Jesenská trochu v úzadí, naplno žiarí jej zanietené, fundované a sebaisté pero v už spomenutej kapitole *Čas a výklad* o jej doslovoch k prekladom a sila jej osobnosti, ako aj jej pracovitosť a húževnatosť v boji o slovenského Shakespeara (*Spor o Shakespeara*). Je obdivuhodné, že Jesenská ako neanglistka dokázala vytvoriť kvalitný javiskový preklad *Hamleta*, hoci aj kompilačnou metódou (v r. 1948), a že sa touto metódou nikdy netajila (a aj napriek tomu ju autor podriadkového prekladu k tejto prvej verzii obvinil z plagiátorstva), a je ešte obdivuhodnejšie, že si uvedomovala nedostatky tejto metódy a pustila sa doň ešte raz, tentoraz už so svojím manželom Jánom Roznerom (začiatkom 60. rokov). Takmer na siedmich stranách nám autorka dáva možnosť sledovať, ako sa tento preklad po rokoch zmenil, scivilnil, ako sa v polovici 60. rokov vďaka svojej schopnosti neustále sa učiť a prijímať nové veci začala (opäť raz) formovať nová Zora Jesenská. Nový, moderný je jazyk jej posledných prekladov – diela francúzskych autorov (francúzštinou Jesenská kedysi začínala) Hervé Bazina, Jeana Caua a Christine Rochefortovej, v ktorých sa Jesenská nevyhýba ani mestskému hovorovému jazyku a vulgarizmu (por. Jurovská, 1992, s. 44 – 46), však už zostali nevydané. A možno práve ony by za vydanie stáli.

Týmto prekladom sa už Eva Maliti-Fraňová ako rusistka nevenuje. Aj bez toho má totiž jej kniha široký záber. Veď, ako konštatuje jedna z vedeckých recenzentov monografie M. Kusá, „v slovenskej translatologickej tradícii dejinných reflexií Maliti-Fraňová prvýkrát išla cestou monografického spracovania významnej osobnosti prekladu“ (cit. podľa Maliti-Fraňová, 2007, zadná strana prebalu), aj keď chvíľami monografia prezrádza, že je súborom jednotlivých štúdií, ktoré vznikali izolovane a v rôznom čase (úsilie autorky

jednotlivé kapitoly prepojiť na viacerých miestach mári zmienu o tom, že Jesenská bola v roku 1991 alebo začiatkom deväťdesiatych rehabilitovaná, pričom táto informácia je vždy podávaná ako nová). Preto sa nedá nesúhlasiť s druhým recenzentom knihy J. Viličkovským, že „treba oceniť prácu Evy Maliti-Fraňovej, do značnej miery zásadnú, v mnohom objavnú, a miestami aj problematickú...“ (cit. podľa Maliti-Fraňová, 2007, zadná strana prebalu). O niektorých (nemnohých) problematických, alebo skôr diskusiu vyvolávajúcích miestach knihy už bola reč, ale je tu ešte jedna skutočnosť, ktorú si nemuseli všimnúť ani recenzenti, keďže sami boli viac či menej v centre diania okolo Zory Jesenskej (tretím recenzentom bol V. Petřík). Eva Maliti-Fraňová síce rozpráva pútavo, ale lajtmotív celej knihy – tabuizovanosť Zory Jesenskej a politické či iné okolnosti, ktoré ju spôsobili – vždy len naznačí: v úvodnej kapitole spomenie, že Jesenskej práce boli zakázané (s. 9), v nasledujúcej, že „vo svojej individuálnej kritike politiky KSCĽ prekročila všetky tolerované limity“ (s. 12) a v poslednej kapitole venovanej Shakespearovi zasa píše, že Jesenská bola persona non grata v troch vlnách (s. 152), no všetko sa dozvedáme len akosi po kvapkách a nie chronologicky. Takisto bez bližšieho vysvetlenia okolností konštatuje, že Jesenská bola nútená urobiť ponižujúcu sebakritiku (s. 59) alebo že Jozef Felix vystúpil na Jesenskej pohrebe „v situácii nebezpečnej aj pre jeho existenciu (...), za čo si v budúcnosti niesol následky“ (s. 66), ale aké a prečo, to už nekonkretizuje. Rovnako nedopovedané sú aj dôvody, prečo M. Gacek preložil len dvadsaťdva kapitol *Tichého Donu* a bol nútený prácu prerušiť (s. 74) a že „jeho plány prerušili ťaživé okolnosti“ (s. 76). Tu autorka síce odkazuje na štúdiu S. Lesňákovéj o M. Gackovi, tá však vyšla v *Revue pro otázky uměleckého překladu* v roku 1968, len ťažko teda môžeme od čitateľa očakávať, že si ju vyhľadá. E. Maliti-Fraňová podáva tieto informácie tak, akoby boli určené len na osvieženie pamäti (napr. na s. 37, kde píše o zákaze, ktorý prišiel po tom, ako v roku 1969 Jesenskú zbil príslušník – dnešnej generácii to asi veľa nepovie – na demonštrácii po hokejovo zápase medzi Československom a Sovietskym zväzom), pre tých, čo vedeli, ale zabudli. No to pravdepodobne nebolo jej cieľom, keď konštatuje, že „vo všeobecnosti (...) málokto z mladých ľudí tuší, že v tejto krajine raz žila a tvorila jedna výnimočná žena, ktorá mala svoj názor a myslela samostatne, bola originálna a nonkonformná, a asi preto rozporuplná“ (s. 16). Autorka zrejme myslela aj na mladších čitateľov, keď v tretej kapitole venuje pomerne veľký priestor (celú stranu) vysvetľovaniu, kto je Pandora (s. 64 – 65). No namiesto tejto všeobecnej známej informácie, ktorú si čitateľ môže zistiť ľahko, ak sa s ňou náhodou stretol prvý raz, mu radšej mohla poskytnúť také, ktoré zistí len ťažko alebo nemá šancu zistiť vôbec. Vo všetkých spomenutých príkladoch by ich stačilo doplniť jednou, dvoma vetami. Niekde v texte by sa mal tiež nachádzať stručný (najlepšie chronologický) výpočet udalostí v Jesenskej živote, v dôsledku ktorých sa stala tabuizovanou osobnosťou. Tento nedostatok však svojím spôsobom svedčí v autorkin prospech – je dôkazom jej pohrúženosti do témy, jej zaujatosti objektom svojho výskumu, pričom to nie je len chladný vedecký záujem, ale priam osobný vzťah.

V tomto, ale aj v inom a inak dopĺňa publikáciu E. Maliti-Fraňovej kniha druhého autora s veľmi osobným, tým najosobnejším vzťahom k Zore Jesenskej, jej manželja Jána Roznera *Sedem dní do pohrebu*. Už v predslove ku knihe podáva Vladimír Petřík stručný prehľad prekladateľských konfliktov s mocnými v chronologickom slede – na veľmi malom priestore, ale zrozumiteľne aj pre nezainteresovaného čitateľa. Podrobnosti sa dozvedáme v samotnom texte knihy. Roznerov autobiografický román je intímnou spoveďou, akousi autoterapiou po smrti manželky, vlastne jediného blízkeho človeka. Keď

E. Maliti-Fraňová v monografii spomína J. Roznera, píše, že Zora Jesenská sa zaňho „– ako je známe – o niekoľko rokov vydala“ (s. 61). No ako ukázali ohlasy na *Sedem dní do pohrebu*, až natoľko známe to nebolo. Ak je Zora Jesenská tabuizovanou osobnosťou slovenskej kultúry, o literárnom, divadelnom a filmovom kritikovi a prekladateľovi Jánovi Roznerovi by sa to dalo povedať dvojnásobne – je až neuveriteľné, že po takom talentovanom, inteligentnom a vtipnom človeku, akého spoznávame cez jeho text, nezostalo takmer ani stopy.

Svoje spomienky si začal zapisovať zo zlosti – a hoci pre autorov recenzií na túto knihu v tlači to bola predovšetkým zlosť na politický režim, rovnako výrazný je tu aj individuálny aspekt (aj to je dôkaz, že je to kvalitná beletria – každý čitateľ si tam môže nájsť niečo pre seba) – zlosť osamelého človeka, večného outsidera (parafrázujúco samotného Roznera) na to, že stratil jedinú istotu v živote, že sa „jeho bežný život (...) vykoľajil“, „roztrieskal“, že „jeho žena zavrela dvere a jeho nechala v byte samého. Jeho život ešte mal nejaký zmysel, pokiaľ existoval pri nej, lebo i ona potrebovala niekoho pri sebe, ak jej život mal mať nejaký zmysel. Teraz z toho neostalo nič“ (s. 14 – 15). Politická situácia v krajine síce neodbytné zasahuje do života protagonistov knihy, Rozner by však podobnú knihu pravdepodobne mohol napísať v akejkolvek spoločnosti – veď hlupákov, chamtivcov a zbabelcov sa všade veľa zmesť, a pre inteligentného a málo pribojného človeka už miesto nezostane. A taký človek nakoniec zistí, tak ako manželka Roznera a Jesenská, že o to miesto za takýchto okolností ani nestoja.

Počas siedmich dní medzi smrťou manželky a jej pohrebom autor spomína – nielen na svoj život so Zorou Jesenskou, ale aj na svoje detstvo i najlepšie pracovné roky. Aj svojím rozprávaním autor dokazuje, že je v našej kultúre outsiderom (ako ním bol, podľa vlastných slov, preto, lebo pochádzal z chudobnej rodiny, a navyše mal po otcovi židovský pôvod, čo do istej miery spôsobilo jeho nerozhodnosť, utiahnutosť, submisívnosť, i pre svoj umelecký vkus, odlišný od hlavného prúdu – ako ukazuje v pasáži o svojom pôsobení vo funkcii dramaturga národného divadla); hoci slovenskej literatúre nie je opisovanie svojich každodenných zážitkov či spomienok cudzie – skôr naopak, občas to vyzerá, akoby naši spisovatelia zabúdali, že beletria je krásna literatúra (*belles lettres*) a jej podstatou je fikcia (*fiction*, ako v angličtine volajú tento druh literatúry –, len málokto sa na seba a svoj život dokáže pozeráť s takým nadhľadom, vtipom a iróniou ako Ján Rozner, napríklad na svoj pozitívny vzťah k alkoholu („Bol to, čomu sa hovorí kvartálny alkoholik. Asi tak každý tretí týždeň musel na seba veľmi dávať pozor. Ale väčšinou práve vtedy nejako zabudol dávať si pozor...“ – s. 79), a len málokto sa odváži písať aj o iných tak otvorene (vo svojich spomienkach používa reálne mená, a ak aj nepoužije meno, z kontextu sa nakoniec dovtipíme, o koho ide – sú to známe osobnosti slovenskej kultúry, z ktorých mnohí tvorili okruh Jesenskej a Roznerových viac či menej blízkych známych), ako to urobil on. Zrejme je to spôsobené tým, že si tieto spomienky písal v emigrácii a hlavne pre seba, no aj keby to tak nebolo, vyzerá to, že takýto štýl je mu vlastný a pravdepodobne by ani v takomto prípade nebol veľmi odlišný. S nadhľadom píše o svojich i manželkiných príbuzných, o svojej dobe, „dobe-fráze“, ako ju nazval („Každý z nich [vedeckých pracovníkov ústavu SAV, v ktorom Rozner pracoval] mal uloženú nejakú dlhodobú úlohu a na schôdzi tí, ktorú ju už mali skončiť, referovali o tom, prečo ju ešte neskončili.“ – s. 118; „A už sa aj ľahkonoho ponáhal v zimníku a s nákupnou taškou dolu zákrutou, až sa z nej dostal na široký viedensko-jugenstilovský kvázi bulvár, na druhej strane s veľikánskym, pred víťazstvom robotníckej triedy aj ľudu prístupným parkom...“ – s. 230), o intelektuá-

loch vo všeobecnosti a o ich predstavách o spoločnosti („Intelektuáloom už takých dvesto rokov máta v hlave, že ľud je malý Dávid a kedykoľvek môže sfúknuť Goliáša, keď bude chcieť. (...) Lenže ten ľud je abstrakcia intelektuálov a vôbec nemá ašpirácie sfúknuť Goliášov. Len keď vidí, že nad ním práve nie je nijaká moc, má na chvíľu dojem, že mu patrí moc. A to ho vždy rýchlo prejde, čoskoro je nad ním zase nejaká moc a ľud je zase bezmocný malý Dávid. A drží hubu.“ – s. 130), aj o slovenských intelektuáloch („... intelektuáli tohto národa sa filmom nezaoberali, pokladali ho za čosi ako cirkusovú revue“ – s. 157) a intelektuálnych autoritách („Matuška, pápež literárnej kritiky, ktorý u nich v starom byte niekedy rečnil do vyčerpania a čím viac si vypil, tým viac nadával na Maďarov, na Čechov a tak mimochodom ešte na židov, bol to jeho štandardný repertoár“ – s. 105 – 106; „... jej strýc [Janko Jesenský] prekladal dosť chabo verše“ – s. 188; „... po obede tam sedí vždy ten staručký, ešte duchom svieži spiritualistický básnik E. B. Lukáč, v mladosti evanjelický farár, ktorý svojho času žiadal na výbore Zväzu slovenských spisovateľov podľa zhora dodaného zoznamu vylúčiť všetkých nehodných.“ – s. 231), a dokonca aj o našej dobe („Na niečo bol dobrý každý taký historický krach, (...) pre tých, ktorým uvoľnil nejaké miesta, byty, kreslá či fotely.“ – s. 132; „... celý systém bol založený na tom, že všade vládli diletanti a amatéri...“ – s. 190).

S odstupom a nadhľadom však J. Rozner píše, napriek bolesti zo straty, aj o ústrednej postave celej knihy, o človeku, okolo ktorého sa devätnásť rokov krútil jeho svet – o svojej manželke Zore Jesenskej. Opäť, tak ako v monografii E. Maliti-Fraňovej, vidíme pred sebou výnimočne rozhladenú, sebavedomú, pracovitú, čestnú a otvorenú ženu, niekedy až priveľmi, keďže mala „špeciálnu záľubu vyslovovať svoje názory takrečeno na plnú hubu, špeciálnu schopnosť vystupovať nediplomaticky a robiť si nepriateľov“ (s. 105). Na druhej strane, často to možno znova bolo v prípadoch, keď šlo o niečo podstatné, a voči ľuďom, ktorí si to zaslúžili. A navyše, Jesenská si dokázala priznať chybu, ako v prípade s J. Ferenčíkom, ktorý opisuje Maliti-Fraňová. U Roznera sa o vzťahu Jesenskej a Ferenčíka dozvedáme ešte trochu viac – podrobnosti o jeho kritike Jesenskej prekladu *Tichého Donu* (aj o Jesenskej ponižujúcej sebakritike, ktorú Maliti-Fraňová len naznačuje, a o Roznerovej v konečnom dôsledku zmierujúcej úlohe v tomto spore, vďaka ktorému sa nakoniec s Jesenskou oženil), o ich vzájomnej prekladateľskej spolupráci, o tom, že Ferenčík im bol svedkom na svadbe a neskôr bol šéfredaktorom jedného z vydavateľstiev, ktoré vydávalo Jesenskej preklady, a ešte neskôr šéfredaktorom, ktorý jej v posledných rokoch „posielal oznámenia o zrušení prekladateľských zmlúv“ (s. 120). Dočítame sa aj, ako to bolo s následkami, ktoré niesol za účasť na Jesenskej pohrebe J. Felix: „Ako sa pozdejšie dozvedeli, dr. Felix, literárny vedec, kritik a prekladateľ, musel pre svoju účasť na pohrebe už druhý raz odísť z univerzity“ (s. 306), dokonca vieme aj to, že prvý raz to bolo „na začiatku päťdesiatych rokov, keď o tom rozhodovali uvedomelí študenti“ (s. 30). A dočítame sa aj to, že keď vyšiel Jesenskej preklad románu *Doktor Živago*, „tú knihu musel mať každý, aj keď ju potom nečítal. (...) Všade, kde bol [Rozner] odvtedy na návšteve, uvidel v knižniciach tú knihu. Hoci v poslednom čase sa vyskytli aj takí, čo sa dobrovoľne priznali (...), že ten román dali do zadného regálu, ale v knižnici ho majú ďalej, koniec koncov ho nikto nezakázal...“ (s. 196, 197), hoci potom, ako sme sa dozvedeli od Maliti-Fraňovej, boli knihy z knižkupectiev stiahnuté a skartované.

No popri týchto viac-menej „súkromných“ a „spoločensko-politických“ informáciách sa Rozner, samozrejme, dotýka aj Jesenskej prekladateľskej činnosti. Ak sme čítali monografiu Maliti-Fraňovej, už vieme, že dospela k záveru, že Zora Jesenská iniciovala

vznik zásad slovenskej prekladateľskej školy a spolupodieľala sa na ich utváraní; J. Rozner to len potvrdzuje: Jesenská „kedysi prednášala na univerzite otázky a pravidlá či zásady prekladania“ (s. 278).

J. Rozner píše, že preklady svojej manželky čítal zriedka, pretože „jeho žena mu o nich už predtým toľko rozprávala, akoby bol pri ich zrode, už ich nemusel čítať“ (s. 197), no o tých málo, ktoré čítal, vyslovil zaujímavé úvahy, ktoré by sa dali využiť pri skúmaní jazykovej stránky jej prekladového diela. V Jesenskej prekladoch ruskej klasiky niečo „mýlilo v dialógoch, niekedy akoby za postavou románu bol počul druhý hlas, postavy sa v jej románoch rozprávali tak ako jej otec a jej matka u nich doma, možno to boli veľmi dobre adekvátne riešenia, možno to práve znelo tak prirodzene, len on mal dojem, že je v tom už aj nejaké klišé, že najrozličnejšie postavy pripodobňuje svojim najbližším okolo seba“ (s. 194). No o jej posledných prekladoch moderných francúzskych autorov, na ktoré jej zrušili zmluvy (a o ktorých J. Felix povedal: „niečo také sme tu ešte nemali, aby toto všetko vyradili, aby zakázali vydať preklady, to tu nebolo ani za vojny, a vtedy bol predsa fašizmus“ – s. 204), „sa rozpamätal, ako sa nadchýnala Soňa [Čechová], ktorá lektorovala jeden z prekladov (...): „Je to z prostredia veľkomestskej mládeže a pritom preložené tak, ako by to bol preložil jeden z nich, celkom mladý človek““ (s. 201 – 202; por. aj vyššie Jurrovská, 1992). Rozner to vysvetľuje zvláštnym vzťahom Jesenskej k prostrediu (prostrediu jednej z „popredných“ martinských rodín, ako sa nazývali), z ktorého vyšla, k svojim rodičom, najmä matke (z čisto ľudského hľadiska je veľmi zaujímavé, ako dokázala byť inak vnímavá a citlivá Jesenská necitlivá voči Roznerovej matke): „Možno, uvažoval, medzitým umrela jej matka, nemala už čtižiadost prekladať tak, aby sa v románoch hovorilo ako u nich doma, možno odvtedy začala počúvať a vnímať a uvedomovať si, ako hovoria ľudia okolo nej... Možno, ale na to už nepríde. Ani jej biograf, keby sa v budúcnosti nejaký našiel“ (s. 202). Len diachronický výskum jazyka Jesenskej prekladov by mohol ukázať, či a ako sa jej jazyk menil, a možno by mohol dokázať aj Roznerovu hypotézu (napríklad porovnaním Jesenskej prekladového jazyka s jej korešpondenciou s rodičmi). Jediným Jesenskej biografom je zatiaľ jej manžel Ján Rozner, jedinou vedkyňou, ktorá začala skúmať niektoré aspekty Jesenskej prekladov, je zatiaľ Eva Maliti-Fraňová.

Ostáva nám len dúfať, že nie sú poslední. Že čas, keď sa o nej takmer nehovorilo, už uplynul, tak ako to bolo po vydaní románu *Doktor Živago* – Jesenskú „museli (...) poznať aj tí, čo dovtedy nevedeli, že dvadsaťpäť rokov bola najlepšou prekladateľkou“ (s. 196). Keďže, ako píše o Zore Jesenskej E. Maliti-Fraňová, „z hľadiska významu pre slovenskú literatúru je jej zástoj porovnateľný s autormi pôvodnej tvorby“ (Maliti-Fraňová, 2007, s. 10 – 11), dúfajme, že niekde už vznikajú práce o jej prekladoch, vďaka ktorým by mohlo vzniknúť jedno komplexné dielo o tejto osobnosti. Dielo pokiaľ možno objektívne, bez nekritickej úcty k autoritám, pre naše myslenie takej príznačnej. Knihy E. Maliti-Fraňovej a J. Roznera o Zore Jesenskej sú dobrou inšpiráciou pre iných, ktorí by chceli písať nielen o Zore Jesenskej, ale aj o ďalších významných osobnostiach slovenského prekladu.

LITERATÚRA

- BŽOCH, Jozef: Oneskorený návrat. In: *SME* [online], 15, 30. 11. 2007. [cit. 2010-05-02]. Dostupné na internete: <<http://dennik.sme.sk/c/3612575/oneskoreny-navrat.html>>
- ČECHOVÁ, Soňa: Zora Jesenská z mäsa a kostí. In: *Romboid*, 27, 1992, č. 4, s. 69 – 75.

- DVOŘÁKOVÁ, Elena: 2009. Výzva z minulosti. (Rozhovor s literárnou vedkyňou Evou Maliti-Fraňovou). In: *Knížná revue*, roč. 19, 2009, č. 13, s. 9.
- DVOŘÁKOVÁ-ŽIARANOVÁ, Ružena: Z prekladateľských naučení Zory Jesenskej. In: *Romboid*, roč. 27, 1992, č. 4, s. 56 – 59.
- FÖLDVÁRI, Kornel: Sám proti času. In: *SME* [online], roč. 17, 21. 9. 2009, [cit. 2010-05-02]. Dostupné na internete: <<http://komentare.sme.sk/c/5027726/sam-proti-casu.html>>
- JESENSKÁ, Zora: *Vyznania a šarvátky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963.
- JUROVSKÁ, Michaela: Jesenskej preklady francúzskej prózy. In: *Romboid*, roč. 27, 1992, č. 4, s. 37 – 46.
- MALITI-FRAŇOVÁ, Eva: *Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská*. Bratislava : VEDA, 2007.
- MARUŠIAKOVÁ, Viera: Gogoľov Revízor v preklade Zory Jesenskej. In: *Romboid*, roč. 27, 1992, č. 4, s. 60 – 65.
- ROZNER, Ján: Martin potom (1973). In: *Romboid*, roč. 43, 2008, č. 5 – 6, s. 31 – 42.
- ROZNER, Ján: *Sedem dní do pohrebu*. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2009.

POZNÁMKY

- 1 Rovnaké narušenie rytmu je v autorkinom prepise originálu Lermontovovej básne *Parus* na s. 68: „Uvy, – on sčásťja ne iščet / I ne ot sčásťja bežit“ namiesto „Uvy, – on sčásťja ne iščet / I ne ot sčásťja bežit“ či „Pod nim strujá svetloj lazúri“ namiesto „Pod nim strujá svetlėj lazúri“, a tiež odchýlky od platnej praktickej transkripcie: *mjatěžnyj a búriach* namiesto *miatěžnyj a búriach* (keďže ide o poéziu, označenie prízvuku dĺžňom je tu prípustné).

Archivovať U. F. O. Július Koller ako zberateľ „kultúrnych situácií“ z tlačových médií



Kamila Krkošová: Július Koller (detail obálky)

DANIEL GRŮŇ (1977) je historik umenia, básnik a publicista. Vydal zbierku básní *Manuál* (Ars Poetica, 2009) a dizertačnú prácu *Archeológia výtvarnej kritiky. Slovenské umenie šesťdesiatych rokov a jeho interpretácie* (VŠVU a Slovart, 2009).

Rozsiahle dielo slovenského konceptuálneho umelca Júliusa Kollera (1939 – 2007), ktorého retrospektívu sme nedávno mohli vidieť v Slovenskej národnej galérii v Bratislave, je známe tiež z viacerých prestížnych medzinárodných zbierok (Tate Collection, Kontakt Collection a iné).¹ Jeden dôležitý segment umelcovej celoživotnej aktivity však zostáva neznámy. Ide o nespracovanú archívnu pozostalosť obsahujúcu tisíce položiek, ktorá je deponovaná v spomenutej inštitúcii a jej kompletne sprístupnenie sa ukazuje z viacerých dôvodov problematické. Táto esej vznikla z podnetu medzinárodnej konferencie *Július Koller – U.F.O.-naut?* venovanej celoživotnému dielu umelca, ktorá sa uskutočnila v apríli 2009. Budem sa zaoberať predovšetkým problematikou spracovania druhej časti umelcovho archívu, ktorá je v správe Spoločnosti Júliusa Kollera, a na základe svojho výskumu poukážem na význam archívu v kontexte jeho tvorby a porovnam ho s ďalšími archívami ako zvláštnymi umeleckými systémami. Kollerova tvorba sa sústreďuje na každodennosť a verejnú sféru podriadenú dozeraniu a kontrole štátu v konfrontácii s osobným zjavom umelca, v čom nájdeme paralely k ďalším konceptuálnym umelcom v Československu, Maďarsku, Poľsku, Rumunsku a v iných bývalých komunistických krajinách. V bývalej východnej Európe boli umelci často nútení byť sami sebe historikmi umenia a zároveň archivármi (Zdenka Badovinac) a popri tom mnohí figurujú ako autori programových textov a manifestov.² Záujem Kollera o každodennosť a stav vecí verejných má bezprostredný podnet v narábaní s dennou tlačou, novinovými výstrižkami a reprodukoványm obrazom. Kľúčovou témou jeho archívu je dokumentovanie neidentifikovateľných javov v tlačových médiách. Ich vyhľadávanie a archivácia tvoria významný doplnok dokumentácií umelcových konceptov, akcií a „maliarskych hier“.

KOZMICKÝ VEK

Šesťdesiate roky v Československu sprevádzala rozsiahla popularizácia vedy a techniky, iniciovaná úspešnou prezentáciou krajiny na svetovej výstave EXPO 1958 v Bruseli.

Bolo to desaťročie technologického optimizmu, živeného triumfom vedeckých objavov a technických zázrakov, ktoré ovplyvnili všetky oblasti vizuálnej kultúry.³ Zaujatie technickým pokrokom, na rozdiel od súčasníkov Júliusa Kollera, protagonistov geometrickej abstrakcie a neokonštruktivismu, sa v jeho tvorbe s výnimkou civilistických maliieb výraznejšie neprejavilo. Na druhej strane, Koller podrobne zaznamenával a archivoval ohromný rozptyl informácií o technike, vede a kozmických výskumoch do tlačových médií. Ako pokrok vedy a techniky prenikal do sféry každodennosti a stával sa reálnou súčasťou životného štýlu, dobovej reklamy, dizajnu, publicistiky a masovej spotreby, spoznával v nej Koller „kultúrne situácie“ vhodné pre vysielanie svojich antiumeleckých signálov. Rozsiahly archív dobovej tlače, ktorý vybuodoval z najrôznejších výplodov masovej kultúry, má charakter kolektívnych senzácií, pseudovedeckých špekulácií, utópií a predstáv o civilizácii a kozme. Aký mal zámer pri zbieraní takého rozsiahleho publicistického materiálu? Bola to len fascinácia tlačovinami, alebo môžeme považovať jeho zberateľstvo za zámernú a cieľavedomú činnosť? Zberateľskú aktivitu Júliusa Kollera by nebolo možné pochopiť bez väzieb na jeho umeleckú tvorbu, preto sa pokúsím uvažovať v širokom horizonte jeho umeleckej a kultúrnej činnosti.

Na úvod heslovite predstavím *Vizuálny archív Júliusa Kollera* podľa tematických okruhov, ktoré si umelec sám vytvoril. Jednotlivé zberateľské kategórie ponechávam nezmenené tak, ako boli nájdené v pôvodnom balení a s pôvodným označením v pivnici umelcovho bytu na Kudláčkovej ulici v Bratislave. Najviac balíkov bolo označených nasledujúcimi názvami: *Sci-fi, Archeológia, Veda a technika, Úžitkové umenie – reklama, Film, Pop – kultúra, Kultúra – politika, Umenie, Zemepis – zahraničie, Čechy, Morava, Slovensko, Vysoké Tatry, Bratislava*. Obsah jednotlivých balíkov bol pomerne rôznorodý. Veľká časť výstrižkov bola nalepená na podklad, našli sa aj balíky s kompletnými ročníkmi časopisov alebo balíky, kde boli len voľné výstrižky. Pri spätnej rekonštrukcii tohto archívu vzniká čosi ako synoptická mapa modernej civilizácie so všetkými oblasťami ľudských aktivít. Druhá časť archívu pozostáva zo sérií výtvarných experimentov z rokov 1966 – 1974, pomenovaných názvami *Odpad, Výtvarné polotovary, Plošné výtvarné objekty, Poštové a knižné obaly, Ilustrácie*.

Táto druhá časť vizuálneho archívu dokumentuje rané experimenty autora s maliarskym procesom a testovaním alternatívnych materiálov. Všetky druhy obalových a tlačových materiálov – obálky, pohľadnice, brožúry atď., sú svedomito triedené a lepené na podklad. Využíva pri nich techniky krkvania a trhania, aplikáciu prírodných pigmentov, náhodné stekanie farby, masťné škvrny alebo rôzne prekladanie papiera a obalových materiálov. Niektoré hárky boli takto zlepené dohromady a určené na prezeranie. Použil v nich signovanie autorskou pečiatkou ako istý spôsob privlastnenia. Obdobie rokov 1966 – 1969 bolo charakteristické úzkou spoluprácou s Petrom Bartošom. Vizuálny archív je významným dokladom toho, že obaja autori sa v tomto období zaoberali maliarskym procesom s prírodnými hmotami. Na rozdiel od Bartoša, Koller zaujímal aj civilizačné témy a tie v jeho tvorbe od začiatku prevládali. Autori v rokoch 1967 – 1968 spoločne vystavovali vo výkladnej skrini opravovne pančúch na Klobučníckej ulici v Bratislave a projekt pomenovali *Permanentná antigaléria*. V tomto období sa jeho zberateľská aktivita sústredila na tovarové obaly, napríklad od liekov, bonboniér, rôznych druhov potravín a spotrebných tovarov, mäkké baliace papiere, pohľadnice, brožúry, formuláre, poštové obálky, úradné oznámenia. Od roku 1967 narastá množstvo aj tematická škála časopisov, pribúda denná tlač, vedecko-populárne a historické časopisy. V archíve sa nachádzajú celé ročníky populárnych časopisov ako



Július Koller: Galéria Ganku, preparovaný časopis *Vysoké Tatry*, 1980.

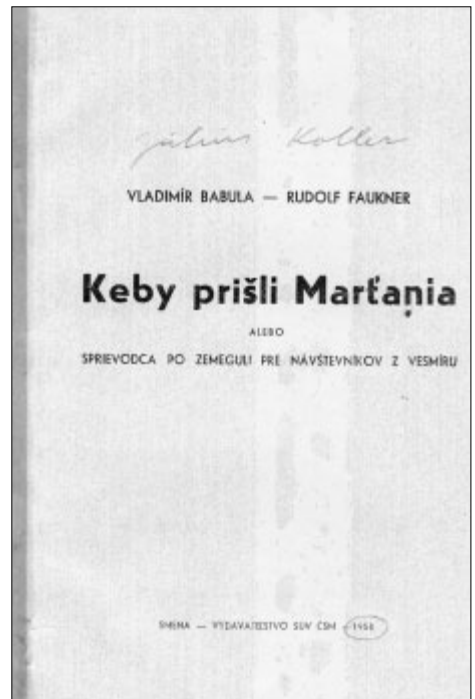
Veda a život, Veda a technika, Svet techniky, Letectví – kozmonautika. Najsledovanejšou kultúrnou situáciou v roku 1969 pre Kollera bolo pristátie americkej vesmírnej sondy Apollo na Mesiaci. Jeden celý balík s označením *Veda a technika* dokumentuje krok za krokom celý priebeh americkej vesmírnej misie. V archíve sa nachádzajú články z domácej a zahraničnej tlače, lepené na papier od drobných výstrižkov až po celé reportáže.

SFÉRA REALITY A SFÉRA FIKCIE

V 70. rokoch v Kollerovom archíve nastáva určitý posun. Technologický optimizmus s nastupujúcou normalizáciou v Československu slabne, ale naopak hypotézy o kontakte našej civilizácie s mimozemšťanmi sú početnejšie. Koller zbiera všetky dostupné informácie vedecko-populárneho charakteru o pôvode dávnych civilizácií, o najnovších archeologických výskumoch a jeho pozornosť sa sústreďuje na báju Atlantídu a U.F.O. Na pozadí týchto zdanlivo neutrálnych a pseudovedeckých článkov z dobovej tlače je badateľná prítomnosť utópie, ktorá v populárnej tlači dostáva rozmer reality a pre Kollera následne rozmer nájdenej reality. Starostlivo všetky záznamy usporadúva, popisuje a archivuje. Evidentne jeho zámerom bolo zhromaždiť čo najväčšie spektrum informácií o danej téme. Archivuje každú nájdenu zmienu o U.F.O., nech je akéhokoľvek charakteru a pôvodu. Archív netvorí len reprodukovateľné obrazové materiály, ale predovšetkým novinárske správy, svedectvá, reportáže, teórie. V prípadoch, keď nájdenej obrazový materiál označuje iniciálami U.F.O., dochádza k čomusi, čo je pre tvorbu Júliusa Kollera veľmi charakteristické – k preklopeniu sféry reality do sféry fikcie. Realita a fikcia, minulosť a budúcnosť sa stretávajú ako na dvoch preklápajúcich sa stranách Möbiovej pásky. Písmená U.F.O., označujúce neidentifikovateľný lietajúci objekt, sú

použité ako iniciály pre pomenovanie konkrétnych reálnych nájdených „kultúrnych situácií“. Koller zjavne postupoval podľa výroku citovaného Tomášom Štrausom, že zmyslom živého umenia už nie je variácia na objekt, ale mutácia človeka.⁴ Zamýšľaná vlastná mutácia je celkom zjavná v jeho sérii *U.F.O.-nautov*, ktorá sa začala v roku 1970. V tejto „umeleckej hre“ asi príliš nerozlišoval medzi tým, či sa on sám ocitol v takejto situácii a nechal sa v nej odfotografovať, alebo takúto situáciu objavil v časopise či novinách. V 80. rokoch sa sústreďuje na zdanlivo obyčajné články z dennej tlače. Vyberá si situácie ľudí zachytených reportérmi pri práci. Vo všeobecnosti pracujúci človek v továrni alebo vo výskume bol dôležitou zbraňou komunistickej propagandy. Ak Koller zbieral „situácie“ z tejto oblasti, bola jeho voľba v istom zmysle komentovaním politických udalostí a reakciou na ne.

Zbierka tlačovín narastala v čase a jej vznik možno datovať približne do roku 1964, pričom viaceré indície ukazujú, že Koller bol vášnivým zberateľom už od detských čias. Kollerov vizuálny archív sa prirodzene menil v čase a v spojitosti s dobou. Súvisí to najmä s rozdielnou dostupnosťou tlačovín v 60. rokoch a následne v období normalizácie. V 80. rokoch sa Koller sústredil takmer výhradne na dennú tlač a v jeho zberateľstve sú zakódované pozorovania každodennej reality a komentáre na dobovú politickú situáciu. Ak vezmeme do úvahy systém triedenia nadobudnutých tlačovín a rešpektujeme ho ako koncept autora, uvedomíme si, že každá jednotlivá vec, každý výstrižok či hárok papiera vypovedá o celku a má svoje miesto v celkovom systéme archívu. Zbierka zároveň vypovedá o povahe jej zberateľa, o jeho myslení a metóde uchopenia skutočnosti. Keďže Koller bol predovšetkým zberateľom tlačovín, vyplýva z toho, že jeho zbierka je aj analýzou tlače ako masového média. Koller sa nám teda ukazuje ako zberateľ mediálne spracovaných informácií a situácií, ktoré v kontexte svojej akčnej a konceptuálnej tvorby nazýval „kultúrne situácie“. Preto jeho zberateľskú činnosť charakterizujem ako špecifickú analýzu tlače a masových médií. V umelcovej zberateľskej činnosti nájdeme viacero indícií o tom, že autor vedome skúmal tlač ako prostriedok ideologickej manipulácie a ovládania verejnej mienky. A ak pôjdeme v tejto téze ešte ďalej, môžeme považovať aj jeho koncept *Univerzálnych Futurologických Operácií (U.F.O.)* za „akčnú“ analýzu umenia, kultúry, doby a spoločenskej roly umelca. Koller si veľmi dobre uvedomoval, že veci a javy, ktoré možno ani skutočne neexistujú, sa podávané médiami stávajú reálnymi a uveriteľnými. Koncept U.F.O., ako ho rozpracoval vo svojej tvorbe, možno čítať na tomto princípe zotretia hraníc medzi fikciou a realitou. Ten obraz nám je dobre známy: Július Koller – miznúci a opäť sa zjavujúci objekt – naraz umelec, umenie aj umelecké dielo – v spoločenských a kultúrnych podmienkach reálneho socializmu.



Július Koller: Keby prišli Marťania, preparovaná príručka, nedatované.



Vizuálny archív Júliusa Kollera, inštalácia vo výstavných priestoroch dielni tranzit.sk na Studenej ulici v Bratislave, apríl 2009.

KOLLER ZBERATEĽ A KOLLER KONCEPTUALISTA

Keďže Koller bežne využíval vo svojej tvorbe nájdené informácie, ktoré mu slúžili aj ako pracovný materiál pri vzniku konceptuálnych diel, mali by sme si položiť otázku, kde sa Koller-zberateľ a archivár stretáva s Kollerom-konceptualistom. Ak autor ešte koncom 60. rokov zaviedol pre svoju tvorbu označenie „kultúrne situácie“, možno tento pojem použiť aj pri úvahe o jeho práci s informáciami, ktoré zbieral z dennej tlače a populárnych periodík. Kľúčmi k interpretácii Kollerovej tvorby sú pojmy „kultúra“ a „kultúrne situácie“. Preto je dôležité, aby tieto pojmy boli zadefinované správne. Východisko nachádzame v nadviazaní československých umelcov na Pop Art, Happening, Nouveau Réalisme, Internationale Situationiste a Fluxus, čo sa udialo od polovice 60. rokov. So slovenskými predstaviteľmi neoavantgardy sa spájajú dva kľúčové názvy akcií: *Happsoc* Alexa Mlynárčika a Stana Filka a *Antihappening* Júliusa Kollera. Obidva boli zverejnené ako poštové oznámenia v roku 1965. Tieto akcie majú k sebe veľmi blízko, pretože na rozdiel od happeningov to boli textové vyhlásenia. *Happsoc* definovali jeho autori ako „výraz neštylizovanej skutočnosti, ktorá zostáva vo svojom pôvodnom stave, neovplyvnená žiadnym zásahom“.⁵ *Antihappening* niesol podtitul *Systém Subjektívnej Objektivity* a bol definovaný ako subjektívna kultúrna aktivita, ktorou sa vymedzujú a označujú skutočnosti v priestore a čase, čím sa má vytvoriť nová kultúrna skutočnosť. Podstatu oboch projektov tvorí vedomie, že umelecký čin je súčasťou každodennosti a všedná každodennosť sa týmto činom stáva novou dimenziou tvorby. Pre Kollera to znamenalo subjektívne označovanie situácií z každodenného života predovšetkým prostriedkami športovej aktivity. Na rozdiel od štatistickej objektivity *Hap-*

psocu Kollerov *Antihappening* pripúšťa subjektívnosť a individuálnosť. Od počiatku zdôrazňuje spojenie kultúrnej aktivity a individuálneho života. Svoju umeleckú činnosť charakterizoval v roku 1969 – 1970 manifestom *Potreba kozmohumanistickej kultúry*: „V tomto zložitom časopriestore pociťujem potrebu novej kultúry. Moderné umenie už pohlcuje do seba všetko tzv. umelecké i tzv. neumelecké, celá civilizácia s fascinujúcou technikou a celá príroda je zásobnicou súčasného umenia. V tejto situácii stávam sa autorom signálov vysielaných do priestoru nášho vesmíru, používajúc individuálnym výberom určené prvky tohto vesmíru, bez ohľadu na tradičné umelecké prostriedky a prostredia. Cieľom nie je moderné umenie, ale účasť autora na formovaní novej, kozmohumanistickej kultúry.“⁶

Vizuálny archív mohol Koller využívať ako zdroj námetov pre svoje konvenčné latexové obrazy určené na bežný predaj, ktoré produkoval od konca 60. rokov. Rovnako mu mohol vizuálny archív slúžiť na účely práce s amatérskymi výtvarníkmi, ktorým sa intenzívne venoval v 70. a 80. rokoch. Možností máme teda viacero. Vrátim sa však k tvrdeniu, že zbierka vypovedá o povahe zbierajúceho a spôsob, akým je zbierka štruktúrovaná, kóduje záujmové sféry jej zberateľa. Už pri prvom pohľade na jednotlivé okruhy zberateľského záujmu Júliusa Kollera si uvedomíme, že by mohli predstavovať potenciálne neohraničené univerzum. Ak sa sústreďíme na tlačoviny ako výtvarný materiál a vezmeme do úvahy, že Koller nielen tlačoviny akumuloval, ale ich aj spracovával, dostávame sa o krok ďalej. K základným metódam práce s tlačovinami patria vyrezávanie a aplikácia lepením. Keďže len veľmi zriedka do vyrezaných článkov a reprodukcí výtvorne vstupoval, takmer výhradne pre jeho vizuálny archív platí ponechanie vecí v nájdenom stave. Články a reprodukcie, ktoré ho zaujímali, vyrezával a opätovne skladal lepením na podkladový papier do nových kompozícií. Veľmi často sa objavujú rukopisné poznámky, ktoré obsahujú zdroj a dátum vydania, niekedy aj stručný komentár. Nájdeť tiež niekoľko prípadov, keď umelec vstupoval do reprodukcí nápisom U.F.O. alebo iniciálami J. K. Pre Kollera je typické, že nájdené objekty, ako aj obrazový materiál, signoval podpisom alebo pečiatkoval. Popri tom tiež uchovával zozbieraný obrazový a textový materiál v podobe tzv. preparovaných časopisov. Uvediem niekoľko príkladov. V roku 1977 vytvoril zo série článkov o histórii U.F.O. uverejnených v populárnom časopise *Život* č. 3 preparovaný časopis s titulom *Univerzálna Fantastická Okupácia*. Pritom akciu s týmto názvom uskutočnil ešte v roku 1971. Ďalším príkladom je projekt fiktívnej galérie, prvej galérie pre *kozmo-humanistickú kultúru na svete*, nazvanej podľa nedostupnej terasy vo vrchoch Vysokých Tatier – *U.F.O. Galéria – Galéria Ganku*. Dokumentáciu fiktívnej galérie tvorí okrem manifestu aj štatút galérie, spoločné fotografie členov galerijnej rady a preparovaný náučný časopis *Vysoké Tatry* z rokov 1973 – 1984. Projekt fiktívnej galérie vznikol v rokoch 1981 – 1982 a nadviazal na starší projekt anti-galérie z rokov 1968 až 1971.

ARCHÍV AKO SPRÁVA PRE BUDÚCNOSŤ

Vizuálny archív Júliusa Kollera predstavuje subjektívne štruktúrovaný model sveta. Determinovaný životom umelca a jeho kultúrnym prostredím kóduje nielen jeho záujmové sféry, ale obsahuje množstvo referenčného materiálu o vizuálnej kultúre 60. až 80. rokov v Československu. Obsahuje populárne časopisy, dennú tlač, turistické bedekre, pohľadnice, reprodukcie, plagáty – jednoducho všetko, čo je možné predstaviť si vytlačené na papieri. Socialistické spoločenské zriadenie udržiavalo občanov v nedostatku,

čo sa dá povedať nielen o spotrebnom tovare, ale taktiež z hľadiska dostupnosti informácií. Kollerov archív s odstupom niekoľkých desaťročí podáva filtrovanú a autorsky komentovanú obrazovú správu o socializme cez široko dostupné populárne časopisy a dennú tlač. Túto „obrazovú správu“ môžeme čítať aj ako subjektívnu antitézu oficiálnych archívov, ktoré neslúžili pamäti, ale boli nástrojom represie a kolektívnej amnézie.⁷ Z tohto hľadiska pripomína tiež tvorbu Ilya Kabakova, najmä jeho inštalácie absurdných archívov sovietskej byrokracie. Prístupy obidvoch umelcov spája úsilie o dokumentarizmus a faktografiu, ale na rozdiel od Kabakova, ku Kollerovmu archívu mal prístup len úzky okruh ľudí, z čoho vyplýva, že nebol určený na zverejnenie a ako taký predstavoval privátnu sondu do verejnej sféry a masovej kultúry.

Týmto privátnym charakterom sa líši od iných známych archívov organizovaných umelcami, kde popri záujme dokumentovať a uchovávať efemérne formy umeleckej komunikácie prevažuje aspekt sprostredkovania a zdieľania informácií. Typickým príkladom by mohol byť Active Archive of Artpool Art Research Center v Budapešti, ktorý založil a viac než tridsať rokov riadi György Galántay. Ten je súčasne miestom sústreďovania informácií, výskumu aj živej umeleckej praxe. Ako ďalší podobný príklad archívu zriadeného z iniciatívy umelcov spomeňme Action, Documentation, and Distribution Workshop poľskej umeleckej dvojice KwieKulik. Dokumentuje dianie v poľskej alternatívnej kultúre 70. a 80. rokov a jeho zámerom bolo zaznamenávať účinkovanie tých, ktorých príbehy sa nezapísali do dominantných inštitucionálnych rámcov a umeleckých kategórií.⁸ Koller tiež zaznamenáva dianie na lokálnej scéne, ale predmetom jeho záujmu sú podivné súvislosti všednej reality, popkultúry a prehistórie, v ktorých realizuje niečo, čo by sme mohli pomenovať ako „archeológia seba“ – hľadanie pôvodu neidentifikovateľného subjektu umelca. Sféra Kollerovej archívnej činnosti je preto potenciálne neohraničená a všeobsahujúca. Pre umelca je na jednej strane príznačné inštinktívne zbieranie hraničiace s obsesívnym hromadením a na druhej strane racionálna systematická organizácia archívu. Umelec svojsky zaznamenal čas svojho života v podivnej „stavbe“, ktorá má podobu súkromnej zbierky kuriozít, kumulovaného skladu tlačovín, kde však môžeme rekonštruovať pravidlá precízneho zaznamenávania, triedenia a archivovania.

Zatiaľ čo zbieranie môžeme vnímať v istom zmysle ako „fanatizmus“, resp. ako „vzájomnú integráciu objektu a osoby“^{ix} (Jean Baudrillard), archív predstavuje určitú formu organizácie, keď sa aplikuje pracovná metóda a základné pravidlá usporiadania. K orientácii v takomto pomerne chaotickom systéme je potrebná základná rekonštrukcia archivárskych položiek, treba vypracovať určitú „topológiu“ archívu – mapu jednotlivých kategórií, ich názvoslovie, miesta. Na porovnanie uvediem archív Andyho Warhola pomenovaný *Time Capsules*, obsahujúci až 610 štandardných škatúl, začínajúcich rokom 1974. Rovnako predstavuje určitý počet číslovaných škatúl, obsahujúcich rôzne druhy tlačovín a dokumentujúcich denno-dennú pracovnú rutinu. Kollerov archív však na rozdiel od Warholovho nevznikol z rozhodnutia „rozšíriť obsah zásuviek v pracovnom stole“ a presunúť ich na iné miesto.^x Koller prežil celý život obklopený svojim archívom v malom panelákovom byte, takže bez zbytočného zveličenia môžeme povedať, že je „rozšírením umelca samého“. Význam Kollerovho archívu je v tom, že podkopáva modernistický projekt racionality, ktorému pôvodne archív mal slúžiť. Zotrváva naďalej na princípe archívu ako „prostetického média“, ktorého základnou vlastnosťou je materializovať pamäť, avšak stáva sa desivým miestom, panoptikom neidentifikovateľných javov. Koller tým, že vedome situoval svoj vedecko-fantastický utopický projekt do roviny

populárnej kultúry, otvoril si operačné pole smerom ku každodenným civilizačným javom a obdaril ich veľkou dávkou vtípu. Jeho zmysel pre humor je ako každá športová taktika podmienený kultúrnym (a politickým) prostredím hry, ale súčasne aj nadčasovo odzbrojujúci svojím principiálnym pochybovaním o všetkom.

POZNÁMKY

- 1 HANÁKOVÁ, Petra – HRABUŠICKÝ Aurel (Eds.): *Július Koller. Vedecko-fantastická retrospektíva. Katalóg výstavy*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2010.
- 2 PETREŠIN-BACHELEZ, Nataša: Archiv(y). In: BALADRÁN, Zbyněk – HAVRÁNEK, Vít: *Atlas transformace*. Praha : tranzit, 2009, s. 33 – 34.
- 3 KRAMEROVÁ, Daniela – SKÁLOVÁ, Vanda (Eds.): *Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Katalóg výstavy. Praha/Brno : Arbor vitae, 2008, s. 16 – 17.
- 4 ŠTRAUS, Tomáš: Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier. In: *Slovenský variant moderny*. Bratislava : Pallas, 1992, s. 106.
- 5 Manifest HAPPSOC. Stano Filko, Alex Mlynárčik a Zita Kostrová. In: HOPTMAN, Laura – POSPISZYL, Tomáš (Eds.): *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. New York : The Museum of Modern Art, 2002, s. 86 – 87.
- 6 Z autorských programov a akcií. Július Koller a Peter Bartoš. In: *Výtvarný život*, 15, 1970, č. 8, s. 41.
- 7 SPIEKER, Sven: *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge/Mass. : MIT Press, 2008, s. 160.
- 8 NADER, Luiza: *O czym zapominają archiwa? Pamięć i historie „Z archiwum KwieKulik“*. In: *Opowiedziane inaczej. A story Differently Told: Tomasz Ciecierski / Jarosaw Kozłowski / Zofia Kulik / Zbigniew Libera i Darek Foks / Aleksandra Polisewicz*. Katalóg. Gdańsk : Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, 2008, s. 84 – 122. Dostupné tiež na internete: http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_nader.html
- 9 BAUDRILLARD, Jean: Marginalní systém: sběratelství. In: PACHMANOVÁ, M. (Ed.): *Mít a být. Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2008, s. 177 – 179.
- 10 SPIEKER, Sven: *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge/Mass. : MIT Press, 2008, s. 3.

Dnes bolo dusno, vlhko, daždivý deň, navyše so silným vetrom rôznych smerov. Historické centrum Košíc pripomínalo cintorín alebo skôr bojisko polámaných dáždnikov. Mimochodom, aj zdemolované a stroskotané parazóly boli témou jednej z mail-artových výstav, ktorá sa konala v Dánsku pred niekoľkými desaťročiami, ešte v minulom dramaticko-tragickom storočí. Nezúčastnil som sa jej, okrem iného preto, že aj dáždnik bol v ČSSR vzácnosťou. Tak, ako bola vzácnosťou znalosť angličtiny, komunikačného jazyka mail-artu. A tak jeden z mojich dôležitých projektov prekazil úmyselne zavádzajúci preklad známeho, z ktorého sa neskôr vykľul agent ŠTB. Len tak mimochodom, že bol dáždnik raritou, dokazujú opravovne dáždnikov či podomoví remeselníci, ktorí ponúkali aj brúsenie nožov a nožníc.

Dnes však moja ochrana pred dažďom skončila v nevkusnom čiernom liatinovom koši, akých sú v meste desiatky, neďaleko zadného vchodu Štátneho divadla, hneď vedľa maličkaj kaviarničky, kde mám stretnutie s mladou výtvarníčkou Evou T. Tá našťastie prišla s dáždnikom aj s USB kľúčom s návrhmi mojich prác pre najnovšiu výstavu v bratislavskom Dome umenia. Ideme spolu do tlačiarne, ktorá sa nachádza blízko dnes zdevastovaného a chátrajúceho amfiteátra. V šesťdesiatych rokoch v ňom vystúpila dnes už legenda európskeho rokenrolu Johnny Hallyday. Koncert sprevádzali obrovské výtržnosti, tie som sledoval len spoza plotu, lebo som ešte nemal občiansky preukaz.

Zrazu sme sa ocitli na komplikovanej cestno-električkovej komunikácii. Popri nás prešlo auto. Eve sa veľmi zapáčila jeho prapodivná farba. Mne ale evokovala hnijúcu smrť. Možno to spôsobovalo ono miesto. Bolo to kúsok od najtragickejšej havárie električiek. Množstvo mŕtvych a ešte viac zranených. Počas normalizácie som býval neďaleko, v paneláku tzv. „pražského“ typu. Práve komunistická propaganda používala skratku tzv., aby ironizovala a znevažovala, tzv. disidenta, tzv. umelca.

Do Košíc ma presťahovali, keď som mal de-

väť rokov. Predškolský vek som našťastie a chvalabohu strávil na periférii vtedy ešte zaujímavých Piešťan, kde ma vychovala moja babička. Tá nazývala spomínanú farbu *chronta*. Hovorila tak hlavne o mojich špinavých bosých nohách. Neskôr, v čase koncertovania Johnnyho Hallydaya som v košickom Kine Slovan videl americký film *Bosé nohy v parku*. Prírodzene nešlo o chrontavé nohy, ale o nohy príťažlivej Jane Fondovej. Aj z toho detailu vyplýva, aké je vnímanie farieb vlastne subjektívne.

Po ceste som si uvedomil, že takmer všetky moje vystavené práce súvisia s tragickou histó-



Dr. Szacsuri Csaba egyéni ügyvéd
 3600 Hias, Dózsa u. 58. 1/2. * Tel./Fax: (41) 620-017. Mobil: (70) 256-7266
 E-mail: szacsuri@szacsuri.hu

INGATLAN ADÁSVÉTELI SZERZŐDÉS

aznely létrejött egyrészről

| | |
|----------------------|---------------------------------------|
| Név: | Sváb József |
| Születési név: | Sváb József |
| Születési hely, idő: | Vízszly, 1938. 05. 08. |
| Aznya neve: | Sirató Kataán |
| Állandó lakcím: | 3888. Vízszly, Károlyi Géoprt utca 4. |
| Személyi ig. sz.: | 532791CA |
| Személyi azn: | 1 340508 1037 |
| Adószn: | 8260594099 |

mint eladó, 1/1. szobos a továbbiakban: Eladó; valamint másrésztől

| | |
|----------------------|---------------------------------------|
| Név: | Kalmos Peter |
| Születési név: | Kalmos Peter |
| Születési hely, idő: | Pistorty, 1953.08.28. |
| Aznya neve: | Mária Cesekova |
| Állandó lakcím: | 01001 Kocice – Juh Palárikova 1504/5. |
| Igazolvány szn: | SJ786291 |
| Állampolgársága: | Szlovák |

mint vevő, a továbbiakban: Vevő;

együttösen, mint Szerződő Felek között az alal írott helyen és időben, az alábbi feltételekkel:

1. Az Eladó kijelenti, hogy 1/1 arányban kiadólagos tulajdona, az ingatlan-nyilvántartásban Vízszly helyrelet 220 helyrajzi szn alatt felvett, kormsznben a 3888. Vízszly, Szent János út 165. szn alatt található, 2,5 szobás lakóház, udvar gazdasági épület megnevezésű, 2053. m² alapterületű belterületi ingatlannak.
2. A Szerződő Felek, tekintettel arra, hogy az Eladó eladó, a Vevő pedig minden alkalmával és tartozásával együtt, megkintett állapotban megvásárolja az 1. pontban meghatározott ingatlant.
3. A Szerződő Felek az ingatlan kölcsönösen kialakított vételárát 1.000.000 Ft, szn egymillió forintban határozzák meg. Ezen szerződés aláírásával az Eladó elismeri, hogy a teljes vételár kifizetésére került.



Dr. Szacsuri Csaba
 egyéni ügyvéd
 Hias, Dózsa u. 58. 1/2.
 Adószn: 8260594099
 Tel.: +36 41 620 017
 E-mail: szacsuri@szacsuri.hu

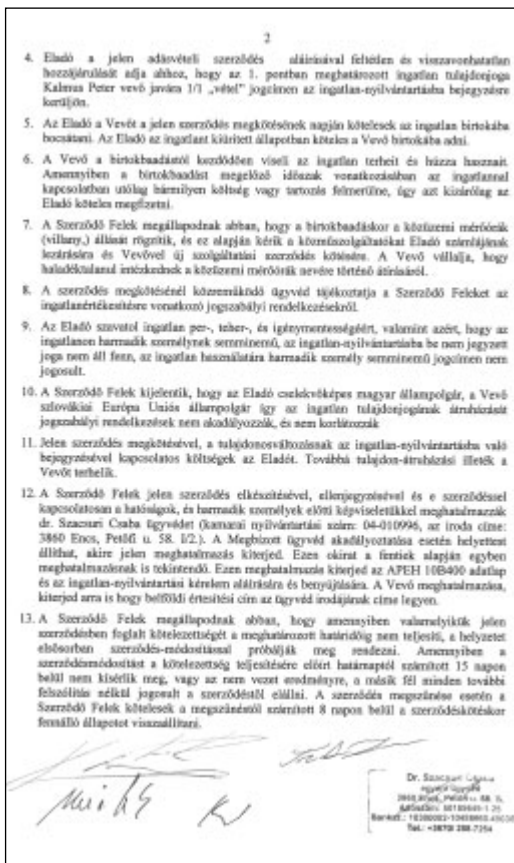
riou minulého storočia, v ktorom vznikol najvražednejší a najodsúdeniahodnejší politický režim v doterajších dejinách ľudstva. Išlo o boľševizmus sovietskeho medzinárodného socializmu, ktorý svojou démonickou ukrutnosťou a obľudnosťou inšpiroval aj vznik nacistického národného socializmu v Nemecku. Hitler bol neoriginálny Stalin, Goebbels ho nazýval nemeckým Leninom, ako sa môžeme dočítať v prácach Viktora Suvorovova.

Pri koncipovaní výstavy som chcel, aby jej jadro tvorili diela, ktoré sú vedľajším produktom určitých vážnych, dôležitých, ale aj menej významných činností. Teda, aby boli vystavené exponáty akosi zmesou skalpov či trofejí. Snažím sa každú svoju výstavu pripraviť a zrealizovať v inej polohe. Tí, ktorí nevideli iné moje prezentácie, môžu vnímať asi len desať percent mojej tvorby. Tých niekoľko ľudí, ktorí videli všetky moje výstavy, má stále prehľad len

o menšej polovici môjho depozitu. Dokonca ja sám nemám prehľad o celej svojej doterajšej tvorbe.

Naša ústava začína nacionalisticky vetou: „My národ slovenský“ a je ústavou štátu, ktorý síce vznikol legálne, ale nelegitímne. Jednou z vystavených prác je aj vedľajší produkt môjho pozitívneho riešenia maďarsko-slovenských vzťahov. Vystavil som kúpno-predajnú zmluvu o zakúpení starého domu s rozsiahlym pozemkom v obci Vizsoly, ktorá je známa ako miesto vydania prvého maďarského prekladu Biblie. Podobne ako pri väčšine mojich vystavených exponátov, ide tu v prvom rade o občiansky a životný postoj. Zaujatie niekedy až radikálneho stanoviska je u mňa prioritnejšie a dôležitejšie ako konečné vystavené dielo. Tento princíp je dominantou celej mojej tvorby od sedemdesiatych rokov až podnes.

PETER KALMUS



Peter Kalmus: *Bezhraničná spolupráca, tlač, 2010, rozmer 29 x 89 cm.*

Autorská výstava Petra Kalmusa Dielo prebieha v septembri 2010 v bratislavskom Dome umenia. Peter Kalmus (1953) hovorí o svojej Bezhraničnej spolupráci aj o aktuálnej výstave a vystavuje kúpno-predajnú zmluvu svojho nového depozitu a ateliéru. Ako autobiografický príklad prekračovania hraníc a limitov nacionalizmu.

tri otázky o knihe

Bohunky KOKLESOVEJ V tieni Tretej Ríše. Oficiálne fotografie slovenského štátu

Bratislava : Slovart a VŠVU, 2009

Na knižnom trhu sa väčšinou stretávame s publikáciami, ktoré fotografiu interpretujú a rámcujú ako estetický jav. Vaša kniha sa sústreďuje na analýzu fotografie ako spoločenského dokumentu, resp. na fotografiu ako nástroj totalitnej ideológie. Aké boli motívacie vašich úvah o reportážnej fotografii a ako ste pracovali s archívnymi zdrojmi?

B. KOKLESOVÁ: Fotografický archív Slovenskej tlačovej kancelárie (STK), ktorý vznikol v roku 1938 a zanikol v roku 1945, obsahuje takmer 25 000 fotografií mapujúcich aktivitu slovenského štátu. Samozrejme, estetické kritérium bolo mojím dôležitým stanoviskom pri výbere fo-



Jozef Teslík: Deň Hlinkovej mládeže v Bratislave, 1940. Fotografiu poskytol Slovenský národný archív.

tografií, ale nebolo jediné. Obsah fotografií bol rovnako zásadný, pretože mi pomohol stanoviť problémy jednotlivých kapitol a tým do istej miery aj charakteristiky slovenského štátu, napr.: *Nový človek – nový poriadok*, *Disciplína cez uniformu*, *Pohľad na tých druhých* atď. Vybrané fotografie som potom konfrontovala s dobovou tlačou, kde boli publikované a textovo komentované. Až tu som začala chápať fotografiu v celej svojej komplexnosti, pretože bola doplnená o ideologický komentár. Ideológia je totiž tou veličinou, ktorá dopredu konštituuje udalosti a tie sú, samozrejme, následne snímané. Jednotlivé reportáže boli v tom čase prezentované ako absolútna a nespochybniteľná pravda o snímanej udalosti. Samozrejme, fotografia bola síce svedkom udalosti, ale samotná udalosť bola často dopredu skonštruovaná pre potreby fotografického záberu, ktorý by v masovokomunikačných médiách ďalej ovplyvňoval verejnú mienku.

Niektoré z reprodukovanych fotografií zobrazovanou realitou manipulujú v prospech ideologických cieľov, iné stroho zaznamenávajú hrôzy vojny. Ako by ste charakterizovali tieto funkcie oficiálnej fotografie slovenského štátu a aké sú v tom paralely s nemeckou nacistickou propagandou?

B. KOKLESOVÁ: Oficiálne fotografie slovenského štátu manipulovali verejnou mienkou obyvateľstva. Mali vizualizovať svet bez problémov, svet sociálnych istôt a práce, svet slovenskej



Josef Teslík: Oslavy II. celoštátneho nástupu Hlinkovej mládeže v Bratislave, 1943. Fotografiu poskytol Slovenský národný archív.

spravodlivosti v čase vojny. Postupne som si začala na jednotlivých fotografických reportážach všímať mieru manipulácie so snímanou udalosťou. To bol kľúč pre moje štúdium archívnych fotografií. Miera autenticity ako aj ideologickej závažnosti bola rôzna. Od veľmi tvrdých propagandistických fotografií, cez záznamy povinne organizovaných podujatí, až po snahu fotografov rekonštruovať pomerne verne boje na fronte. Cenzúra ale vyberala pre tlač také fotografie, ktoré nemali zbytočne znepokojovať obyvateľstvo extrémnymi situáciami.

Frekvencovane narábate s terminológiou postmodernej teórie a historiografie. Môžete krátko priblížiť, ako ste tieto podnety využili? Vo vašich analýzach reportážnych cyklov pracujete tiež s pojmom „falzifikovaná história“. Je možné niektoré závery vašej práce aplikovať aj na oficiálnu fotografiu komunistického režimu?

B. KOKLESOVÁ: Pomerne dlho som hľadala prostriedky ako uchopiť daný problém a aký postoj k týmto fotografiám zaujať. Trápila som sa, ale po dlhšom čase som začala čítať literatúru o spôsoboch, resp. metódach písania o histórii. A dúfala som, že nájdem kľúč ako písať o fotografiách dokumentujúcich históriu. Ťažiskovou bola pre mňa publikácia Lubomíra Doležela *Fikce a historie v období postmoderny*, odkiaľ pochádza i pojem „falzifikovaná história“. Tá je typická, podľa autora, pre totalitné režimy, ktoré si vynucujú vytváranie obrazu minulosti pre potreby prítomnosti, je to najkrajnejšia projekcia záujmov súčasnosti do minulosti. Ako príklad uvádza fotografiu prejavu Klementa Gottwalda na Staromestskom námestí a následné vyretušovanie Vladimíra Clementisa. Ak by som mala byť aktuálna, aj osadenie Svätopluka na Bratislavskom hrade s patričnými pseudohistorickými komentármi je falzifikovanou históriou vykreovanou pre potreby vládnej moci.

Pýtal sa DANIEL GRŮŇ.

citátománia

P. B.

HLÚPOSTĚ

Fascinuje ma ľudská hlúposť. Inteligencia má medze. Hlúposť je bezmedzná.

CLAUDE CHABROL

Pri hlúposti niet nad pocit, že je nekonečná.

ÖDÖN VON HORVATH

Hlúposť sa nedá vykoreniť, ale to ešte neznamená, že proti nej prestaneme bojovať.

JAN WERICH

Dve veci sú nekonečné – vesmír a ľudská hlúposť. Len s tým vesmírom by som si nebol až taký istý.

ALBERT EINSTEIN

Hlúposti sa dá naučiť.

JÖRG JAEGER

Prirodzenú inteligenciu umelá prekoná už čoskoro. Prirodzenú hlúposť umelá neprekoná nikdy.

JÁRA DA CIMRMAN

Keď je človek mŕtvy, je to nadtľho. Keď je hlúpy, je to navždy.

TATIANA TOLSTAJA

HRANICA

Imaginárna čiara, ktorá oddeľuje imaginárne práva jednej ľudskej skupiny od imaginárnych práv inej ľudskej skupiny.

AMBROSE BIERCE

Človek sa nesmie miešať. Má na kameň pozrieť, ale nepohnúť ním. Potom na kameň znova pozrieť, ale nechať ho ležať...

INGEBORG BACHMANNOVÁ

Musíme vedieť, ako ďaleko smieme zájsť príďaleko bez toho, aby sme zašli príďaleko.

JEAN COCTEAU

HRDINSTVO

Súčet okolností a okamihu.

JAN WERICH

Keby ľudstvo pozostávalo len z hrdinov, svet by už dávno bol zlikvidovaný. Keďže však hrdinov je napriek všetkému úsiliu málo, do konečného sebazničenia to potrvá trochu dlhšie. Ja hrdina nie som.

LUKAS HARTMANN

Nešťastná je doba, ktorá hrdinov nemá. Ešte nešťastnejšia tá, ktorá ich potrebuje.

BERTOLT BRECHT

HRIECH

Panna milostiplná, ty si počala bez toho, aby si zhrešila. Daj mi hrešiť bez toho, aby som počala.

ŠTEFAN ŽÁRY

HUMANIZMUS

Kde záleží na rentabilite, tam je s humanitou koniec – bez ohľadu na zriadenie či revolúcie.

JOSEF ROTH

HUMOR

Pravda v kocke.

JIŘÍ VOSKOVEC

CHUDOBA

Chudobný človek má všetko chudobné. Chudobný je jeho šofér, chudobná je aj jeho slúžka. (Citát zo slohovej úlohy na americkej súkromnej škole.)

JORDAN RADIČKOV

Chudobný povedal bohatému: *Keby som ja nebol chudobný, ty by si nebol bohatý.*

BERTOLT BRECHT

Dnešný hospodársky systém predstavuje slobodné trhové hospodárstvo pre chudobných a socializmus pre bohatých.

GORE VIDAL

* * *

Hlúpi sú vždy len tí druhí.

Málo si hrešila, takže ti nebude odpustené.

P. B.

■ Roman Holec: Coburgovci a Slovensko

Bratislava : Kalligram, 2010

Dejiny šľachtických rodov, ktoré svojou individuálnou mierou zasiahli do dejín Slovenska, ešte donedávna z rôznych príčin nepatrili k pertraktovaným témam v slovenskej historiografii. V súvislosti s týmto konštatovaním môžeme ako jeden z dôvodov tohto stavu uviesť v minulosti rozšírenú škodlivú tézu o „plebejských“ dejinách slovenského národa. Hoci po roku 1989 sa aj na pulkoch našich kníhkupectiev objavilo veľké množstvo publikácií o európskych šľachtických rodoch rôznej šírky i kvality, chýbali práce, ktoré by sa konkrétnejšie a hlbšie zaoberali ich vzťahom k nášmu územiu.

Slovenský historik strednej generácie Roman Holec sa okrem iného aj touto témou zaoberá už viac ako desať rokov. Svoje archívne výskumy zúročil už v populárno-náučnej práci Habsburgovci a Slovensko (2001), predmetnej problematiky sa vzhľadom na osobu bývalého bulharského cára Ferdinanda dotýkala aj práca Zabudnuté osudy (2001). V citovanej práci sa autor zameriava na dejiny dynastie Sachsen-Coburg-Gotha. Coburgovci zanechali výraznú stopu v európskych dejinách, pričom príslušníci tohto rodu sa vhodnou sobášnou politikou dostali na viaceré európske kráľovské dvory. Trend úspešnej sobášnej politiky sa vzhľadom na územie Slovenska potvrdil sobášom Ferdinanda Juraja Augusta Coburga s Máriou Antóniou Koháryovou v roku 1816. Môžeme uviesť, že rod Koháryovcov v roku 1826 vymrel po meči. Tak sa do coburgovských rúk dostali obrovské majetky, pričom Coburgovci sa stali jednou z najbohatších rodín v Uhorsku. Z majetku, ktorý získali, môžeme na území Slovenska informatívne spomenúť napríklad známy kaštieľ vo Svätom Antone alebo železiarne na Horehroní.

Autor sa však v súvislosti s Coburgovcami a Slovenskom zameriaval aj na ďalšie problémy. Všíma si hospodárske dejiny, slovenské národno-emancipačné úsilie, regionálne dejiny a napríklad aj bulharsko-slovenské vzťahy, vrátane tých literárnych. V osobitných kapitolách sa Roman Holec venuje dlhodobému pobytu bývalého bulharského cára Ferdinanda na Slovensku.

Kniha je napísaná veľmi pútavým štýlom, autor pripojil aj poznámkový aparát. Prácu možno považovať za rozhodný prínos pre slovenskú historiografiu. No nielen pre ňu. Určite si ju okrem historikov so záujmom prečíta aj odborná a laická verejnosť.

PETER CHORVÁT

■ Juraj Červenák: Strážcové Varadínu

Praha : Brokilon, 2009

Dnes čitateľsky taký populárny a aj komerčne úspešný žánr fantasy vytrvalo recykluje dieťa svojich praotcov, pretože tak to chcú čitatelia, čo je pri populárnom čítaní úplne logický a legitímny dôvod. Len málo autorov sa odváži riskovať a prekročiť hranice. K tým osamoteným hazardérom patrí Juraj Červenák, ktorý zaujímavo prepája staroslovenskú mytológiu, dejiny raného stredoveku a dobrodružnú fantasy „howardovského“ typu.

Jeho romány a poviedky sa vymykajú bežnému žánrovému priemeru vysokou remeselnou zdatnosťou a výrazným rozprávačským talentom, ktorý by mal byť u spisovateľa tohto druhu literatúry samozrejmosťou (bohužiaľ, často nie je). Predovšetkým totiž prejavuje zreteľný zmysel pre zveličenie, píše s nesmiernym nadhľadom, do svojich textov zapája mnoho odkazov na najrôznejšie literárne, filmové a iné motívy.

Do ligy bestselleristov typu Dominika Dána sa Červenák zatiaľ nedostal, jeho knihy vychádzajú predovšetkým v Čechách, kde ich kupuje pomerne uzavretý okruh fanúšikov fantastiky. Nedávno sa ocitol na rázcestí – vydal historický román *Strážcové Varadínu*, prvý zväzok plánovaného cyklu o (fiktívnych) dobrodružstvách kapitána Kornela Báthoryho v období protitureckých vojen v 17. storočí. Červenák je príliš dobrým spisovateľom, než aby písal podľa rovnakej formuly. Zdá sa však, že si tým odcudzí časť ortodoxných čitateľov fantastiky a je otázkou, na koľko mu tento krok umožní preniknúť k širšiemu publiku.

Dobrodružnú literatúru tohto typu, ktorá ešte v 19. storočí bola regulárnou súčasťou diela i veľmi renomovaných spisovateľov, sú dnešní čitatelia schopní konzumovať už len pod pláštrom (post)moderných žánrov populárneho čítania. Červenák je tak vlastne súčasne inovátorom i tradicionalistom, ako je to u dobrých spisovateľov časté. Je to riskantné, ale velebím ho za to.

ANTONÍN K. K. KUDLÁČ

■ Ukulele Orchestra Of Great Britain. Proms 2009. Royal Albert Hall, London

August 18, 2009. MP3 Version

Internetový server Big O prináša okrem iného aj neskutočné lahôdky pre hudobných záujemcov. Možno si tu zadarmo stiahnuť koncertné nahrávky všetkých možných interpretov (často vo vynikajúcej kvalite z rozhlasu alebo televízie). Sú umiestnené vo formáte mp3 a označené ako „ROIO“, čo je skratka pre „Recording of Indeterminate Origin“ (Nahrávka neurčitého pôvodu). Aj keď možno o koncertných nahrávkach hovoriť ako o „pirátskych“, máme vďaka nim často ideálnu možnosť spoznať, ako ktorá skupina hrá mimo štúdiá. Napokon – mnohí hudobníci sami sprístupňujú nahrávky z koncertov na svojich internetových stránkach. Ale späť k Big O: popri všeobecne známých menách tu môžete nájsť i skutočné perly, ktoré sú koncertne zaujímavejšie než štúdiové nahrávky. To platí o vynikajúcej britskej skupine The Ukulele orchestra of Great Britain. Ukulele orchestra... hrajú na ukulele. Sú nadaní, majú obrovský zmysel pre humor i pre rytmus a dokážu prerobiť piesne (nielen) populárnej hudby tak, že vám klesne sánka. Nech už je to Anarchy in the U. K. od Sex Pistols alebo Sinatra My way, Nirvana a Richard Wagner. Súbor vznikol v roku 1985 a hrá a spieva v ňom osem hudobníkov (samozrejme, všetci hrajú na ukulele). Existencia takých súborov mi dáva nádej, že hudba je ešte stále zaujímavá, že humor môže s hudbou fungovať bezproblémovo. A najmä – na koncert takejto skupiny by som veľmi rád išiel. No a tak ich môžeme spoznať prostredníctvom zvuku, kým ich nejaká osvietená hlava pozve na koncert do našej blízkosti. Na adrese <http://bigozine2.com/roio/?p=321> nájdete koncert Ukulele orchestra z 18. 8. 2009, ktorý sa uskutočnil v londýnskej Royal Albert Hall, a odvysielal ho BBC Radio 3. Len malé upozornenie – po vypočutí niektorých prerobených piesní sa vám originál bude zdať ako strašná nuda...

MICHAL JAREŠ

■ Po skladbách č. 1

Skladby samostatne silno pôsobiace, z množstva vaty na albume vyčnievajúce; single na jedno použitie v duchu šíriaceho sa hypeu a aktuálnych trendov; či aktuálne vydané.

WHITE RING : ROSES (ROSES/ SEAWW, EMOTION, 2010)

White Ring pochádzajú z New Yorku. Predvedú vám okultistické spriadania v rytme primitívnych drum-zvukov, hororové sample à la Hitchcock. Vracat sa k Roses budete vďaka absurdnosti a rozbitému zvuku.

WHITE RING : IXC999 (2010)

Cítiť projekt M.I.A., nezrozumiteľný text, gunshoty podporujúce naznačený armádny rytmus.

Beztvary subžáner "witch house" pripomínajúci avantgardný synth-pop rokov osemdesiatych. Disaro, label, ktorý za tým všetkým stojí, predstavuje temnú estetiku plnú duchovna. Zjavne však verí sľubom mladíkov, resp. „dôveruje“ tlačiacemu sa trendu. Dočasná vlna na takzvanej alternatívnej scéne.

YOUNG EMPIRES : *GLORY OF THE NIGHT* (2010)

Skvelá melódia a post-depešácka nálada. To však ani zďaleka nestačí. Ďalší prídavok na scéne bezvlastného smerovania. Ak nepreferujete kapely jedného hitu, siahnite radšej po Telefon Tel Aviv.

ZOLA JESUS : *SEA TALK* (STRIDULUM II, SOUTERRAIN TRANSMISSIONS, 2010)

Vokál zväčša v d-mol rozpoležení, gotické odkazy a melancholický synth náboj. Lenže už od vydania predošlého Stridulum Ep to Zolu ťahá viac k jednoduchším popevkom než k rozorvanosti a na novom singli je to aj počuť.

MOBY : *MISTAKE* (WAIT FOR ME, LITTLE IDIOT, 2009)

Zaslučkovaná, gitarová, ľahko orchestrálna silná pesnička. A krásne jednoduchý, zosobnený text. Moby má pred davom recenzentov smolu, že je Moby a latku nejde nastaviť späťne...

HECQ : *TIAMAT* (SURA EP, AD NOISEAM, 2010)

Šikovný Berlínčan, ktorý sa už dávnejšie do povedomia zapísal skvelým počinom „0000“ či neskorším „Night Falls“, okrem toho, že z domovského neotrepaného labelu Hymen prechádza k ostrejšie ladenému Ad Noiseam, rovnako opúšťa i stanovisko ambientného glitchu a schopnosť pretransformovať digitálnu spúšť v romantické orchestrálne, čo môže byť na škodu. Náladovejší breakcore či sterilita. Čo si vyberiete.

THE DURUTTI COLUMN : *BROTHER* (A PAEAN TO WILSON, KOOKY, 2010)

To najkrajšie a trvalé na záver. Manchester; slávny dokument 24Hour Party People a obraz post-punkovej muziky spontánne vznikajúcej pod množstvom drog a výbušnej energie. Všetko pod hlavičkou Factory Records Tonyho Wilsona, zakladateľa The Durutti Column. „Brother“ je plný virtuozity, rozsekaného rytmu, zastreného a súčasne jasného prejavu.

JANA LENHARTOVÁ

■ Amanda Palmer: *Who Killed Amanda Palmer*

Roadrunner Records, 2008

Týmto odkazom na kedysi kultový seriál Twin Peaks nazvala svoj prvý sólový album „punková kabaretiérka“ Amanda Palmer. Polovica zaniknutého dua Dresden Dolls podporila kolekciu svojich piesní ešte ďalšími prostriedkami – na internete nájdeme sériu štýlovo zjednotených klipov v réžii Michaela Popea, súčasne vyšla kniha fotografií so sprievodnými textami jej životného partnera spisovateľa Neila Gaimana. Bežné promo sa preto prepája so snahou o gesamtkunstwerk...

Tradícia žien-pesničkárok pestovaná od šesťdesiatych rokov priniesla obraz pokojnej, kultivovanej dievčiny s gitarou či klavírom. Hudobný svet roztrieštený punkovou explóziou však zrodil aj iné, niekedy veľmi zvláštne typy autoriek/interpretiek. Amanda Palmer sa k hudbe dostala prostredníctvom divadla a výrazná teatrálnosť jej zostala doteraz – kdesi v pozadí cítim tieň Brechta a kabaretov wiemarskej éry, čo je inšpirácia zdedená zrejme od gotického rocku. Divoko nalícená, s expresívnymi gestami strieda klavír s ukulele, pozabudnutým erbovým nástrojom pódiových zabávačov swingového rodu. Rovnako dôležité ako vonkajšia prezentácia je aj to, o čom spieva.

Témy ako domáce násilie, potrat alebo spomienka na skazu raketoplánu Challenger nie sú v jej textoch explicitne pomenované, odkaz na kontext prinášajú skôr sprievodné mediálne nástroje albumu. Piesne totiž navonok prinášajú tradičné „ženské“ zameranie na vzťahy a rôzne podoby lásky. Amanda však nie je sladko romantická alebo feministicky útočná, hojne využíva iróniu; akoby som ju videl stále sprisahanecky žmurkať. Túto dámu je v každom prípade najlepšie zažiť na koncerte. Trúfam si tvrdiť, že v súčasnosti patrí k najzaujímavejším hudobným „entertainerom“ euroamerickej scény.

ANTONÍN K. K. KUDLÁČ

ZNALECKY A S POROZUMENÍM O JEDNOM ŽÁNRI

■ Kornel Földvári: O detektívke

Bratislava : KK Bagala, 2009

Literárne záujmy Kornela Földváriho sú všestranné. Číta (a kupuje) všetko. Od vstu- pu do literárnej arény mal však blízky vzťah k žánrom, ktoré boli oficiálne podceňované či zatracované. Išlo o literatúru tzv. nenáročnú, väčšinou spojenú s čitateľskými zážitkami našej mladosti, teda o literatúru dobrodruž- nú a detektívnu. Keď o nej písal – aj kriticky – usiloval sa rehabilitovať tú jej časť, ktorá bo- la skutočnou literatúrou. Tento postoj dekla- ruje najnovšie i v knižnej publikácii *O detek- tívke*, keď hovorí, že nejestvuje vysoká a nízka literatúra, len dobrá a zlá. A ako prí- klady uvádza autorov, o ktorých naozaj mož- no povedať, že zavázili nielen v tomto špeci- fickom žánri, ale občas aj v literatúre ako takej; že nás chceli nielen pobaviť a vzrušiť, ale zároveň odhaľovali, čo sa skrýva v člove- ku a v spoločnosti. Spomenie aj tých dru- hých, nehodných, ale len preto, aby pred ni- mi varoval, alebo od nich odradil.

Hybným momentom pri koncipovaní kritic- kého názoru je u Földváriho čitateľský inte- res. Pravda, prekračuje ho znalosťami tzv. druhotnej literatúry, či okolnosťami vzniku diel a kultúrno-spoločenským kontextom, a tým všetkým podopiera vlastné tvrdenia. Ale rozhodujúcim je tu čítanie a z neho sa od- vŕajúca vnímavá interpretácia jednotlivých textov. Píše najmä o tých – ako sa priznal v doslove, ktorí ho „zaujali a potešili“, čo ok- rem iného znamená, že v jeho pohľade je ve- ľa osobnostného a jednotlivé state vyznieva- jú potom nielen ako poznaním, ale aj zažitím

dotované eseje. „Čitateľ“ Földvári je rozhlá- dený po celom literárnom poli, domácom i svetovom, a je mimoriadne citlivý na ume- leckú úroveň toho-ktorého diela. Má vycibre- ný zmysel pre estetické hodnoty, vie – preto- že sám je tvorcom – čosi podstatné o konštruovaní príbehu, o charakterotvorbe, štýle a jazyku. Jeho kritické názory majú vá- hu, sú vždy logicky zdôvodnené, a preto sú akceptovateľné. Vie toho dosť aj o štruktúre detektívky, ktorá sa síce vyvíjala a vyvíja, no má svoje pravidlá a tie by sa nemali porušo- vať. Földvári tie pravidlá uvádza, pričom roz- lišuje medzi detektívkou a kriminálnym román- om, kde sa narába so známym páchatelom. (Zaujímavá je jeho zmienka o stredovekých dišputách medzi telom a dušou, ktoré „pripa- súva“ na detektívku, kde – podľa neho – tiež ide o konflikt medzi hrubou matériou zločinu – telom a intelektom vyšetrovateľa – dušou. Je to originálny nález, rozširujúci momenty, zohrávajúce úlohu pri vzniku detektívneho žánru.) Obchádzanie pravidiel Földvári kriti- zuje, no najviac ho iritujú rozličné vymysleni- ny a primitivizmy, ktoré oslabujú životnú prav- depodobnosť a rapídne znižujú umeleckú úroveň. A tá je aj v detektívnom žánri rozho- dujúca.

V publikácii nám predstavuje jednotlivých autorov, svetových, no u nás cez početné preklady už zdomácnených, i slovenských. Je ich do dvadsať. Autorské kapitoly pôvodne vznikali ako doslovy či kritiky, ale do knižnej podoby ich autor prepracoval, a tak ich pô-

vodné určenie zaniklo a nahradil ho systémovejší pohľad. Hoci nejde o dejiny detektívky, čo autor s ľútosťou konštatuje, konkrétne portréty sú zároveň sondami do jednotlivých období (a predstavujú rozličné žánrové typy), a tak predsa len dávajú pomerne ucelený obraz aj o vývinovej problematike, teda o tom, čo je primárnou vlastnosťou literárnych dejín. Chýba tu len kompletnejší výpočet autorov, ten by text iste obohatil, no či by sa tým zmenil celkový obraz žánrových charakteristík, ako ho Földvári načrtnol, o tom možno pochybovať. Totiž, Földváriho srdcu milí autori (okrem tých, pred ktorými nás vystríha) zaradení do publikácie sú zároveň reprezentatívnymi autormi, počnúc zakladateľom žánru (E. A. Poe), cez klasikov (A. C. Doyle, F. W. Crofts a ďalší), až po tých, ktorí vyniesli tento žáner na výslnie (R. Chandler, D. Hammet, Rex Stout, E. S. Gardner, A. Christie, D. Sayersová, G. Simenon atď.), a to tak v rámci pôvodnej „anglickej“ žánrovej podoby, ako aj „americkej“ drsnej školy. Földvári si všíma aj určité „vybočenia“ (G. K. Chesterton, K. Čapek), ale vybočenia obohacujúce a kultivujúce pôvodné verzie. Záver publikácie sa „hemží“ slovenskými autormi (K. Lazarová, P. Horan – znovunájdenný, P. Abran – odstrašujúci, D. Dán, D. Kapitáňová). V stručnom prehľade (v úvodných častiach) konštatoval, že detektívny žáner na Slovensku sa realizoval v málo rozvinutých podobách, tu v jednotlivých portrétoch vyzdvihol tri mená: K. Lazarová, D. Dán a D. Kapitáňová, každé z iných dôvodov. O domácich autoroch treba písať aj v iných kontextoch, nielen v žánrových. Ak sa však porovnávajú so svetom vo vlastnom žánri – aj to je problematické – tak možno konštatovať, že sú tu sympatické výhonky, ale vcelku sme veľa vody nenamútili.

Földváriho čitateľský (a kritický) obzor je veľmi široký a to mu umožňuje v každom „prípade“ nadhľad a zovšeobecnenie. Týka sa to nielen vývinovej problematiky detektívky, ale

literatúry ako takej. Vymedzenú oblasť tvorby sleduje v rámci celého poľa literatúry, z ktorého čerpá nielen skúsenosť, ale aj hodnotové kritériá. Preto je len prirodzené, že chápe literatúru ako jeden celok, že odmieta hovoriť o nej ako o vysokej a nízkej a hovorí len o dobrej a zlej. Ba ide ešte ďalej a tvrdí, že zlá (nízka) literárna tvorba má iných čitateľov ako dobrá a že tento čitateľ sa nikdy nepovznesie k tej skutočnej. Z toho konštatovania by bol smutný Jožo Nižnánsky, ktorý tvrdil, že jeho „ľudové“ romány (nájde sa medzi nimi aj detektívka) chcú naučiť čitateľa vnímať aj onú dobrú literatúru. Problém bude asi komplikovanejší. Veľa z tých, ktorí o literatúre aj písali, začínali nickcartovkami a tomsharkovkami, prípadne rodokapsami. Okrem toho, človek nie je z jedného kusu. Láka ho nielen vysoké, ale aj nízke, dobré aj zlé. Pri autoroch „drsnej“ školy zlomil Földvári palicu nielen nad ich pokračovateľmi, s ktorými sa dostala detektívka do suterénu. Aj to je problematickejšie, hoci to môže byť aj tak, no Hammet a Chandler mali nielen pokračovateľov, ktorí neskázavali do podpriemeru, napr. Ross Macdonald, John D. Mac Donald, Robert D. Parker a iní. Tí – najmä prvý menovaný – rozvíjali práve literárnu stránku svojich opusov a to s dôrazom na psychologickú introspekciu, založenú zväčša na Freudovi. Ich chybou bolo skôr to, že opúšťali matricu detektívky a blížili sa k psychologickému románu, ba dokonca znejasňovali hranicu medzi dobrom a zlom, čo je pri detektívke alfou a omegou žánru. To sú však len bočné veci. Földváriho knižka o detektívke je kultivovanou a platnou rehabilitáciou jedného podceňovaného druhu literatúry a zároveň príjemným čítaním, podloženým kritickým intelektom i váhou celej autorskej osobnosti. Földvári by sa mal podobným spôsobom vrátiť k svojej ďalšej láske, k dobrodružnej literatúre, o ktorej tiež veľa písal a veľa vie.

VLADIMÍR PETRÍK

■ Veronika Šramatyová: untitled

Bratislava : Ars Poetica, 2009

Michelangelo Buonarroti vraj povedal, že ak socha zostane pokope aj po tom, ako sa zguľfala z kopca, bola vykresaná kvalitne. Hudobnú kompozíciu z kopca sotíť nemôžeme, no môžeme si pustiť nahrávku odzadu. Ak aj takto bude pôsobiť harmónicky, znamená to, že dielo drží pokope, skladateľ svoju skladbu poskladal dôveryhodne. (Ale toto som si len vymyslel.) Hodnotu prózy si asi sotva môžeme overiť čítaním od konca, no mám podozrenie, že pri básňach by sa s takým postupom dalo dačo počať. Napadlo mi to aj pri čítaní debutu Veroniky Šramatyovej *untitled*.

K realizácii takéhoto „testu“ som však nakoniec nepristúpil. Úplne mi stačilo, že texty, prezentované a myslené ako básne, som prečítal regulárnym spôsobom, tak, ako západná norma čítania káže, zľava doprava, zhora nadol, strofu za strofou, text za textom. Napriek tomu, že som sa v nejednoduchom (poetickom?) vyjadrovaní Šramatyovej zavše beznádejne stratil, môžem vysloviť nasledovný, pre niekoho azda slovoskúpy verdikt: tej knihe chýba humor.

A ešte raz: chýba jej humor. Preto ju nemožno brať vážne. Keď poviem, že jej chýba humor, tým nemyslím nedostatok žartu. Klasik hovorí, že s humorom nie sú žiadne žarty. Takže nehovorím o žartovaní, ale o *tom* zmysle pre humor, ktorý nájdeme aj v tých najpochmúrnejších básňach od Rilkeho po Poea (pozornejší čitateľ hneď zavníma, že aj taký udaždený *Havran* sa „čiasťočne“ /aj po rytmickej stránke/ vezie na vlne recesistickej invencie), od Puškina po Ginsberga – ďalší „tragédi“ mi v tejto chvíli neprichádzajú na um. Takže: ak vidíme, že humor nechýba ani vážnejším skladbám, čo si počať, keď sa pred nami ocitne *komornejšia*, *civilnejšia* „poézia“, ktorá, navzdory niekoľkým pokusom o žart, sa berie vážnejšie ako trúchlospevy klasikov?

Keď hovorím o humore, hovorím o *vôli* k hre. Poézia, podľa mňa, je od svojej *podstaty* hravá. Nehumorný výrobca básničiek potrebu hry necíti. Spisuje nehravé riadky, a keď si myslí, že vytvára poéziu, tak vlastne nevie, čo koná. Ešte si nakoniec namyslí, že kultivuje jazyk, pričom toto asi naozaj nie je úlohou literatúry: *rozpínať* jazykové obmedzenia neznamená len kultivovať ich. Je len jasné, že ten, kto k otázkam svojej (privátnej i verejnej) existencie a k svojmu jazyku nepristupuje s určitou dávkou humoru, vie hrať len spoločenské hry, ale nie tie, ktoré vytvárajú literatúru. Možno tie podivne znejúce (škrípajúce) väzby s inštrumentálom majú byť u Šramatyovej prejavom hry. Možno. Lenže zavše sa ich na jednej kope navŕši toľko, že čitateľa rýchlo prejde smiech. Veď jasné: zbierky básní nie sú na to, aby ich čitatelia presmiali od začiatku do konca.

Azda nám debutantka Šramatyová aj chcela oznámiť čosi závažné, nevšedné, strhujúce a subtilné zároveň, no tie nánosy siedmeho pádu to miestami, mierne povedané: zahmlili. Otváram zbierocku a čítam: „bleskom nadivoko dočahuje / dážd...“ (s. 14); „vrastení viditeľnými stranami; „tvar narastá priblížením“ (s. 21); „počas zmien / vynútených nemennou údržbou tieľ“; „ospravedlniteľní iba monsoon“ (s. 23); „prenos významu spojením...“; „rovnakou intenzitou / tvoríme celok...“ (s. 24); „predĺženým priebehom / tichého úniku...“ (s. 32); „horizont sa zväčšuje vzdialením“ (s. 35). Kde nešarapatí inštrumentál, tam bujnejšú pasívnu väzbu a slovesné podstatné mená a, samozrejme, „devíza“ každého debutanta: (násilné) genitívne väzby. Dalo by sa pokračovať vo vymenúvaní ďalších „pôvabov“, ktoré by sa aj hebefrenický surrealista bál použiť: „zaznievajúca nemožnosť vykročenia“ (s. 21); „postupnosť symbolických / znakov unavuje vzťah / rôznych súvislostí“ (32); „ne-

vzdávame sa vykročenia“ (s. 35); „siete na oknách prepúšťajú / ostré signály jarnej vlhkosti / a únavy, vyosený pohyb / slnka zabodáva sa do zeme / (svetlom) uvoľňuje // vrelé spojenie“ (s. 42), no radšej už prejdem k završujúcemu konkluzívnemu mudrovaniu. Ale nie hneď, ešte tu čosi mám. Nechcem byť neokrôchaný, ale oná hustá, predimenzovaná architektická i sémantická kakofónia debutantkiných riadkov mi priviala na myseľ urbaníkovskú vetu zo sveta slovenských ženských časopisov: „A potom mám ešte štyriapolročného tajfúna na večný pohon, ktorý ma skúša častou frekvenciou vyslovenia slovo hovno.“ (eva HRIEŠ-NE DOBRÁ, jún 2010, s. 42)

Premýšľal som, kde sa tieto zrasty, zliepance a verbálne *havárie* nabrali u takej mladej autorky ako Šramatyová. Hľadal som nejaké východiskové zdroje, no asi som ich hľadal nesprávne, v pridalekej minulosti, u moderných klasikov slovenskej lyriky. A pritom je to celkom jednoduché: Šramatyová kuchťí z poetiky Solotruka a Ružičkovej, čiže nevidí pascu a teda závoz: Solotruk a Ružičková sa inšpirovali aspoň nejakými ťažkotonážnymi machrami a macherkami svetovej i slovenskej literatúry, no Šramatyová evidentne (zatiaľ) nepokročila k čo len letnému prelistovaniu nejakého toho (kanonizovaného?) velikána, ktorého báseň zostane celá aj po zguľňaní sa z grúňa. Možno sa mýlim, možno debutantka načierala v úplne iných studniciach a možno aj kadekým okiadzaných, panteizovaných a sparnasovatelých poetov čítala. Ak ich však čítala, zjavne ich nepochopila: nevidím totiž, kde a v čom sa z nich *poučila*. T. S. Eliot povedal, že kým priemerní básnici imitujú, tí veľkí vykrádajú.

Michelangelo Buonarotti hovoril o tom, čo má taká správne vysochaná socha vydržať.

Vieme, že popri maľovaní a kresaní sa venoval aj architektúre, ba písal aj sonety, ktoré patria k vrcholným výkonom talianskej renesančnej literatúry. V Bratislave sa poniektoré literárne talenty (vy)liahnú práve na pôde Vysokej školy výtvarných umení. Netreba sa zamýšľať, či v spomínanej inštitúcii prebieha výučba renesančného charakteru, keď pomaly začína platiť: čo študent, to mnohostranná osobnosť. Podľa mňa je len prirodzené, že nadaní výtvarníci sú zároveň aj nadanými literátmi a hudobníkmi. Nadaniu, ak už raz je, nezáleží na tom, kde a ako sa prejaví. Nadanie je však démonické, povedal istý stredoerópsky filozof dvadsiateho storočia. Nadanie je totiž hypertrofiou niektorej, inak nevýznamnej vlastnosti (ech, to slovo!) a často degeneruje skôr iba na túžbu po nadaní než na dôveryhodný výkon. A vrúcnu túžbu, ako vieme, často sprevádza ne(s)mierna barokizácia výrazových prostriedkov. No a každá barokizácia si žiada usilovnosť. Populárne kliše hovorí, že za každým veľkým umeleckým výkonom stojí 20% nadania a 80% usilovnosti. (Musím pripomínať, že usilovnosť takisto môže viesť k démonickým fígľom?)

A znovu, do tretice: tomuto debutu chýba humor. To znamená, že debutantka sa brala príliš vážne. (A preto jej výkon sotva môžeme brať vážne.) Ale dobre: patrí sa odpúšťať debutantom ich sebaúctu. Len keby si na polep knihy nepísali, že: „*Žije, tvorí a kultivuje svoju záhradku...*“ Lebo, ako neskôr zakaždým vysvitne, takéto (narcistické?) informácie svedčia nielen o podceňovaní čitateľa, ale najmä o diskutabilnom sebaapoznaní.

MAREK BLECHIAR

PREČO ČÍTAŤ? PREDSA KVÔLI HISTÓRII

■ Peter Šulej: *História*

Levice : Koloman Kertész Bagala, 2009

Peter Šulej sa doteraz prezentoval predovšetkým ako konceptuálny, experimentujúci básnik (pripomeniem aspoň tzv. Modrú trilógiu – *Návrat veľkého romantika* z r. 2001, *Archetypálne leto* z r. 2003 a *Koniec modrého obdobia* z r. 2008), no vydal i dve zbierky sci-fi (cyberpunkových) poviedok *Misia* (1995) a *Elektronik Café* (2001). V najnovšej knihe, románe *História*, autor nadväzuje nielen na svoju predošlú prózu, ale vytváraním alternatívnych svetov či „komponovaných realít“ (s. 225) a rozširovaním hraníc (tento raz epiky) čiastočne tiež na lyriku. Ak v tvorbe jedného z protagonistov románu, básnika Petra, splýva „programovanie s poéziou“ (s. 33), podobne možno uvažovať o Šulejovom románe, počítačová realita v ňom však súvisí i s cyberpunkom, ktorého postupy autor využíva. Na cyberpunkový kontext poukazujú tiež typy protagonistov – nekonformných slobodomyselných intelektuálov s pozitívnym vzťahom k alternatívnej hudbe, umeniu a, samozrejme, k erotike, s kritickým postojom k pred- i ponovembrovej realite, využívajúcich nové technológie a zároveň sa pohybujúcich na pomedzí medzi „vysokým“ a „nízkym“. Tak ako protagonista Peter píše okrem experimentálnych básní texty piesní pre „šoubiznisovú megastar“ (s. 32) Braňa Škutu alias Branislava Princa i P. Šulej tvorí sofistikované, poučené, až cynicky dištančné texty, no nevyhýba sa ani postupom sci-fi, motívom ústretoým voči čitateľovi, subštandardným jazykovým prostriedkom a balansuje na hrane sentimentality či páťosu. V jeho texte platia ironicky ecovské slová: „Skúste niekomu povedať, milujem ťa bez toho, aby sa vám dotýčny/á nevysmial/a do tváre“ (s. 122), avšak medzi Petrom a Zuzanou odznieva takýto dialóg:

„Ale prežiješ, neboj sa. Sú to len tri týždne. Mávla rukou a pobozkala ma na pery. Ja si to

tiež budem robiť sama. Neboj sa. Zavriem oči a predstavím si ťa. Tvoje telo, ruky, nohy, oči, ústa, nos...“

Dost, dost! Ty si zo mňa strieľaš. Len tri týždne! Len! Ja sa strašne bojím. (Podotýkam, že strašne sa o vzťah bojí mužská postava – pozn. M. S.)

„Čoho, hlupáčik. Veď vieš, že milujem iba teba“ (s. 164). Akokoľvek Peter považuje Zuzanino vyznanie za frázu, jeho láska je ozajstná a pretrvá takisto ako priateľkina. Vzniká tak zaujímavý paradox, keďže odstup a prehnaná emotívnosť sa v diele zvyčajne vylučujú, obdobne vulgarizmy „svedčia“ skôr postavám primitívov než (akokoľvek bohémym) intelektuálom. Navyše, konštrukcia v Šulejovom románe je príliš viditeľná a dostáva sa do kontradikcie s istou spontaneitou, „úprimnosťou“ postáv, ktoré rozprávajú o svojom detstve, láskach i sklamaníach, až nadobúdame dojem, akoby ich autor v niektorých momentoch prestal „kontrolovať“, čo v koncepcne konštruovanom texte prekvapí. Forma Šulejovej prózy je prešpekulovaná, zatiaľ čo sémantika výpovedí tenduje k nostalgii, hoci za veselo-smutnými časmi totality, no predovšetkým detstva a dospievania. V románe *História* sa striedajú rozličné naračné formy (štýly, jazyky), v jednotlivých častiach hovoria rôzni (priami) rozprávači, *Prológ* je sprostredkovaný autorským narátorom, medzi kapitoly sú vložené *intermezzá* a *kompendiá* (napríklad *Niekoľko praktických rád pre milovníkov nežného pohlavia*). Dekomponovaný tvar *Histórie* je zároveň prostriedkom, ako sa vyhnúť melodráme, hoci explikácia náhod a happyendu komponovanou realitou či avatarom (vo viacerých významoch tohto slova, pričom vyššou bytosťou môže byť aj autor – vládca textu) nie je dostatočne hodnoverná.

V *Histórii* sa prelínajú dve základné línie –

empirická („životná“) a fantazijná („computerová“), obe sú však konštruované tak, aby skúsenosť postáv vyznela „naprogramovane“ a naopak, avatar sa dostane do života postáv, i keď o funkčnosti jeho „zjavenia“ na konci románu by sme mohli diskutovať. Autor sa tu síce vráti k úvodu knihy – čitateľ sa opäť stretáva nielen so spevákom Braňom a klaviristom Marcelom, ale vidí tiež vystupovať z lietadla toho istého Kórejca, ktorého spomína Peter v prvej kapitole, čím sa vysvetľuje jeho existencia: „*Tvár mladého náboženského fanatika, opásaného žltou šerpou s nápisom 'Ježiš ťa miluje' a hučiaceho pravdy o Mesiášovi sa nezmazateľne vypáli do mojich synoptických spojení. Doteraz mi nikto nebol schopný vysvetliť, na čo mi táto vizuálna informácia je*“ (s. 29). Zmysel avatara mi napriek cyberpunkovým prvkom uniká: „*Náhle si uvedomí, že avatara odniekiaľ pozná. Ten akoby mu čítal myšlienky povzbudzujúco sa usmeje. Pred očami sa mu v rozmedzí niekoľkých sekúnd odvíja celá história jeho života v čudesne radených sekvenciách, ktoré sa nakoniec predsa len poskladajú do zmysluplného celku*“ (s. 229). Prostredníctvom avatara sa explikuje tiež motív čudných hlinených tabuliek: „*Spomenie (Miro – pozn. M. S.), ako do projektu vstúpila Agáta, ako volal Davidovi, zmieni sa aj o plukovníkovej intervencii v Stredoslovenskom múzeu, o ceste na chatu, kde boli ukryté tabuľky Davidovho starého otca, ako sa objavil kľúč k všetkým tabuľkám a nakoniec, ako plukovníkov vnuk s použitím kľúča naprogramoval prvé komponované reality a prvých avatarov*“ (s. 225 – 226) a v románe týmto spôsobom vzniká ďalšia sémantická vrstva, kombinácia avatara a histórie je podmienená opäť i cyberpunkom, ktorého mnohé diela sú zároveň presnými sociologickými štúdiami, avšak zdá sa mi jednoduché vyhnúť sa lacnému koncu takouto (akokoľvek racionálnou) koncepciou.

V prvej línii románu čitateľ sleduje osudy troch protagonistov, spisovateľa Petra, vydavateľa Mira (Mikiho) a psychiatra Daniela

(prípadne ďalších kamarátov, príbuzných či známych); v druhej sa postupne objasňuje zmysel hlinených tabuliek a ponúka sa spomínaná komponovaná realita. Hoci vzhľadom na „komponovanosť“ románu je zbytočné uvažovať o autobiografickosti postavy Petra, ktorý píše knihy (ak všetko mohlo byť inak), predsa len sa mi vidí prvá línia presvedčivejšie modelovaná ako druhá. P. Šulej totiž nielenže pomerne presne vystihuje nedávnu minulosť i súčasnosť, ale tiež vcelku trefne zobrazuje problematický subjekt, ktorý sa musel (a musí) vyrovnávať so zmenami systému i vlastnými zlyhaniami. Osobné histórie sú (ako inak) podmienené História, fiktívne postavy žijú v konkrétnom časopriestore, intenzívne evokujúcom spomienky najmä dnešnej strednej generácie. V románe sa spomenie RVHP, paneláky, Luník, Rómovia, „vtedy ešte Cigáni“ (s. 59), Leninov park v Banskej Bystrici, ČSSR, agenti KGB, súdruhovia, osobitne domovník Šajdík, univerzita, ktorej diplom platí len po Kysak, trabant, Iljušin, Tate Gallery, Londýn, ale i Repkova *Sliepka v katedrále*, Kurt Cobain, David Bowie, Mitanova poviedka (mimochodom, text napísaný podľa nej je zlý, čo nám pripomenie samotný narátor, aj preto nechápem, prečo by som ho mala čítať v akejkoľvek knihe), Gustáv Kazimír Laskomerský, Theo Florin, Janko Kráľ, Juraj Fándly (i keď v bizarných súvislostiach „*huličskej komunity*“ – s. 175), Gejza Vámoš, Michal David, The Smiths, Rolling Stones, Marcus Aurélius, Saudkove fotografie, Marshall McLuhan, Matrix, Umberto Eco atď. Iné postavy sú skryté pod fiktívnymi menami, ktoré nie je podstatné odhaľovať, hoci ich nie je ťažké rozpoznať (pars pro toto košický básnik Jarinko Groll, ktorého meno je deformované podobne prvoplánovo ako názov časopisu v románe – *Príliv*), ďalšie osoby sú vymyslené, projektovaná je budúcnosť. Z konkrétnych desaťročí minulosti (70. až 90. roky) sa dej v intenciách cyberpunku presúva do blízkej budúcnosti, Šulejova „analýza“ nedávneho sveta anticipuje globalizačnú budúcnosť, v ktorej je svet ovládaný počítač-

mi, mestá sa unifikujú, rušia sa rozdiely medzi štátmi, všetko ovládajú peniaze. V románe je prítomný neustály pohyb v čase, temporálne skoky typu „o pár rokov neskôr“ (s. 21); minulosť, prítomnosť a budúcnosť sa miešajú. Dôležité sa stávajú otázky typu: Kam smeruje ľudstvo? Čo sa stane s našou spoločnosťou o pár rokov? Presné odpovede na ne nepoznáme, no stav society sa v románe dá predvídať zo súčasnosti.

Súčasťou histórie sú obyčajní ľudia z panelákov, z ktorých sa môžu stať slávne osobnosti: „Čo robil Tesla, Freud, Einstein, Skłodovská, Amundsen, Komenský, Ibsen, Duncanová, keď mali okolo dvadsať rokov? Chľastali, fajčili trávu a súložili hlava-nehlava? História o tom väčšinou taktne pomlčí“ (s. 144). P. Šulej poodkrýva „človečinu“, z jeho románu sa dočítame „informácie“, aké nenájdeme v dejinách. Na druhej strane, Šulejova *História* je rozbiehavá, príliš „urozprávaná“, príbehov je priveľa, niektoré z nich nemožno čítať inak ako prvoplánovo. Motívy sexu a alkoholu sa opakujú, situácie sa stávajú pikantnými a extravagantnými: Miro prežíva búrlivé chvíle s kolegyňou na pracovnom stole a ona sa poutiera jeho recenziou; Daniel sexuje na kamerou sledovanej toalete, pričom ženskú postavu „našartuje ešte viac“ (s. 158) príchod návštevníčky vedľajšej kabínky; neskôr si to Dano „rozdáva s dvoma zamestnankyňami akadémie vied. Obidve sú z literárneho ústavu“ (s. 168) a po mesiaci

žitia s nimi sa z neho „stal expert na ženskú masturbáciu“ (s. 173) a podobne. Odôvodňovať existenciu pornografických a gýčovitých scén otvorenosťou výpovede či prázdnotou postáv, teda aj istou dištanciou, by bolo alibistické, ak ich frekvencia a obscénnosť poukazuje skôr na ústretovosť voči čitateľovi. No miestami som uverila, že Šulejove postavy hľadajú čosi ako vzťah, sex tu funguje ako náhrada za lásku.

Okrem uvedených dvoch línií možno interpretovať Šulejovu prózu aj ako výpoveď o ľuďoch narodených v 60. rokoch či spoločenský román – v takomto prípade by motívy sexu, alkoholu, rokenrolu odkazovali na istú dobu a generáciu, ktorá maskuje „celoživotnú neistotu“ (s. 30) napríklad drogami. Šulejov román však vnímam predovšetkým ako postmoderný text, v ktorom má história ambivalentný význam: Je názvom románu, no autor tiež tematizuje malé i veľké dejiny. Na Petrovu otázku, prečo sa všetko odohralo práve v Košiciach a s istými ľuďmi, Miro odpovedá: „Predsa kvôli histórii“ (s. 235). Román je tu teda opäť i kvôli čitateľovi, postavy sú súčasťou Šulejovej *Histórie*, existujú kvôli nej. „Tento softvér sa živí príbehmi, rastie s novými príbehmi, existuje z príbehov a on mu ich dá. Dá mu ich toľko, koľko len bude treba. (...) Stáva sa tvorcom, je ním – avatarom. Toto je skutočne nový začiatok“ (s. 230). No, až taký nový nie...

MARTA SOUČKOVÁ

MAFIÁNSKY ROMÁN, SOCIOLOGICKO-POLITOLOGICKÁ ESEJ ALEBO FILOZOFICKÝ TRAKTÁT?

■ Jozef Karika: V tieni mafie

Bratislava : Ikar, 2010

Napriek odstrašujúcemu názvu, ktorý vzbudzuje dojem, že budeme mať do činenia s literatúrou špeciálnych funkcií, si román Jo-

zefa Kariku *V tieni mafie* zaslúži pozornosť. Za názvom, ktorý (spolu s reklamným textom na záložke) román v podstate redukuje len na

prvoplánový mafiánsky triler a nadbieha konzumnému publiku, sa totiž ukrýva zručne a pútavo napísaný román obsahujúci niekoľko vrstiev. Popri spomínanej vonkajškovej mafiánskej línii môžeme Karikov text čítať aj ako osobitý pohľad na politicko-spoločenské premeny na Slovensku v rokoch 1986 – 2010 zobrazený prostredníctvom životných osudov dnešných tridsiatnikov, ale aj ako filozofickú analýzu a ilustráciu toho, ako sa človek pod vplyvom rozmanitých vonkajších udalostí a svojich slabostí premieňa na... – a to je ten problém, ku ktorému sa dostanem v závere.

Základný rámec románu, ktorým je zobrazenie cesty, ako sa z introvertného a inteligentného chlapca stane primátor s mafiánskymi praktikami, je vďaka jeho štruktúre jasný už od prvých stránok. Román sa začína prológom, ktorý je datovaný februárom 2010 a vystupuje v ňom postava primátora s mocenským dosahom na personálne obsadenie verejnoprávnej televízie. Jeho meno síce autor neprezrádza, ale hneď z prvej vety prvej časti románu sa dá predpokladať, že oným primátorom je Michal Harvan. Podozrenie sa začína rovnať istote, keď sa „na scéne“ objaví Denisa, ktorej meno bolo v súvislosti s primátorom uvedené už v prológu. Primátorovu identitu napokon autor explicitne odkrýva v rámci Intermezza I na strane 47.

Na osudoch troch kľúčových postáv románu – spolužiakov zo strednej školy Michala, Vojtecha a Denisy autor zachytáva životné peripetie mladých ľudí, ktorí dospievajú počas zložitého obdobia 90. rokov 20. storočia a začiatok svojho dospelého života prežívajú počas prvého desaťročia nového milénia. Spája ich to, že sa zapletú s podsvetím, hoci pôsobia na rozličných úrovniach jeho hierarchie. Najnižšiu úroveň – obeť – reprezentuje Denisa, z ktorej sa v Londýne, kam rovnako ako tisícky mladých Slovákov a Sloveniek odišla za prácou, stane narkomanka a korisť pornografického priemyslu. Vyššiu pozíciu predstavuje Vojtech, ktorý sa po príchode do Bratislavy stane „pešiakom“ v jednej z mafiánskych skupiniek a neskôr v Ružom-

berku nadobudne postavenie „kápa“. Na vrchole tohto hierarchického rebríčka stojí Michal, ktorý sa k podsvetiu dostane síce najneskôr, ale postupne sa vypracuje na „bosa“.

Román obsahuje viacero realistických opisov brutálneho násillia a mafiánskych vrážd, sadistickej a ponižujúcej pornografie či odkazov na reálne politické udalosti a osobnosti. Tieto aspekty však tvoria len jednu z vrstiev, umožňujú bezprostrednejšie a komplexnejšie uchopiť zaznamenávané fenomény, príp. plnia úlohu dobového koloritu. To skutočne podstatné sa odohráva vo vnútri jednotlivých postáv, ktoré prechádzajú rozmanitými skúsenosťami a zlomami. Najpozoruhodnejší je vývin Michala, prostredníctvom ktorého do románu preniká aj rozmer filozofie a histórie (ide o odbory, ktoré Michal vyštudoval na vysokej škole).

Za jeden z prvých zlomov, ktoré poznačili Michalov charakter (ak odhliadneme od rodinného zázemia – otec alkoholik, s ktorým sa Michalova mama rozviedla, keď mal Michal šesť rokov), možno považovať okolnosti, vďaka ktorým sa dostal na vysokú školu (protekciami). Nasleduje sklamanie v láske (so študentkou Lenou), ktoré vytvorí priestor pre jeho pozitívny vzťah k filozofii Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzscheho, Sartra a postmoderných filozofov. Toto filozofické pozadie nadobúda u Michala charakter krajného morálneho relativizmu: „*Keďže hodnoty samej osebe neexistovali, v princípe nebol rozdiel medzi zabíjaním ľudí a chovaním včiel. Oboje bolo len výplňou času, čo zostávalo do smrti vo svete bez Boha, zmyslu, spravodlivosti alebo pravidiel*“ (s. 121). Z histórie Michala fascinovali predovšetkým dejiny 20. storočia. Profesor dejín dáva jeho preferencie do súvislosti s jeho charakterom a predznamenáva tak jeho budúce aktivity: „*Vás zaujímajú metódy a spôsoby, akými Adolf Hitler a NSDAP uchopili moc. A fascinujú vás spravodajské hry studenej vojny. Čo myslíte, že to o vás prezrádza?*“ (s. 156). Ďalšími kľúčovými zlomami boli bolestivá smrť Denisy a oznámenie sa s ružomberským veľkopodnika-

teľom a neskorším Michalovým „učiteľom“ Štarchom. Iniciačný a osudový účinok mala najmä situácia, keď sa Michal namiesto toho, aby utiekol, stal svedkom Štarchovho brutálneho zmlátenia murára, ktorý minul jeho peniaze a neuskutočnil objednanú prácu.

Kniha má, žiaľ, aj slabšie miesta. Jedným z nich je aj úvodná pasáž románu, v ktorej autor zmätočne narába s datovaním. Primátor v prológu spomína na prvé stretnutie so svojou terajšou sekretárkou, ktoré sa malo udiať, keď mal 26 rokov. Rozprávač vzápätí dodáva, že to bolo pred šiestimi rokmi, z čoho sa dá usudzovať, že v roku 2010 musí mať primátor 32 rokov. Prvá časť románu je zase vymedzená rokmi 1986 – 1998 a začína sa vetou, v ktorej je vek Michala Harvana stanovený na 6 rokov. Rok narodenia primátora by sa dal podľa prológu stanoviť na 1978 a Michal Harvan sa podľa všetkého narodil v roku 1980. Ide o zjavný nesúlad, ktorý komplikuje úvodné stotožnenie primátora a Michala. Z románu neskoršie vyplynie, že stretnutie Michala a jeho terajšej sekretárky, od ktorého sa odvíja určenie Michalovho veku v prológu, sa odohralo v roku 2006 (s. 212) – v roku 2010 teda prešli štyri roky a nie šesť, ako hneď na úvodnej strane nesprávne píše autor.

Problematické sú aj pasáže, v ktorých sa autor usiluje oživiť svoju rozprávačskú stratégiu založenú na detailnom a priamočiarom rozprávaní. Na to mu slúžia metafory, ktoré sú však niekedy klišeovité a gýčové, ako napr.: „*Utápala sa v oceánoch ľútosti, záchvatoch hnevu a priepastiach beznádeje*“ (s. 36), „*Bol to jediný spôsob, ako sa zo všetkého toho násillia, nenávisť a strachu nezblázniť, ako sa neutopiť vo vlnách oceánu negativity, čo okolo seba vytvárali*“ (s. 109). Úvodná časť románu, ktorá je cenná tým, že zachytáva genézu jednotlivých postáv už od detstva, je poznačená epizodickosťou. Jej dôsledkom je aj miestami ľahká predvídateľnosť deja, ako napr. v prípade vážneho zranenia Denisy, keď už z prvej vety danej časti sa dá predpokladať, že sa stane čosi osudové/tragické.

Nefalšovaný gýč zase dostáva priestor v častiach, v ktorých autor popisuje čosi ako romantický sex: „*Stáli tak dlho, celé storočia alebo sekundy, zviezli sa na zem, obom od slasťných kľčov tiekli slzy, držali sa a chveli v spoločných tónoch*“ (s. 69). „*Vlna slasti ich vyniesla mimo, bola to rafinovaná slasť dvíhajúca do výšok, nie tá hrubá, rozbíjajúca na kusy. Zvíjali sa v spoločnom rytme, bolo to ako sonáta. Ani spoločné vyvrcholenie ich neprinútilo k žiadnemu prudkému pohybu, všetko to prešlo vo vláčnom tempe, no vo vnútri zúrila búrka, oveľa prudšia než inokedy, trvala celé minúty*“ (s. 277 – 278).

Rozprávkovým gýčom je aj záchrana Denisy, po ktorú Vojtech vycestuje do Londýna. Do sveta céčkovej akčnej strieľacky nás zase Karika prenáša v nasledujúcej pasáži: „*Vojtech v rozvratom plášti vyskočil na kapotu zaparkovaného nissanu, v pravej ruke držal Glock 21, v ľavej menšiu, záložnú zbraň. Pri Michalovej limuzíne uvidel dvoch chlapov v čiernych vetrovkách, s lyžiarskymi kuklami na hlavách. Okamžite začal strieľať, skázol po prednom skle a páliť z oboch zbraní, to bola jediná šanca, na presnosť sa v tej rýchlosti a fujavici spoliehať nedalo*“ (s. 312). Zbytočne filmovo (v zmysle nerealisticky) pôsobia aj dve Michalove uniknutia smrti v závere knihy. To by nebol problém v prípade, že by román nestál práve na zachytávaní udalostí, ktoré sa odohrali, resp. mohli odohrať.

Román sa skladá zo štyroch častí, z prológu, epilógu a z dvoch intermezz umiestnených na konci prvej a druhej časti, pričom tieto intermezzá sú rozvíjaním prológu a narúšajú linearity rozprávania. Chronologická postupnosť rozprávania je nezvyčajne narušená aj v závere knihy (s. 305), keď najprv prebehne udalosť a vzápätí sa autor vráti o niekoľko týždňov späť, aby objasnil jej príčiny. Zaujímavý je aj intertextuálny odkaz na román Petra Jaroša *Tisícročná včela*, keď murár, ktorý mal pracovať pre Štarcha, sa volá Milan Pichanda a pochádza z Hýb (s. 239). Aj napriek tomu, že tento odkaz môže navonok pôsobiť prvoplánovo, dá sa čítať aj ako súčasť širšej Karikovej

stratégie nadviazať na demýtizačné tendencie časti slovenskej literatúry. Pichanda tu vystupuje ako alkoholik a gambler, pričom takéto zobrazenie je v súlade s tým, ako autor spochybňuje (na začiatku ešte akceptovaný) tradičnú dichotómiu skazené veľké mesto/centrum verus čistý a bezpečný vidiek/malé mesto/periféria/priroda. V Karikovom ponímaní nie je Ružomberok obklopený horami o nič bezpečnejší, čistejší a morálnejší ako Bratislava alebo Londýn.

Zaujímavým spôsobom Karika vykresľuje charakter mafiánskych bosov. Nejde o žiadnych primitívov, ale, naopak, o silné, sebaisté – takmer až duchovné – osobnosti, ako to možno vidieť z nasledujúcej charakteristiky: „Britto zmohutnel, mal teraz dvadsaťosem rokov. V hierarchii organizácie určite postúpil. Odrážalo sa to v jeho sebaistote a pohyboch, vyžarovala z neho sila, nepriestrelné presvedčenie o vlastnej moci. Pôsobilo to prirodzene a nedbanlivo, takže to bolo skutočné. Vojtech sa to už naučil rozoznávať. Pozérov, hrajúcich sa na gangstrov, bolo neúrekom. (...) Pri Brittovi a ostatných naozaj mocných to bolo presne naopak. Prameň ich sebaistoty vyvierať v nich samých, vo vnútri. Všetky vonkajšie gestá, správanie i spôsob reči boli len dôsledkom presvedčenia o vlastnej sile, ktorým boli preniknutí“ (s. 137). Toto vyobrazenie mafiánskych „kápov“ a „bosov“ ako elít akoby bolo inšpirované knižnými a filmovými mafiánmi. Dodržiavanie princípov a istý druh morálky sú vlastné aj veľkopodnikateľovi Štarchovi: „Štarch by považoval za osobné zlyhanie, keby vytvoril nefunkčnú firmu, aby sa dostal k verejným peniazom. Také niečo by bolo proti jeho kódexu, bral by to ako urážku svojich schopností. Rád sa obohatil, keď bola možnosť, ale vždy za to ponúkol rýchle a kvalitné služby“ (s. 301). Podobné črty v konečnom dôsledku nesie aj ústredná postava románu – Michal.

Michal reprezentuje typ intelektuála. Nielenže vyštudoval vysokú školu humanitného zamerania, ale pôsobil aj ako historik v múzeu a investigatívny žurnalista a moderátor dis-

kusných relácií v regionálnej televízii. Jeho osobnosť charakterizuje aj to, že cvičil čchi-kung, počúval atonálnu hudbu Antona Weberna a čítal knihy o vojenských stratégiách a životopisy diktátorov a vojnových zločincov. Jeho základnou mocenskou príručkou bol Machiavelliho *Vladár*, pri nacvičovaní vystupovania na verejnosti sa zase inšpiroval Hitlerom a Goebbelsom. Aj napriek jeho postupnej premene, ktorej dôsledkom bolo využívanie násilia v prospech vlastných cieľov, sa zdá, že je poháňaný predstavou o spravodlivosti. Jeho konanie pramení v úprimnom rozhorčení zo zlyhania štátu, ako vidno aj z nasledujúcej (hoci rasistickej) pasáže: „Pozrite však na takých Cigánov, čo všetko im tento štát umožňuje. Nejde len o prehnanú charitu, diskrimináciu bielych, ide o to, že tým porušuje základnú aristotelovskú formulu spravodlivosti v prerozdeľovaní statkov podľa zásluh. Podkopáva si tak vlastné piliere. Prečo by som sa ja mal správať spravodlivo voči štátu, keď on sa slušnému občanovi rehoce do ksichtu?“ (s. 297 – 298).

Záver románu, ktorý spočíva v Michalovom definitívnom ovládnutí mesta a v jeho konečnej premene na – na čo?, nevyznieva jednoznačne negatívne, hoci to tak na prvý pohľad vyzerá – Michal dal zavraždiť svojho „duchovného učiteľa“ Štarcha aj kamaráta z detstva a verného (samozrejme, za slušné peniaze) vykonávateľa svojich plánov Vojtecha. Celú Michalovu premenu na akokoľvek krutého a bezcitného človeka totiž môžeme čítať v kontexte Nietzscheovej filozofie o nadčloveku: „Uskutočnil dobro vyššieho stupňa. Také dobro, aké sa bude vždy javiť ako zlo. Dielo nadčloveka, stojaceho mimo bežných kategórií dobra a zla. Očistil mesto od Vokoša, Drniaka, Nuska, Štarcha, Babálovcov, Mikušovcov aj Drachara. Každý z nich predsa zosobňoval inú formu zla, inú formu rozsievачa spoločenského moru“ (s. 325). Karika tak pred nás šikovne postavil dilemu – čo je dobro a čo zlo, pričom odpoveď ponecháva na čitateľov/čitateľky.

Preto je román Jozefa Kariku pozorhod-

ným výtvorom. Autor dokázal suverénnym spôsobom skĺbiť žáner mafiánskeho románu so sugestívnou sociologicko-politologickou analýzou pomerov na Slovensku a tomuto pôdorysu zároveň vstúpil aj nebanálnu filozofickú rovinu. Napriek viacerým spomenu-

tým výhradám, ktoré poukazujú na to, že román miestami balansuje na hranici gýča, ide o nezvyčajne kompaktný a pôsobivý útvár.

MICHAL REHÚŠ

TRI VARIÁCIE NA TÉMU SAMOTY

■ Emil Hakl: Pravidla směšného chování

Praha : Argo, 2010. Grafická úprava a ilustrácie Pavel Růt.

Malý prieskum, ktorý som si nenápadne urobil medzi slovenskými múzickými čitateľmi, priniesol nemalé prekvapenie. Jeden z najzaujímavejších českých spisovateľov strednej generácie (vo veku okolo päťdesiatky) – Emil Hakl – je slovenským čitateľom takmer neznámy. Vydanie autorovej doposiaľ najlepšej knihy využívam ako vhodnú príležitosť ho ctenému publiku predstaviť.

Občan Jan Beneš z Prahy pracoval ako aranžér, skladník, zvukár, strojník a knihovník. Písal reklamné texty a k literatúre sa priblížil ako redaktor a editor. Pseudonym si vybral z rytmických dôvodov, keďže začínal ako básnik. Po dvoch zbierkach poézie sa koncom 90. rokov začal venovať próze. Hoci napísal dva romány (*Intimní schránka Sabriny Black*, *Let čarodějnice*), najväčšmi sa mu darí v žánri poviedky a novely. Odporúčam predovšetkým zbierku *Konec světa* (Praha : Argo, 2001, ilustroval Boris Jirků) a novelu *O rodičích a dětech* (Praha : Argo, 2002), ktorá vyšla už v troch vydaniach, získala cenu Magnesia litera za prózu a bola úspešne sfilmovaná režisérom Vladimírom Michálkom (2007).

Fikčný svet a štýl Emila Hakla by sme mohli – voľne – prirovnať k písaniu Michela Houellebecqa. Pesimizmus a pasivita hrdinov-outsiderov pôsobí v kombinácii s iróniou na čitateľa očistne. Jazyk je expresívny, odkazy na myšlienky filozofov a diela iných spisovateľov sú zapojené organicky a funkčne.

Oboch autorov spája záujem o biológiu a sociológiu, Hakl však nie je až taký cynický a vulgárny ako Houellebecq, má obraznejší jazyk a väčšmi sa sústreďuje na detaily.

Blízkeho príbuzného má Hakl v literárnom zmysle slova aj na slovenskej scéne. Trilógia poviedkových zbierok *Kritický deň*, *Stratené roky* a *Zbytočný život* by mohla mať svoj štvrtý diel v *Konci světa*. O desať rokov mladší Bratislavčan Máriaus Kopcsay začal publikovať v rovnakom čase, žánri a s rovnakým úspechom u čitateľov i kritiky, ktorá oboch autorov opakovane označila za lepších poviedkarov ako románopiscov. Hakl sa síce venuje aj polosvetu pražského undergroundu, zatiaľ čo Kopcsay len trápnemu položivitu banálnych ľudkov, no okrem štýlu (Kopcsay píše zámerne fádne, Hakl strhujúco) už by sme narazili len na samé podobnosti. Načrt-nime len, že sa týkajú najmä citlivého ucha a šikovného pera pri dialógoch, ktoré sú zväčša nenápadné, no autori ich doťahujú ad absurdum bez toho, že by sme im prestali veriť. Nesamozrejmý dôraz kladú na výber papiera, grafického a výtvarného spracovania knihy (a teda na spolupracovníkov a vydavateľov). A obaja majú vo svojich textoch autobiografické postavy – rozprávačov v prvej osobe, ktorí často spomínajú na minulosť, na komicke postavičky, ktoré stretli alebo videli vo filmoch – scény z nich nám radi prerozprávajú.

Pravidla směšného chování obsahujú tri poviedky. Možno ich čítať samostatne, ale ich

kvalita lepšie vynikne v spoločnom kontexte. Takisto ich možno čítať ako voľné pokračovanie novely *O rodičích a dětech* – rozhovorov otca a syna pri spoločných prechádzkach pražskou Stromovkou. No vychutnáte si ich aj bez znalosti Haklovej tvorby. Od prechádzky – staromódneho stredo európskeho žánru pohybu – sa posúvame k letu (paragladning v prvej poviedke *Jdi vejš!*) a plavbe (splavovanie dunajskej delty v záverečnej poviedke *Hřbitov na pláži*), ale najdôležitejšou je nehybnosť predchádzajúca odchod z tohto sveta v prostrednej, titulnej poviedke o smrti otca. Rozhovory po desiatich rokoch pokračujú. V niektorých pasážach sa veľmi nezmenili, v iných pozorujeme zmenu, ktorú nevyvoláva len nemocničné prostredie a narastajúca asymetria dialógu.

V jednom z posledných rozhovorov syn „upokojuje“ otca či skôr seba: „*Většina lidí kolem mě chce únavou, stresem, a já kolikrát ve všední den sedím a čtu si. Mám z tý svý volnosti úplnou hrůzu. Mám jí v sobě tolik, že nutně musí bejt něco špatně. Jsem plnej radosti, ajfru, síly, a zároveň totálně v hajzlu. Zvláštní je, jak jsou vobě ty polohy rovnocenný – jedna bez druhý by nefungovala. Nic, tati, budu muset běžet. Ničeho se neboj, buď v klidu a spi.*“ A otec s trubickou v ústach ledva ledva reaguje: „*Proch mám prochtimtě chpát? Dyť už chpim tchi neděle nebo jach dlouho?*“ Syn nenachádza odpoveď, a tak sa otec z posledných síl opýta: „*Mách ted' náchou henchkou?*“ Syn prizná, že partnerku nemá. Otec mu kladie na srdce, aby si nejakú našiel a nebol sám. Aby ho spoločne zobrali ku ktorémukoľvek moru a vysypali doň jeho popol. Na toto želanie nadväzuje tretia poviedka, kde sa syn s kamarátmi z krčmy vyberie k dunajskej delte, aby mohol otcovo želanie splniť.

Tri variácie na unavený život pokrčeneého, zahodeného muža mi pripomínajú piesne skupiny Mňága a Žďorp, hoci autor by pre temnejšie tóny volil Joy Division a pre odľahčenejšie Screamin' Jay Hawkinsa. Bluesmana, ktorý v skladbe *Constipation Blues* spieva o tom, že neúspech v láske je síce smutný, ale pravé blues je o skutočnej bolesti. V tomto duchu aj stúpanie na kopec, z ktorého sa chystá vzlietnuť na klzáku/padáku, vníma rozprávač ako výstup na Golgotu.

V poslednej scéne filmovej adaptácie prózy *O rodičích a dětech* sa kamera – dovtedy sledujúca otca a syna idúcich po moste – ponorí pod hladinu Vltavy. Vidíme v nej plávať tučniaky. Ich nezmyselné mechanické, a teda komické počínanie sledoval syn v zoologickej záhrade, keď na začiatku filmu čakal na otca, biológa. V závere knihy *Pravidla směšného chování* čítame: „*Kam s urnou. Šoupnu ji potom na hřbitov, k námořníkům. Nasazuji víko, opatrně ji kladu na hladinu. Pluje. Voda je nehybná, středně hustá, nijaká. Nořím se do ní, potápím se, plavu pod hladinou. Otevírám oči. Dívám se sám sobě zblízka do ksichtu. Je to hrozný pohled, ale pořád mnohem lepší než nevidět nic.*“

V jednom z rozhovorov Emil Hakl vysvetľuje názov knihy, v ktorej zavŕšil mnohé zo svojich tém: „*Směšnost je snaha zachovat za každou cenu vážnost. Tomu se snažím vyhnout, jak se dá.*“ Rád konštatujem, že spôsob, akým sa zmocnil takých ťažkých tém, akými sú smrť otca a pocit vlastnej neschopnosti syna – humor, bezradnosť a smútok zovreté do pevného prozaického tvaru –, potvrdzuje, že sa to autorovi podarilo.

VIKTOR SUCHÝ

■ Julian Barnes: Žádný důvod k obavám

Praha : Odeon, 2009

Osemdesiaty ôsmy zväzok odeonskej edície Světová knihovna vybočuje zo štandardnej žánrovej ponuky, ktorú toto české vydavateľstvo čitateľom už roky predkladá. Dvadsať prvá kniha britského spisovateľa Juliana Barnesa *Žádný důvod k obavám* prekračuje žáner románu smerom k eseji, ktorej rádius výrazne zasahuje do oblasti filozofie, etiky, teológie, literárnej histórie a estetiky. Preto nie je nepatričné rámcovo ju uchopiť ako filozofickú (či filozofujúcu) prózu, ktorej estetickou dominantou je spolupôsobenie epickej a ideovej zložky. Treba tiež povedať, že epickú zložku autor nemodeluje ako manifestáciu nejakej vopred stanovenej idey, ako je to bežné v žánri filozofického románu, práve naopak, príbeh a epické rozprávanie sporadicky ozvlášťňuje Barnesovo diskurzívne uvažovanie o otázkach smrti, posmrtného života a s tým súvisiacej možnosti existencie Boha. Barnes k nim pristupuje z explicitne formulovanej pozície agnostika, ktorá kontroluje jeho pohyb v intenciách umierneného pochybovania, nevylučujúceho žiadnu „predstavu“, a nedovoľuje textu, aby sa stal brojením za jednu „konečnú“ tézu. Autor na žiadnom mieste textu nepresviedča čitateľa o svojej pravde, nevnucuje mu žiadny pohľad, jeho uvažovanie je založené na osobnom kritickom dialógu tak s náboženskými klauzulami, ako aj s ateistickými stanoviskami, pričom jeho základným pocitom a zároveň impulzom kladení otázok sa stáva ono sokratovské „nevedenie“. Preto dôležitým prvkom stavby Barnesovej knihy je intertextualita. Autor sa neustále obracia k svojim spisovateľským „nepokrvným príbuzným“ (ako sám nazýva napr. Montaigna, Flauberta, Renarda, Pascala, Stendhala, Maughama, Larkina, Zolu a iných), pričom dlhý zoznam literárnych a filozofických autorít, premýšľanie ich názorov na konečnosť či ne-

konečnosť človeka, no tiež premýšľanie spôsobov ich fyzickej smrti v konfrontácii s ich názormi, poukazuje na Barnesovu snahu o sumarizáciu doterajšieho (ne)vedenia o fenoméne smrti a života po nej. V týchto miestach sa text modifikuje na recenzie, interpretácie, komentáre, niektoré fragmenty sú spofahľivo čitateľné ako filozofické či psychologické analýzy správania. Na pozadí daných relácií Barnes predstavuje „príbeh“ svojej rodiny (autobiografickosť je proklamovaná); intímne spomienky na rodičov a blízkych priateľov „oživujú“ abstraktné úvahy a posilňujú epickú líniu knihy. Nebyť týchto ozvlášťňujúcich epických sentencií, Barnesov text by sa v kníhkupectvách nepredával pod „značkou“ svetová literatúra; našli by sme ho v oddelení filozofie či umenovedy.

Diskurzivita textu je pritom natoľko dominantná, že naruša fikcionálny charakter prózy, čomu napomáha aj systematické oslabovanie literárnosti; Barnes napríklad nepracuje s literárnymi postavami, ale výlučne so skutočnými ľuďmi a ich životnými príbehmi, archívny záznamami, intertextuálne súvislosti nijako nekamufľuje, dôsledne cituje a zachováva kontext citovaného fragmentu, explicitne čitateľa upozorňuje na miesta, v ktorých prekračuje reálnu historickú skúsenosť či rôznymi zdrojmi overené reálne skutočnosti a prechádza k osobným domnienkam a interpretáciám. No aj keď s každou ďalšou stranou získava na vierohodnosti to, čo je o rôznych známych i menej známych osobnostiach dejín literatúry, filozofie či teológie hovorené, Barnes nedovolí, aby (napríklad aj všetko overujúci) čitateľ nepochyboval o pravdivosti toho, čo hovorí a aby považoval čítané informácie za „učebnicové pravdy“. Toto pochybovanie vyvoláva cielene a ešte k tomu s istým ironickým nasvietením; a teda aj keď sa Barnes až ostentatívne snaží, aby ho-

vorené znelo pravdivo, na druhej strane v presne umiestnených intervaloch, kedy už čitateľ podlieha dojmu, že nečíta literárny text, ale popularizačne napísanú prednášku z dejín literatúry, filozofie, psychológie či teológie, spochybní garanta toho hovoreného – pamäť a spomienky subjektu hovorenia, teda samotného rozprávača, seba: „*Bratr si pamatuje rituál, jehož já jsem nikdy svědkem nebyl a kterému říká Čtení deníků. Babička i děda si totiž vedli každý svůj deník a po večerech se někdy bavili tím, že si jeden druhému nahlas předčítali to, co si zaznamenali tentýž týden před několika lety. Záznamy to byly zjevně úplně banální, nicméně velmi často vyvolávaly vzájemné neshody. Děda: ‚Pátek. Pracoval jsem na zahradě. Sázal jsem brambory.‘ Babička: ‚Nesmysl. ‚Celý den pršelo. Kvůli mokru se na zahradě pracovat nedalo.‘ Bratr (...) jakožto filozof věří, že vzpomínky nás často klamou, a to do té míry, že podle karteziánského principu shnilého jablka nelze vůbec žádné věřit, pokud nemá nějakou vnější oporu‘. To já jsem důvěřivější, nebo možná víc podléhám sebeklamu, a budu tudíž pokračovat, jako by všechny mé vzpomínky byly pravdivé.“ (S. 10 – 11). Z tejto pozície reflektuje aj otázku fikcie a spisovateľskej „práce“, čím ako čitateľa dostávame signál, že Barnesom predkladané informácie, najmä tie pre nás neoveriteľné, môžu byť rovnako pravdivé ako nepravdivé: „*Fikce se vytváří postupem, který v sobě slučuje úplnou svobodu a naprosté sebeovládání; který přesné pozorování vyrovnává svobodnou hrou imaginace; který využívá lži, aby se vyslovila pravda, a pravdy, aby vznikly lži.*“; „*Spisovatel je člověk, který si nic nepamatuje, a přesto rozdílne verze toho, co si nepamatuje, zaznamenává, a obratně jimi manipuluje (...)* Staršímu spisovateli se začíná zdát, že paměť a představitost se dají hůř a hůř rozlišit (...) samotné vzpomínky se najednou, víc než kdy předtím, přibližují projevům imaginace“ (s. 238). V konečnom dôsledku takto vnímaný problém fikcie nezasahuje iba oblasť literatúry; Barnes implicitne spochybňuje samotný princíp, na ktorom je*

postavené ľudské vedenie – princíp sprostredkovania (osobnej) skúsenosti. Každý fakt je v tejto perspektíve nahliadaný iba ako výsledok skreslenia, ktoré vzniká v preskupovaní pamäti a predstavivosti.

Takáto hra s čitateľom nie je samoučelná a má širšie tematicko-motivické konzekvencie. Barnes na príklade vlastného textu vyvolá v čitateľovi pochybnosti o faktickej relevantnosti textovo ostentatívne proklamovanej pravdy, aby ich neskôr nenásilne usmernil na náboženské umenie a literatúru; predovšetkým na Bibliu. V súvislosti s Knihou kníh poštekľí nervy teistov, keď presúva tzv. pravdu čítaného z príznaku textu na príznak subjektívneho recepčného aktu: „*křesťanské náboženství (...)* *vydrželo také proto, že šlo o krásnou lež, že postavy, zápletky různé coups de théâtre a všudepřítomný zápas dobra ze zlem vytvořily skvělý román (...)* *Čtete-li bibli jako literaturu, tak se to ani zdaleka nevyrovná tomu, když ji čtete jako pravdu. Pravdu, kterou podporuje krása*“ (s. 57). „*Náboženství byla prvními velkými spisovatelskými výmysly. Šlo o přesvědčivé zpodobnění a věrohodné vysvětlení světa pro zcela přirozeně zmatenou lidskou mysl. Krásný příběh zabalený do úhledné formy, obsahující nezpochybnitelné exaktné lži*“ (s. 81). Ak týmto výrokom poteší najmä ateistov, iným typicky britským bonmotom im ponúkne studenú sprchu: „*Vztek vzkríšeného ateisty – to je rozhodně něco, co by stálo za vidění*“ (s. 67).

Barnes ako agnostik neverí v existenciu Boha, no zároveň priznáva, že mu chýba. Za týmto rozporuplným tvrdením šesťdesiatštyriročného anglického spisovateľa sa ukrýva strach zo smrti a z možnosti absolútneho zániku. Ten je aj dôvodom napísania knihy *Žiadny dôvod k obavám*, knihy plnej pozoruhodných myšlienkových línií a osobných skúmaní večných otázok, ironicky uzatvorených slovom, ktoré v žiadnom inom svojom diele nepoužil, slovom Koniec. Skutočne jednoduché a elegantné riešenie vnútorne neuchopiteľného problému.

MARCEL FORGÁČ

úklady jazyka alebo slovgličtina

ČECHIZMY, SLOVGLICIZMY, KDE VÁS ĽUDIA BERÚ...

V rozhlasovej jazykovej poradni je hádam každý tretí-štvrtý príspevok venovaný nespisovnosti výrazu či spojenia, prevzatého pod vplyvom češtiny. Aj naše *Úklady* čerpajú z tejto sféry plnými priehrštiami. Veď nás tým zaplavuje reklama, české dabingy aj knihy, bohatstvo a obrazná sila obecnej češtiny, ku ktorej zavše nenájdeme dosť výrazné ekvivalenty, takže si jej metaforiku mechanicky prisvojujeme. Slovom, napriek všetkým obranným mechanizmom sme s češtinou asi všetci v trvalom spojení, ibaže jednosmerne, lebo čeština so slovenčinou takto späť nie je. Zavše to plodí situácie do popuku. Tak v pôvabnej relácii Jany Hevešiovej *Bratstvo je zradná vec* (Regína, 21. 6. 2010), venovanej tvorbe Milana Lasicu, sa jej protagonista deklaruje ako protivník **bohemizmov** (to je taký nepuristický eufemizmus oproti brutálne priamočiaremu **čechizmu**) a demonštruje to na novotvare **vončiť**, ktorý žartovne stavia proti mechanicky prevzatému **venčiť** (viac o **venčení** a **vončení** v č. 6/2002). Lenže on chodí vončiť **fenu**, ktorá by jazykovou colnicou určite neprešla. **Suka** zrejme zaváňa hrubosťou a možno aj rasovou podradnosťou. Slovom, každý máme svoje čechizmy, ktoré sme si osvojili a už sme im priznali domovské právo, no pokiaľ ide o individuálnu adopciu, azyl sa takému prišielcovi priznať nedá.

Dabingu v hranom filme a sprievodnému slovu v dokumentárnom sa *Úklady* spravidla nevenujú, ale urobme výnimku. *Príbeh Baracka Obamu* (STV 2, 24. 5. 2010) je autorsky štandardne dobre povyberaná, spracovaním vcelku konvenčná kombinácia archívnych záberov s rozhovormi na kameru, vyrobená vlni vo Veľkej Británii. Zato slovenská verzia, kolektívny výtvor pod vedením Daniely Ilavskej, doslovizmami a anglickými slovnými spojeniami oplýva. Pomocné sloveso **robiť**, jeden z najfrekvencovanejších nástrojov angloamerickej dikcie, ktorej základná zdvorilostná formula znie v doslovnom preklade **Ako robíte robiť?**, sa tu do úmoru mení na plnovýznamové slovenské **robiť**, hoci slovenčina používa v týchto kontextoch celkom iné nástroje. Okolo uší podchvíľou preletí **milý chlapík** aj inakší **chlapíci**, zo **vorca** sa stane **vor**, prezidentom sa konečne stal **afroamerický muž**, hoci o muža tu vôbec nejde, ide o **Afroameričana** ako takého...

Svižne koncipovaný televízny týždenník *Kinorama* si z pomocného angloamerického **robenia** tiež ťažkú hlavu nerobí. Vo vydaní z 27. 5. 2010 dáva medziiným slovo bonmotistovi Woodymu Allenovi na okraj jeho najnovšieho filmu *Stretneš vysokého počerného cudzinca*, kde autor už nehraje, iba režiruje. Allen si, s odkazom na vek, povzdychne: *Páčilo by sa mi, keby som bol ten, čo sedí v reštaurácii so slečnou oproti. A keď to nemôžem robiť, už ma to tak nebaví.* Prirodzene, že aj **to**, aj **robiť** je tam navyše: *A keď nemôžem...* Raz darmo, niekto nemôže pre vek, iný pre lajdáctvo.

Na srdcové účely je vhodné mať **srdce na pravom mieste**, ale kto už takejto požiadavke vyhovie, keď ho všetci nosíme **na ľavom**? Možno aj preto tak stúpa **rozvodovosť**, kým **zvodovosť** ľudstvo ešte ani nevynašlo, zatiaľ čo **zvody** kvitli odjakživa, pokiaľ ide o srdce, kým v technike nie sú odjakživa, a do elektrotechniky ich priviedol až Franklin. Nie je to jediný kontext, keď nám strany vykazujú ďalšie definičné deficity – každý politik už všeličo uvádzal **na pravú mieru**, najmä keď sa

za reálsocu dopustil **pravej úchyľky** (dnes sa musí **vyvíňovať** skôr z opaku), ale **na ľavú mieru** nik nikdy nič neuvádza. Určite nie preto, že **nevie ľavica, čo robí pravica**. Takých príkladov nájdeme plno – existuje **pravá láska, pravý čínsky čaj, pravé zlato**, ba aj film **Na pravé poludnie**. Načo to však zdôrazňovať, keď aj tak nejestvuje **ľavá láska, ľavý čínsky čaj** ani **ľavé zlato**, o **ľavom poludní** ani nehovoriac? A tým sa to zďaleka nekončí – nenájdete **ľavé slovo na ľavom mieste**, nik vám neukáže **ľavú tvár** (viac v č. 8/2008), nenazve veci **ľavým menom**, atď.

Slovom, opozitá **ľavý-pravý** sú u nás v ťažkej nerovnováhe v prospech pravice, a to vôbec nie iba od roku 1989. Akoby jazyk už dávno pred Novembrom vedel svoje, konštatujem s ľútosťou celoživotného ľavičiaru, rodom **ľaváka**, nasilu prevychovaného na **praváka**. Ešte aj **pravda** je zjavne odvodená od **pravosti**, kým **ľavdu** v slovníku nenájdete, namiesto nej sa tam rozšahuje dehonestujúca **lož**, ktorá nebýva ani pravá, ani ľavá, zato **hotová, vyložená**, zavše dokonca **číra**, čo zasa znie vlastne celkom ctihodne.

Takže obe opozitá sú si v rovnováhe hlavne v neutrálnych polohách – **ľavý bok** či **breh** má rovnakú hodnotu ako ten pravý, **ľavé krídlo** má na ihrisku rovnakú ako to pravé, ba dokonca aj **ľavico-vá úchyľka** má rovnakú váhu ako **pravicová**, ibaže každou ľudí odpisujú v inom čase. Inak však **ľavica** zväčša zapácha – môžete síce ráno vstať **ľavou nohou** práve tak ako **pravou**, ale to prvé je prognóza pod psa, kým pri tom druhom máte chuť zvolať hurá. Keď vás ociachujú, že máte **obe ruky ľavé** alebo ste **na niečo ľavý**, za rámček si to nedáte. Iba keď niečo **urobíte ľavou rukou**, môže z toho znieť plus aj mínus – možno ste robotu odflákli, ale možno ste ju urobili hravo, takrečeno **ľavou zadnou**.

Takže tendencia nechať deti vyvíjať sa v smere, aký im príroda dala do vienka, je načisto novodobý vynález, ktorý v idiomatike sotva nájde miesto. **No nie? No áno**, povedal by Samko Tále.



Bohatým rezervoárom slovgličtiny ostáva každodenný rozhlasový *Prehľad zahraničnej tlače*, už svojou povahou robený napochytre. Až tak napochytre, aby z toho vznikal nechcený humor, by to predsa len nemalo byť.

Príspevok z *Arab News*, venovaný pobytu britského premiéra v Turecku, uzaviera Alexandra Demetrianová 29. 7. 2010 konštatovaním, že *Veľkou Britániou sa prehnal... čerstvý vánok*. Vánok môže nanajvýš tak zaviať, zaševeliť, lebo keď **zaduje**, už to nie je vánok, ale **vietor**, preženie sa však **búrka, krupobitie**. Nuž a že *palestínske autority* nie sú autority, lež úrady, o tom už škoda hovoriť. Autoritou je niekto, koho istá skupina rešpektuje. V angličtine sú však **authorities** predovšetkým úrady, a k tým sa slovenské porekadlo už dávno ironicky vyjadrilo, že *komu boh dal úrad, tomu dal aj rozum*. Autoritu nie.

Dňa 6. 8. 2010 sme sa z *Prehľadu* zas dozvedeli, že testy z angličtiny diskriminujú žiakov z cudzojazyčných prostredí, ak používajú iróniu či humor (testy, nie žiaci), lebo odchovanec iných kultúr nemusí podtón vedieť odčítať, takže mu to skreslí zmysel. Iste. No hneď ďalší príspevok z *Boston Globe*, venovaný hipopovej celebritke, ktorá sa uchádza o post prezidenta na Haiti, akoby tú myšlienku prekračoval, keď tvrdí, že z obľúbenej hviezdy sa **počas noci** môže stať *favorit blížiacich sa volieb*. **Počas noci** je neutrálny, neobrazný časový údaj, týkajúci sa konkrétnej udalosti. Počas noci môže napr. vypuknúť požiar. Ak však ide o obrazné, metaforické spojenie, vyjadrujúce, že niečo významné nastane náhle, bez prechodu, potom je to rozhodne **cez noc**, prípadne aj **zo dňa na deň**, určite však nie **počas noci**. Takže človek ani nemusí pochádzať z cudzojazyčného prostredia, aby mu ušla obraznosť výpovede. Pre Viliama Hausera je slovenčina hádam rodným jazykom.

PAVEL BRANKO

Úklady/slovgličtina nájdete komplet aj s registrami až po č. 10/2009 na stránke www.pavel.branko.eu/ukladyjazyka.pdf. www.pavel.branko.eu/ukladyjazyka.pdf.

KNIŽNÉ VELTRHY, BÁSNICKÉ FESTIVALY A INÉ ANOMÁLIE...

1.

Ak berieme za svoju axiómu, že nielen písanie, ale aj čítanie literatúry je intímna, osamelá záležitosť, ktorej skúsenosť sa neskôr, po prečítaní, môže byť na papieri, alebo v komornej spoločnosti spoluzdieľať (obaja sme čítali tú istú knihu, no dva rozdielne texty...), ťažko mi je pochopiť, prečo vlastne jedného dňa autori pristúpili k verejnému vystupovaniu na knižných veľtrhoch. Nie, autor nemá dosť trápenia s napísaním rukopisu, s jeho korektúrami a s vydavateľskými naťahovačkami (obálka, počet strán, honorár...), ale musí sa ešte zúčastniť *trhu*, na ktorom sú tony kníh ponúkané a prezentované akoby šlo o mäsové konzervy a zeleninové zaváraniny. Veď aj výtvarníci z mokej štvrte tvrdia, že dnešné umenie mimo trhu údajne ani nejestvuje, tak nech sa pán spisovateľ nevzpiera...

Naivný pozorovateľ ešte môže pochopiť kníhkupcov a vydavateľov, tí sa musia zbaviť zásob z preplnených skladov a veľtrh je výborná príležitosť na biznis, ale autori? Musí byť introvertná kreatúra donútená ku kúpe nového oblečenia, k prezentácii svojho násilne usmiateho ksichtu, k mechanickému, bezduchému podpisovaniu výtlačkov? Mení sa hodnota textu v závislosti od toho, ako ho verejne odprezentuje jeho autor?

2.

Básnické *festivity* sú krásnym paradoxom. Ak nečítaš krátke riadky, máš právo ich počúvať v hľadisku? Poézia ako obyčajná dekorácia verejného priestoru, verše ako doprovod pozorného, sústredeného zívania... Čím ešte oklamať *publikum*? Musí byť básnik pozornosť vzbudzujúci sympaťák? Vie dobre obkecávať metafory, ktorý napísal obhryzeným perom? Je vtipný, má zmysel pre humor? A čo tá poetka, je dobrou recitátorkou, má herecké sklony a pevnú postavu? Už sme sa vyliečili z introvertnosti, však?

3.

Zbožňujem etickú hĺbku kurzov kreatívneho písania. Obdivujem autorov, ktorí sú za peniaze ochotní „učiť remeslu“ tých, ktorí si to zaplatili. Na to treba mať naozaj dobrý žalúdok. Nemáš talent? Nevadí, veď si mi už zaplatil a ja ťa predsa nebudem liečiť zo zúfalej nádeje, že ak aj raz nebudeš Kafkom, tak aspoň Murakamim... Je mi do smiechu z tých naivných viet, ktoré si mi doniesol minulý týždeň, ale musím sa kontrolovať a dať ti novú lekcii a nové domáce úlohy... A ty mi pomôžeš s faktúrami za elektrinu, plyn, telefón a aj letná dovolenka niečo stojí. Kurzy kreatívneho písania, ďalší zo symptómov vyhňívania záujmu o literatúru.

4.

Neberme básnikom právo byť manekýnkami. Neberme poetkám možnosť byť aspoň na päť minút diletantkami herectva. Nechajme literátom potešenie byť nadopovanými, cirkusovými koňmi.

PETER BILÝ

tu niečo smrdí, pán Fontana!

ako to cíti najslávnejší slovenský tchor
JULIUS VON FONTANA

KULTÚRNA VLOŽKA

Verím, že ste ani nedýchali od vzrušenia či obáv, čo za špinavosti vo svojom novom romboi-dovskom chlieviku vyňuchám. A ja nič. Ležím s vyvalenými guľkami pred telkou, spím dvadsať hodín denne ako každý poctivý a slušný tchor. No ale podvihnem zľahka viečko ktorýsi týždeň a čo vidím. A hneď aj cítim. Ňuchám. Ide to z televízie. Ale pôvod siaha až do temných útrobní kina. Upútavka ma naozaj upútala. Ako je v našej malebnej krajinke dobrým zvykom, natočili sme si ďalší veľkofilm. Lietajúci Cyprián však ešte ani poriadne neroztiahol krídla, keď prele-tela médiami správa, že už teraz má nejaké nevyrovnané účty a neplatí podľa zmluvy. Zvlášť-ne. Mne sa zdalo, že tu už celé roky platí, že neplatí ani to najsvätejšie. Zákony. Konkrétne ten autorský, zákon najsvätejší. Amen je mu. Celá takzvaná obroda dramatickej tvorby v našich te-levíziách a kine stojí na úbohosti, s akou sa autori a umelci celkom potichu zriekajú časti svo-jich jediných práv. V mene obnovy tvorby sa znetvorili zmluvy či rovno amputovali záruky na od-menu plynúcu z autorského zákona. Napríklad za opakované odvsielanie diela či jeho vydanie. Akoby ste chceli od uja autobusára, aby vás vozil donekonečna zadarmo, lebo ste si kedysi dávno štikli lístok. Tu čosi smrdí. A nikto z tých, čo sú v tom namočení, nad tým neohr-nie nos. V obave, že by nejakú dobu nepričuchol k práci. Ak si náhodou nenatočí vlastný veľ-kofilm. A neoj**e svojich kolegov, priateľov a známych na zmluvách, aby sám nebankrotoval. Ani sa potom nečudujem, že kým všade na svete je film vrcholom – výkladnou skriňou kultúry – u nás je zápachajúcim suterénom. Aj to je daň za umenie. Nieкто zostane holý, iný zas ide s blchami v kožuchu na trh. To vám teda nezávidím, s takou riedkou srstou si chodiť po svete.

Môj sused papagáj Pepi z vedľajšieho okna predal farebné perie na čelenky a kúpil si za to v akvaristike samičku, papagájicu jak lusk. No a teraz si vám lietajú nad hlavami, hrkútajú si takto na parapete. Každý si spraví takú kultúru, na akú má. Požičal som Pepimu na nový pá-perový outfit, nech mu neni v zime zima a je pred novou čajou fešák, no a dyk on. Teraz mi se-rie z výšky na ňufák. Pekní vtáčkovia sú aj tí vtáci. A to radšej ani nespomínam Audiovizuálny fond a paššu, na ktorej sa pasú iní neskrtní mustangovia. Čisto z pragmatického dôvodu. Aby som mal na čo kydať aj niekedy nabudúce a hnojiť tak svedomite našu rozkvitnutú a prekul-túrnu záhradku. So Svätoplukom a Čumilom v rolách trpaslíkov. Podľa posledných správ mo-jich agentov sa však nový minister kultúry prejavil ako chlap a so signatármi Výzvy Audiovizu-álnemu fondu sa nielen stretol a diskutoval, ale dokonca s nimi súhlasil. A, zázrak, rada fondu to odsúhlasila. Tak to nechám chvíľu pokvasiť, aby sa uvoľnili tie správne bukety a čpavky pre-zrádzajúce mojim tréňovaným čuchovým bunkám niečo viac.

Zatiaľ vám želim všetko dobré a Cypriánovi dobrý vietor do krídel, prípadne zlatý padák – aj keď v novom filme vraj lieta asi tak, ako sa kúpe v krvi novodobá vegetariánska Báthoryčka. Ako ja vždy hovorím, chce to viac krvi. Viac novej krvi a ešte viac veľkých veľkofilmov pre Slo-vensko. Hlavne tých rýdzo slovenských a historických. Zostávam s pozdravom: Vivat Beňovský! A Štefánik zvlášť!

Za nos vás vodil Váš milovaný
JULIUS VON FONTANA



Stretnutie riaditeľa Demänovskej jaskyne slobody Antona Droppu (vľavo) s Jánom Buzássym (v strede) a Petrom Repkom (vpravo) po návrate P. Repku z desaťdňovej expedície v samote a tme Demänovskej jaskyne, 30. 7. 1967. (Foto: Peter Hrivnák, archív Jána Buzássyho.)

KÚPEĽ V TME

Rok 1967 bol v histórii Mladej tvorby „hrivnákovský“. Na krátky čas časopisu šéfoval Peter Hrivnák, ktorému sa podarilo okolo seba zhromaždiť početný prispievateľský kruh. Jeho súčasťou sa stal aj študent SVŠT a šprintér Peter Repka, s renomé netradičného autora reportáží, ktoré mali nezriedka provokačnú chuť a dráždili cenzorov socialistického tlačového dozoru. V lete 1967 sa Peter Repka rozhodol podstúpiť desaťdňovú expedíciu do samoty a tmy Demänovskej jaskyne slobody. „Som v jaskyni Slobody. Aká tam sloboda? Chcel som ísť a som tu – to je veľká sloboda. Som tu, bez svetla, bez priateľov, s boľavým žalúdkom a halucináciami, ale z vlastnej vôle. Chcem si vyskúšať svoju tvrdohlavosť a možno i odolnosť,“ napísal Repka potom vo svojej reportáži s názvom *Opustiť tento svet*. Proti tomuto nápadu nebol ani riaditeľ Demänovskej jaskyne Anton Droppa, bývalý veliteľ leteckej jednotky z druhej svetovej vojny a neskoršia legenda slovenskej speleológie, ktorý sa priamo podieľal na prepojení jednotlivých jaskýň demänovského komplexu.

„Pod zem som chcel ísť, aby som sa presvedčil, že netreba zostať iba rojkom, papierovým básnikom. Chcem svoje básne žiť. Prežívam nevy povedateľnú, snovo-hrôzne-krásnu báseň,“ pokračujú zápisky z podzemia. „... neveril som, že sme takí odkázaní na svetlo... Tma, čistulinká tma... S trávou sa vieme zhovárať, jej reč nie je natoľko pomalá, vieme si vzájomne pomáhať. Skalné dutiny sú však len lettristickým obrazom, prvým písmenom slova... Zišlo mi na um, aby som nevyšiel... Počul som pár slov, videl som, ako pri láske netreba vraviť milujem ťa...“

Expedícia sa podarila. Peter Repka sa po desiatich dňoch 29. júla 1967 vracia do spoločnosti. Neskôr sa zvíta s priateľmi Jánom Buzássym a Petrom Hrivnákom, ktorí sa už tešia na reportáž pre Mladú tvorbu. Tie reportáže sú dobré, mohla by z toho byť knižka, počúva neskôr Peter Repka. Knihu pripraví pre Smenu a dáva jej názov s biblickou ozvenou – *Vstaň a choď*, je vytlačená a pripravená na distribúciu. Je však rok 1970 a reportáže idú pod kožu. Prichádza príkaz zošrotovať ju. Zachráni sa len niekoľko exemplárov. Napokon vyjde roku 1998, ale to je už iný príbeh, ku ktorému sa ešte dostaneme. To je sľub!

JÁN GAVURA