

## O B S A H

romboid / 9 2010 / ročník XLV

■ **myslím si, že...**  
Radoslav PASSIA ■ 2

Július SATINSKÝ: Expedícia Pomerenn-  
ke (z cestovateľského denníka) ■ 3

■ **rozhovor romboidu**  
s Jaroslavou ČAJKOVOU:  
Dnes už radšej počúvam ■ 13

■ **konfrontácie**  
Ivana Dobráková: Bellevue  
Miriam SUCHÁNKOVÁ: Román ako  
vyplnenie ruptúr ■ 19  
Zora PRUŠKOVÁ: „Bellevue-beletria“ –  
biograficky, diskurzívne, pútavo ■ 19

■ **autobiografické písanie**  
Ivana TARANENKOVÁ: Možnosti pamä-  
ti. K situácii autobiografického pís-  
ania v súčasnej slovenskej próze ■ 25  
Marek DEBNÁR: Autor, autobiografia  
a subjekt ■ 28  
Karol CSIBA: Polemiky autobiografické-  
ho písania alebo Niekoľko poznámok  
k čítaniu memoárovej prózy ■ 32  
Katarína KUCBELOVÁ: Každodennosť  
a zastavený čas ■ 37  
Pavel JANOUŠEK: Autenticita jako pro-  
tipól literární tradice aneb Každá  
beznadějná kráva ■ 39

Mária MODROVICOVÁ: Mira a brada-  
tý revolucionár (poviedka) ■ 47  
Stanislava REPAR: Nestálosť (poézia) ■ 53

■ **zápisník Michala HABAJA** ■ 56

■ **po okolí**  
Peter MACSOVSZKY: Ani toto nie som  
ja (k téme autobiografického písania)  
■ 62

■ **trampoty s...**  
Veronika ŠIKULOVÁ: Modra – Pezinok,  
spiatocný... ■ 68  
Jana CVIKOVÁ: ... holými babami ■ 68

■ **trasovisko**  
Vladimír BARBORÍK: Pamäťou proti  
dejinám (Štruktúra spomínania:  
poznámky ku knihe Jána Roznera  
Noc po fronte) ■ 73

■ **pracovná plocha**  
Jakuba PIŠEKA ■ 81

■ **3 otázky pre výtvarníka**  
Jaroslava KYŠU ■ 82

■ **citátománia P. B.** ■ 85

■ **pan(o)ptikum** ■ 87

■ **recenzie**  
Michal JAREŠ: Nesamozrejmé premýš-  
lenie o poezii (Jaroslav Šrank: Nesamozrejmá  
poézia) ■ 90

Vladimír BARBORÍK: Beletrizovaná pamäť  
(Antonín Bajaja: Na krásné modré Dřevnici) ■ 93  
Veronika RÁCOVÁ: Jednoduchosť  
pohľadu (Radoslav Tomáš: Vlčie svadby) ■ 95  
Eva PARILÁKOVÁ: Spomienky z domčeka  
alebo Ako sa vykosiť zo smútku  
(Veronika Šikulová: Domček jedným ťahom) ■ 97  
Michal REHŮŠ: Filanov nevydarený  
bozk (Boris Filan: Klimtov bozk) ■ 100

■ **úklady jazyka alebo slovgličtina**  
Pavel BRANKO: A znova raz antonymá  
■ 104

■ **cooltúra**  
Peter BILÝ: Spomienka na japonské  
detstvo ■ 106

■ **tu niečo smrdí, pán Fontana!**  
ako to cíti najslávnejší slovenský tchor  
Julius von Fontana  
Motýlia pieseň ■ 107

■ **in medias res**  
Ján GAVURA: Európske mestečko  
kultúry '97 ■ 108

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. Výtvarný návrh obálky: Kamila Krkošová. Grafický návrh obálky: Jana Bálik. 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](mailto: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...

Veľkú časť príspevkov v tomto čísle Romboidu spája téma autobiografického písania. Texty o rozličných podobách tohto fenoménu v širšie chápanej súčasnej literatúre nie sú len náplňou samostatného bloku, ale téma „prenikla“ aj do pravi- delných rubriík Romboidu. V rubrike *Po okolí* píše Peter Macsovszky o dvoch výraz- ných autoroch denníkov v maďarskej literatúre – Milánovi Füstovi a Miklósovi Szentkuthym a v *Trasovisku* sa spolu s Vladimírom Barboríkom opäť vraciame k dvom knihám Jána Roznera. Viacero textov venovaných spomenutej téme spája problematizovanie autenticity ako kategórie, ktorá sa doposiaľ často počítavala ako samozrejme „príslušenstvo“ autobiografického žánru. Pripomína to aj Ivana Taranenková v úvodnom prehľadovom príspevku tematického bloku, ktorá navyše načrtáva situáciu v tomto žánri v novej slovenskej próze.

Z pôvodných textov vám ponúkame úryvok z doteraz nezverejnených cestovateľ- ských denníkov Júliusa Satinského. Objavíme v nich jeho doteraz málo známu tvár vášnivého turistu-zapisovateľa. Okrem Satinského *Expedície Pomerennke* prinášame poviedku na stránkach Romboidu debutujúcej Márie Modrovichovej *Mira a bradatý revolucionár* a básne Stanislavy Repar. V *Zápisníku* číta Michal Habaj rozporuplne prijímanú knižku českého autora Pavla Ctibora *Silentbloky*, ktorá vyšla vlani.

Výtvarné rubriky pripravila naša redakčná spolupracovníčka Ivana Komanická. Predstavujeme v nich experimentujúcich mladých výtvarníkov Jakuba Pišeka a Jaro- slava Kyšu. V opäť bohatej literárnokritickej časti si z aktuálnej knižnej produkcie všimame najmä románový debut Ivany Dobrakovovej *Bellevue*, ktorému sme venova- li rubriku *Konfrontácie*. V *Rozhovore Romboidu* sme tentoraz vykročili za hranice úzko chápanej literatúry a dávame priestor Jaroslave Čajkovej, recitátorke, teore- tičke aj historičke umeleckého prednesu, ktorá spolu so Soňou Parilákovou uvažuje o zvukových kvalitách slova a dnešných možnostiach prednesu.

RADOSLAV PASSIA

Július **SATINSKÝ**

## Expedícia POMERENNKE

**0.**

**14. júla 1974, nedeľa**

BRATISLAVA - BANSKÁ BYSTRICA - EXPRES URPIŇ

K vlaku prichádzali oficiálne delegácie: Tomáš Janovic s litrom vína, Karol Čálik, lord Peter Oravec a Markéta s borovičkami a bystricami. Obzerali si so záujmom výstroj a výzbroj „Expedície Pomerenne“.

Vo vlaku sme zaspali a v Bystrici sme boli za minútu...

**1.**

**15. júla 1974, pondelok**

BANSKÁ BYSTRICA - HROCHOŤ - KYSLINKY - POĽANA  
(1459 m) - SEDLO JASENOVÁ - HRONČEK - KYSLÁ VODA

KM PEŠO: 26,5 km

OD - DO: 7.00 - 18.00

ČISTÝ ČAS PEŠO: 8.30 hod.

NOC: POD ŠIRÁKOM PRI KYSLEJ VODE

Svitá. Čakáme na autobus do Hrochote. V Hrochoti ideme prvý kilometer k Hrochotskému mlynu pešo.

Malililinký vlak - „pacifik“ z Vígľaša na Kyslinky - pobral do dvoch malililinkých vagónov asi 100 drevorubačov, 100 žien a dievčat s hrablami a kosami, 50 horárov a lesných inžinierov. Sedelo sa, samozrejme, aj na schodíkoch. „Pacifik“ ťažko prechádzal Hrochotskou dolinou. Domorodci živo debatovali. Jeden mi bez úvodu povedal (ani sa na mňa nepozrel): „Keby včera svietilo, už by sme mali v kôpkach.“

Z Kysliniek namáhavý výstup na Prednú Poľanu. Chata na Zadnej Poľane bola okupovaná 300 Maďarmi v teplákoch, ktorých tam priviezli priamo z Csepelu. Nedali nám nič. Uprosili sme servírky, aby nám prepašovali pivo.

„Pravá“ Poľana je nádherná.

Odtiaľ cez Strungu do sedla Jasenová. Tam sme si ľahli na chrbát a bolo nám dobre. (Borovička.)

Smiech nás prešiel, keď sme zišli pod sedlom zo zelenej značky a „podľa vojenskej mapy“ sme sa ocitli na Havraních skalách. Napred

sme nemohli - zhlta by nás hlbina, a tak sme sa vrátili na zelenú, ďaleko, ďaleko späť okolo troch-štyroch hlbokých dolín.

Spíme pri Hrončeku. Kúsok od Kyslej vody. Znamenitý prameň kyselky - minerálky. Vlado v stane, ja vonku.

„Vyhvzdíno“. Mesiac - nov. Nádherná, studená, pokojná noc. Najväčšia rozkoš mať pred nosom kompletnú sústavu hviezd a žrať v spacom vaku v hlbokom údolí čokoládu.

Prešli sme skoro 27 km za 8 a pol hodiny.

Že sme zabúdili na „Havranie skaly“, zavinil značkár. Už to začína. V Rudohorí si robí značkár čo chce...

HESLO DŇA:

„Abeceda - zjedla deda.“

## 2.

### 16. júla 1974, utorok

KYSLÁ VODA - TLSTÝ JAVOR (1057 m) - ŠOPISKO pod KLENOVSKÝM VEPRM

KM PEŠO: 22 km

OD - DO: 7.00 - 18.00

ČISTÝ ČAS PEŠO: 8 hod.

NOC: DREVENICA POD VEPRM

Z Kyslej vody do Masarykovej doliny.

Počasié celý deň ideálne. Jedna z najkrajších partíí Rudohoria. Pohybujeme sa po voňavých lúkach nad 1000 m nad morom, a keď už slnko veľmi pripeká, vždy sa dostaneme do starého studeného lesa.

Stúpačka na Zákľuky (1011 m) bola hneď ráno. Nebolo to také hrozné, ako to vyzeralo. Hore na poľane pod Zákľukami - salaš. Päť priviazaných tatranských čuvačov. Prihlúply valach. Chlapec miešal v kotle žinčicu. Od dymu štípu oči. Vlado ochká od slasti a pije žinčicu za žinčicou. Platíme (vzali sme aj oštiepok) a chlapci vynášajú kotol pred salaš. Aj psy dostávajú napiť žinčice. Na otázky starý valach a dvaja chlapci neodpovedajú. Keď odpovedia (horko-ťažko), tak jedným slovom.

Na Tlstom javore (sedlo s autobusovou zastávkou z Brezna bohviekam...) obedujeme a v prudkom slnku sušíme stan a spacie vaky.

„Ty si Klzký Javor - ja som Tlstý Magor.“

Všade čerstvé pomníky partizánom. Hory sú plné hrdinov.

Nad „Sedmákom“ kúpil za 13 000 Kčs drevenicu VIŠVÁDER z Bratislavy. Brali sme u neho vodu - utešená rodinka. Dcéra na zjedenie, syn na počudovanie. Všetci múdri. VIŠVÁDER sivobradý, sivovlasý dlabe do pňa - vyrába válov. Slnko pripeká - a to už je večer! Nádherný pohľad na dolinu s riečkou Rimavicou (Lom nad Rimavicou,

Drábsko, v diaľke Hriňová...). Prudko krásny kraj. Švajčiarsko a Rakúsko môžu ísť do riti. Mlčanliví ľudia spotení kosia. Lesný traktor vieze chlapčiská do prudkého kopca.

Máme rezervu. Dostali sme sa v „nadpláne“ až po Vepor. Zajtra chceme švihnúť cez Vepor na Zbojskú.

Na lúke pod Šopiskom (posledný „predkopec“ Klenovského Vepra) je celá kopanica – mŕtva a opustená. Vyzerá to tu ako po tureckom vpáde. Nikde živej duše. Zostali domy, izby, pitvory, nástroje, hrnce, válovy, v ktorých cŕka čistučká voda z hôr. Nikde nikto. Nasťahovali sme sa do drevenice s prekrásnym výhľadom. V izbe rastie žihľava. Spacie vaky si rozkladáme na holej zemi.

Prvá šachová partia (1:0 pre Vlada). Noc je hviezdnatá, ale ráno strašné. Zrazu sme v olovených oblakoch. Mohutné prúdy vody okolo nás. V drevenici je útulne, nič nám nechýbä.

HESLO DŇA: „SVETSKÁ SLÁVA – POLNÁ FLAŠA“

### 3.

#### 17. júla 1974, streda

DREVENICA POD VEPROM – KLENOVSKÝ VEPOR (1338 m) – BLATO – BÁNOVO – DIEL – POTOK SVETLÁ – POHRONSKÁ POLHORA

KM PEŠO: 22 km

OD – DO: 9.00 – 16.30

ČISTÝ ČAS PEŠO: 7,5 hod.

NOC: RUDOLF KUBIZNIAK, P. P. 179

Okolo štvrtej ráno začala prudká búrka. Gastonovi (tak sa od dnes volá Vlado) som spravil o 4.30 prvé raňajky. (Ja sa volám Walter.) Gaston teda už o 4.30 mal opekanú slaninku s čajom.

Okolo 9.00 prestal dážď a tak sme opustili drevenicu „Pomerenne“.

Klenovský Vepor je strašná túra. Pred výstupom (kamene, vlhko) sme naďabili na dvoch Moravákov, ktorí idú od Brezna po Košice. Sú to blázni-štyridsiatnici a zvedavo si obzerali našu perfektnú výstroj. Gaston vytiahol mapy a ochotne im poukazoval všetko. Ich mapy začínali len na DIELOCH nad Pohronskou Polhorou.

Nohy sú skoro v poriadku. Ja ešte nemám grif na dvíhanie a skladanie batoha. Pokriky po prestávkach sú karatovité. Gaston kričí aj „Pome! Pome!“, ja odpovedám „Renke! Renke!“ alebo „Sedlať! Sedlať!“

100 m od krčmy v Polhore nás začalo kropiť. Vbehli sme pod jednu bránu. Tam priamo pod bránou nám nalial koňaku TONO MURANSKÝ

a dal aj pivo. Slovo dalo slovo, nakúpili sme si zásoby a zostali sme spať v perinách jeho svokra RUDOLFA KUBIZNIAKA, 71-ročného ožrana. Jeho bezzubá žena nám vravela: „Nak sa páči ďalej!“ a večer nám umyla nohy!! Popíjame so starým. Ako partizána ho Nemci chytili pri Sv. Kríži. Utielol, postrieľal strážu atď. Cítíme sa u Kubizniakov veľmi dobre.

Spíme a vonku je prietrž mračien. Dobré, že sme dnes zliezli do Polhory.

HESLO DŇA:

„Keď dobre ošetríš nohu, ona ti zato aj ruku pobozká.“

**4.**

**18. júla 1974, štvrtok**

POHRONSKÁ POLHORA - ZBOJSKÁ - KUČELACH - SEDLO BURDA -  
(POPOD FABOVU HOLU V DAŽDI) - CHATKY POD KĽAKOM - STUDŇA

KM PEŠO: 23 km

OD - DO: 7.00 - 16.00

ČISTÝ ČAS PEŠO: 8 hod.

NOC: DREVENICA SO ŠPORÁKOM! NA STUDNI

Ráno sme vyšliapali spolu so ženičkami na Kučelach. Prekáračky. Jednej vdove som sľúbil kúpiť rádio.

Na Kučelachu dostal Gaston mlieko. Dnes traverzujeme a traverzujeme a traverzujeme. Sedlo Burda (zastávka autobusu) je pohodlné. Našiel som na lúke THE JOLLY JOCKERA.

Navečer prichádzame k samote STUDŇA, kde spíme v opustenom domčeku po lesných robotníkoch.

A tu Gaston zarozmýšľal. Premočené topánky si položil na horúci sporák a upiekol si ich. Ráno boli vibramky 2x menšie:

Šach. Večer zapadá slniečko.

Sme na Muránskej planine.

Zvláštny prírodný úkaz: zajace sa neboja! Na samote sa pasú ovce.

Heslo dňa:

„Bol by som blázon, aby do mňa udrel hrom!“

I. životnebezpečie

Na ceste vrcholom v daždi uskakujeme pred bleskami. Máme kovové kostry na krosnách a sme vo výške 1200 m!!!

## 5. 19. júla 1974, piatok

STUDŇA - PIESOK - MURÁŇ  
VLADOV VOLNÝ DEŇ  
GASTONOV VOLNÝ DEŇ

KM PEŠO: 15 km  
OD - DO: 7.00 do 12.30  
ČISTÝ ČAS PEŠO: 5.30 hod.  
NOC: ZÁJAZDOVÝ HOSTINEC U JELEŇA NA MURÁNI, IZBA Č. 1!

Ráno nevie Gaston obuť vibramku. Upekla sa mu dokonale. Čo teraz? Núdzovo sa musíme spustiť do Muráňa, aby si Gaston mohol kúpiť nové topánky!

Je namrzený a ani puding mu nechutí. Hrdinsky však šľape rýchlo dolu v malilinkých vibramkách do Muráňa. Prekrásny kraj. Vidíme celú Muránsku planinu. Hrad Muráň nechávame bokom vľavo. Vlado má svoj deň. Po ceste stratil mapu a jeho nadávky sa nesú široko-ďaleko po okolí.

Keď prichádzam okolo drobných priepastí do mesta Muráň - už stojí Gaston pred Obuvou s novými topánkami na nohách. Staré vibramky sú v škatuli - pripravené na pohreb.

Nakupujem. Sympatický mäsiar má domáce klobásy. V zelovoci ostatok. Gastonove nohy pýtajú voľno.

Pýtame sa v zájazdnom hostinci, či by nemali izbu. Pani HANA KINCLOVÁ (chyzná a rodená hotelierka, pretože jej otec TUSSAY bol kedysi majiteľom hostinca) nám dala IZBU č. 1 - ako čestným hosťom. Chodí po dome v župane, v nohaviciach a má malého pinča - psíka, ktorý je jej všetkým.

Medzitým voľný deň začína byť veľmi farebný. V hostinci debatujeme s hluchonemým futbalistom, tučným prednostom stanice z Jelšavy a mladým futbalovým brankárom ŠK Muráň.

Víno, reči, vonku cedí v jednom kuse drobný, jedovatý dážd.

Len čo sme sa ubytovali, už je tu večera. Manžel pani Hany Kinclovej má partičku karát s priateľmi. Tam nejdeme, ale mladí Muránčania prichádzajú do hostinca a žiadajú Chlestakova<sup>1</sup> o besedu. Chlestakov súhlasí a dcéra predsedu MNV otvára zasadačku na prvom poschodí muránskeho magistrátu.

Mladí sa smejú, z kúta počuť zrelý smiech pani hotelierky, ktorá mi robí anjela strážneho. Sedeli sme dlho do polnoci a smiech sa rozliehal po nočnom Muráni.

<sup>1</sup> CHLESTAKOV SOM DNES JA

Na izbe č. 1 už spí Gaston po svojom voľnom dni. Zajtra nás čaká už prechod z Muránskej planiny do Slovenského raja.

HESLO DŇA:

„Si hovado, koľko teba je!“

## 6.

### 20. júla 1974, sobota

MURÁŇ - SEDLO JAVORINA - CHATA „JANKA“ - ŽLTÁ NAD  
HOREHRONÍM - PRIEHYBKA (SEDLO)

KM PEŠO: 13 km

OD - DO: 10.00 - 12.00, 15.00 - 18.00

ČISTÝ ČAS PEŠO: 5 hod.

NOC: POD SMREKOM V LESE POD PRIEHYBKOU

Ráno ešte šampanské s pani hotelierkou a už autobusom na sedlo Javorina cez Muránsku Hutu. Dobré, že nevidíme blázinec v lese (stará trasa) - je to deprimujúce...

Obrovský kar po pohrebe Gastonových vibramiek. Bez slova som začal nožom (!) dielo. „Čo robíš, Julo?“ spýtal sa ma Vlado. „Kopem hrob.“ Pri vodke a ceremóniách veľmi seriózneho pohrebu nám tak čas ušiel, že sme len-len stihli vybehnúť na chatu Janka. Tam sme našli opustené obydlie a len čo sme sa nastahovali, prišli 3 rodiny s deťmi z Revúcej. Chovali sa k nám v prvých chvíľach ako k vlamačom. Mali pravdu - dostali sme sa cez povalu do jednej izby s ustlanými posteľami. Ale vo výške 1000 m? Rozišli sme sa v dobrom, ale nepredvídaná trojhodinová túra až na Priehybky nás najprv znervóznila. Potom však sme zažili krásny pochod po bývalej žltej značke - videli sme celé Horehronie z výšky ako z lietadla. Švermovo, horehronské obce a oproti KRÁĽOVA HOLA.

Spíme pod smrekom v sedle Priehybka - bokom v lese. V Gastonovom stane, hlavami pri vchode. Polievka a už aj spíme. Mne je fyzicky všelijako. Ale to je ten včerajší Muráň, kar ráno v sedle Javorina atď.

## 7.

### 21. júla 1974, nedeľa

SEDLO PRIEHYBKA - TRESTNÍK (BESNÍK) (1395 m) - ČUNTAVA -  
NÍŽNÁ ZÁHRADA - VOŇARKY - DOBŠINSKÝ KOPEC - DEDINKY

SLOVENSKÝ RAJ



KM PEŠO: 26 km  
 OD - DO: 9.00 - 16.00  
 ČISTÝ ČAS PEŠO: 5 hod.  
 NOC: CHATKA Č. 17 - DEDINKY

Zvlhnutí (ráno dlho prší) bez raňajok urputne prechádzame cez Trestník.

Na Čuntave plno českých rodín. Umývajú autá.

Prekrásna pasáž - prechádzame až po Dedinky Slovenským rajom. Lúky, bohaté vlhké lesy. Stále zamračené, miestami drobný dážď.

Po Dobšinskom kopci na Dedinkách sme zablúdili. Museli sme sa vrátiť popri koľajniciach k hotelovým chatkám na druhej strane. Znechutení rekreanti opúšťajú areál priehrady. Je zima.

Nasťahovali sme sa do chatky č. 17 a chvíľu odpočívame.

Pri večeri si k nám prisadol tréner lyžiarov- reprezentantov ŠŤOVÍK. Postupne sa opíja.

Čundráci a trampí okupujú tu dve slávne krčmy: jedna sa volá PELE a druhá „námorníčka“. „U .....“ Gitara, víno. Študentky z FF UK na sústreďení.

Gaston dostáva myjavské obrátky. Všetko dobre dopadlo a spíme ako zabití. Trénera odnášajú opitého k jeho reprezentantom.

K večeru sa trošku vyjasnilo, ale je zima a stále prehánky.

HESLO DŇA:

„Už nikdy nebude slnko!“

## 8.

### 22. júla 1974, pondelok

DEDINKY - HNILEC - SÚĽOVÁ (SEDLO) - ČERTOVA HOĽA - VOLOVEC - BARÁČKA - CHALUPA NAD ČUČMOU - DOBOŠKA

KM PEŠO: 23 km  
 OD - DO: 10.00 - 18.00  
 ČISTÝ ČAS PEŠO: 8 hod.  
 NOC: V OBÝVANEJ, ALE OPUSTENEJ CHALUPE NA DOBOŠKE - POVALA

Raňajky ešte v civilizácii. Vlakom z Dediniek do Hnilca. Sú to tri zastávky. Jedna z nich sa volá SYKAVKA. Od rána je tu systém „Polaris“, ako keby sme dačo tušili. Keď sme prehovorili predavača v Hnilci, aby nám tajne predal 2x borovičku, vyštartovali sme s poľnými fľašami plnými vína a v batohu s ďalšími „raketami“ do sedla Súľová. Tam začal padať drobný dážď a fúkať čoraz ostrejší vietor. Šli sme diabolským tempom a tempo sme čoraz zrýchľovali. Za Čertovou hoľou zmenil sa

dážď na krupobitie a vo výške 1200 m sa to všetko zmenilo na PEKLO. Za VOLOVCOM sme šli už len silou vôle. Úplne premočení, zmrznutí. Gastonovi pri páde vietor vzal mapu do doliny.

Expedícia „Pomerenne“ prežila v tých hodinách životunebezpečné chvíle. Hnali sa cez nás oblaky metajúce na nás kúdoly krúp. S batohmi premočenými a ťažkými sme strácali značku a vyvrcholením všetkého bolo, že sme v besnejúcom živle prišli až na Baráčske skaly.

## II. životunebezpečie

Tam sme sa vážne zľakli. Skrehnutí v skučiacom vetre sme prestali ovládať prsty. Zips stratil účel. Pohyb bol namáhavý a nálada na bode mrazu. Walter hral svoju rolu vzbúrenca proti bohom. S prstienkom namiereným na oblohu krotil živly. Reval do zachrípnutia „CHROCHME MOUNTINS“ a vzýval Lucifera, Belzebuba, preklínal DIA, AFRODITU atď. – všetkých bohov.

Expedícia na pokraji síl v neutíchajúcom krupobití vzdala ďalšiu dnešnú trasu a presunula sa raketovou rýchlosťou do údolia. Hodnú chvíľu sme si mysleli, že sa nám sníva. Pred nami sa zjavil opustený domček – so suchou (OTVORENOU!!) povalou.

Gaston bol hrdinom dňa! V daždi rozložil oheň a bleskovo uvaril hovädzie na divoko.

Domček obýva akiste dáky botanik. Suší na povale byliny. Keď sme večerali, zistili sme, že povalu obýva nebojácny myšací svet. Myši sa na nás dívali, krmili sme ich chlebom ako holuby a ony sa vôbec nebáli.

Naopak, v noci sme počuli, ako sa v tme presúvajú, radia, ľúto im bolo potravín, ktoré sme zavesili na trám.

Hlboko v noci zatíchlí. Vyšla na lov buď lasica, alebo kuna – ktoré voľne cupitali okolo našich spacích vakov pomedzi byliny.

Dlhé svitanie. S myškami som sa nevedel zžiť. Stále som mal strach, že nejaká hlúpa vbehne do spacáku a ja ako ťažší živočích ju zadlávim.

HESLO DŇA:

„To sú vetry! Také vetry nemala ani moja babka.“

## 9.

### 23. júla 1974, utorok

DOBOŠKA – PIONIERSKY TÁBOR – ĎUROV LAZ – STÚPAČKA PO MODREJ  
NA HREBEŇ – ÚHORNÁ – JAZERO – SMOLNÍK – KÚPELE ŠTÓS

KM PEŠO: 20 km

OD – DO: 7.00 – 15.30

ČISTÝ ČAS PEŠO: 8.30 hod.  
NOC: KÚPELE ŠTÓS - IZBA Č. 6

Hľadám vodu - nie je. Výhľad na ČUČMU. Rýchlo balíme a schádzame nižšie k Pionierskemu táboru. Sme tam ešte pred budíčkom. Dostávame horúci čaj. Po včerajších hrôzach je to balzam. Gastonovi je nanič. Dal si na raňajky acylpirín.

Šialená stúpačka na hrebeň. Včera sme stratili všetku výšku.

Ale výhľad na ÚHORNÚ s kaplnkou nad údolím stál za to. Prudké klesanie - Úhorná je Pánu Bohu za chrptom.

Jazero Úhorná je mŕtve. Počasie vyhnalo všetkých dovolenkárov domov. Míňame jednu krčmu za druhou. Všetky sú zavreté. Krčma „Mýto“ tiež. Až v SMOLNÍKU (5 km) pri kostole je otvorená ALŽBETA. Dobrý obed a miestny ožran platí rundu za rundou, aby si trampov uctil.

Po nákupe sme šli do kúpeľov Štós. Pani správca po neúspešnej Vladovej misii dovolila na moju intervenciu láskavo, aby sme prespali na izbe č. 6.

Teplá voda! Kúpeľňa. Spíme ako zabití.

## 10.

### 24. júla 1974, streda

KÚPELE ŠTÓS - LASTOVIČÍ VRCH - KLOPTAŇ - CHATA „ERIKÁ“  
NA KOJŠOVskej HOLI (1246 m)

KM PEŠO: 25 km  
OD - DO: 7.00 - 16.00  
ČISTÝ ČAS PEŠO: 9 hod.  
NOC: IZBA č. 5 NA KOJŠOVskej HOLI

Skoro ráno ideme okolo spiaceho stanového tábora v lese - Česi idú opačným smerom od Košíc našu trasu.

Červená značka je vyrúbaná. Blúdime len 10 min. Únavné stúpačky a klesačky na Kloptaň.

Nikde voda. Blížime sa však k poslednej zastávke - k chate Erika na Kojšovskej holi.

Keď sme stúpali na Kloptaň, prešlo nám vľavo obrovské stádo divých sviň. Sú veľké a chrochtajú dosť strašidelne. Keď sa po chvíli ukázala aj matka s malými, Gaston dostal do tváre čudnú zeleň. Schmatol som bakaľu.

Okolo štvrtej sme prišli do chaty Erika. Chatár BRANNA - konečne chatár a chata - aká má byť - nás ubytoval. Bolo lečo, bolo víno, bol bývalý krajský prokurátor JUDr. GRAJCIAR z Košíc - značkár a veľký turista. Dlho do noci sme sa rozprávali bez električky - pri sviečke.

BRANNA je horolezec. S Gastonom si vymenili tabaky do fajky.

Ráno nás odprevádza hodný kus cesty a ukazuje nám lyžiarske vleky - sčasti jeho dielo.

Pes LUPI.

Záložáci na Holi.

**11.**

**25. júla 1974, štvrtok**

CHATA ERIKA - KOJŠOVSKÁ HOĽA - PREDNÁ HOLICA - VYŠNÝ KLÁTOV -  
KOŠICE

Zaujímavý chatár na Prednej Holici. Homosexuál, starý mládenec, Rusnák. Nafrflaný, ale vtipný.

Od rána sme mokrí ako myši. Keď nás opustil chatár BRANNA, spustil sa lejak, ktorý trval až po Vyšný Klatov.

Expedícia „Pomerenne“ končí. Splnili sme trasu.

\*\*\*

Redakčná poznámka: Knižný výber z cestovných denníkov Júliusa Satinského s pracovným názvom *Expedície* by mal vyjsť na jar 2011. *Expedícia Pomerenne* je úryvkom z pripravovanej knihy.

## rozhovor romboidu

# s Jaroslavou Čajkovou

## Dnes už radšej počúvam

**JAROSLAVA ČAJKOVÁ (1957)** sa narodila v Bratislave. Vyštudovala teóriu kultúry na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. V prednese pôsobí ako recitátorka (víťazka Hviezdoslavových Kubínov 1978 – 1981), lektorka, pedagogička, porotkyňa, publicistka. Pracuje ako odborná pracovníčka pre túto oblasť v Národnom osvetovom centre, od r. 1991 aj na Vysokej škole múzických umení v Bratislave ako pedagogička umeleckého prednesu. Prispela k profilovaniu súťaže Hviezdoslavov Kubín od 80. rokov a k formovaniu amatérskeho prednesu na Slovensku. Knižne vydala publikáciu *Recitátor a tvorba* (1997), zostavila niekoľko *Zápisníkov Hviezdoslavovho Kubína*, publikuje štúdiá a články v odborných časopisoch a zborníkoch. Je šéfredaktorkou štvrťročníka pre amatérske divadlo a prednes *Javísko*.

V jednom rozhovore ste spomenuli, že recitovať ste začali spontánne v detstve a nielen v slovenčine, ale aj v ruštine či francúzštine. Čo všetko sa objavilo na vašej ceste k umeleckému prednesu? Z vlastnej skúsenosti viem, že dospievaním i pribúdajúcou skúsenosťou sa podoba vzťahu k prednášaniam postupne premieňa. Je to obdobné ako s láskou; aj tá, ak je uchopovaná a prežívaná tvorivo a vedome, nám postupne odhaľuje svoje nové a nové vrstvy a hĺbky. Ako to bolo u vás s premenami vzťahu k umeleckému prednesu? Čo do vášho života priniesol?

Keď sa ponorím veľmi hlboko do svojho detstva, pamätám si, že sme si s mamou recitovali veľa rôznych básničiek. Mama mi ich čítavala, ja som si ich veľmi rýchlo zapamätávala, a potom sme si ich spontánne hovorievali namiesto spievania piesní. Myslím, že to vtedy bolo opojenie vlastným zvukom, hlasom, rečou, rytmom a radosťou z ich zdokonaľovania. Svoje prvé verejné vystúpenie na vianočnom školskom programe ako prváčka som neabsolvovala, ochorela som na zápal pľúc, a bola som z toho veľmi dlho a veľmi nešťastná. Neskôr som celú základnú školu prerecitovala nielen na súťažiach, ale aj rôznych akadémiách a programoch v škole aj mimo nej. Tu prevažovala asi radosť z možnosti osloviť, z toho, že ma iní počúvajú; vstúpenie do ticha, občas aj do svetla a boj o pozornosť prostredníctvom slova. Na strednej škole sa súťažilo okrem slovenčiny aj v ruštine a naše gymnázium organizovalo aj súťaže v prednese cudzích jazykov. Neskôr, myslím v časoch svojho recitátorského vrcholu na vysokej škole, som prednesom nasycovala svoj „emocionálny bazén“. Potrebovala som intenzívne prežívať a literatúra vo všeobecnosti, nielen tá na prednes, bola pre mňa vynikajúcim prostriedkom. Za veľkú časť svojho vnútorne prežitého života vlastne vďačím literatúre, a prednesom sa asi tento pretlak potreboval dostať von. To bolo asi, na rozdiel od predchádzajúceho očarenia, obdobie vášnivej lásky k prednesu. Vrcholilo a zároveň dosť prudko sa ukončilo tým, že som si prácu s prednesom zvolila nielen za svoje povolanie, ale aj zamestnanie, utvorili sme asi manželský zväzok so všetkými záväzkami a povinnosťami, a tak sa z interpretky postupne stala pedagogička, organizátorka, lektorka, autorka článkov o prednese.

Oddala som sa prednesu a on si ma už potom zaraďoval tam, kam potreboval. Donútil ma uvažovať o ňom v rôznych súvislostiach, hľadať zmysel jeho existencie a fungovania nielen pre mňa, ale aj pre iných interpretov a iné oblasti. Vlastne až ako pedagogička som začala naplno milovať skúmanie a bádanie literárnej formy a celého uchopiteľného aj neuchopiteľného zázemia textu. Dokonca až do takej miery, že niekedy ani netúžim po jeho zvukovom naplnení. Aj preto som si aspoň pre seba začala skúmať „dejiny prednesu“. Ale aj napriek racionálnemu skúmaniu a uvažovaniu stále rada počúvam recitátorov, lebo nielenže mi ponúkajú to, čo som si ešte neprečítala, alebo to, čo som si prečítala, len celkom inak, ale vo chvíli prednesu dávajú seba, a to väčšinou v čistej podobe. A tento ich výlev energie, predstavy a zvuku ma svojim spôsobom oblažuje. Dnes už radšej počúvam a vnímam zmysluplné, zvukovo vypracované a čistou energiou naplnené slovo, než ho sama zo seba vydávam.

**S akými dielami sa spojilo vaše aktívne recitačné pôsobenie a ako vo vás ostali dodnes zapísané? V čom človek vníma literárny text inak vo chvíli, keď si ho už nielen číta, ale rozhodne sa ho prednášať?**

Prechod medzi školským a „vrcholným“ obdobím predstavovalo Jašíkovo *Námesťie svätej Alžbety*, po ňom to bola ruská literatúra – Valentin Rasputin *Ži a pamätaj*, Vasilij Šukšin, opätovný návrat k našim autorom, lebo koncom 70. rokov a v 80. rokoch vychádzali u nás výborné prózy. Tak som si objavila balady Stanislava Rakúsa, vyskúšala literárne konštrukcie Karola Horáka, ale objavila som si aj sociálnu a satirickú prózu Vladimíra Mináča. Asi najsamozrejmejšie som sa usadila v Ernestovi Hemingwayovi. Vyberala som si väčšinou ťažké osudy ľudí, zvyčajne tragické, v tom čase som ich s nimi veľmi intenzívne prežívala, myslím, že som ich bytostne potrebovala, aj keď ma niekedy vyčerpávali, najviac asi Rakús. Literárny text pri čítaní oživa, ale keď sa rozhodneme prednášať ho, musí recitátor túto živú energiu či zvláštnu hmotu vpustiť dnu do seba. Tým, že recitátor textu otvorí osobný priestor, vzájomne sa skúmajú, prevetľujú, bytie textu sa v recitátorovi usadí a zabýva. A niektoré sa začne po čase až rozdrapovať, teda zachytávať pazúrikmi stále širšie a hlbšie, až môže recitátora zničiť. Samozrejme, len výnimočne, ale je to možné. Recitátor si totiž text prisvojuje ako adoptované dieťa a podľa toho s ním musí narábať. Treba mu dať to, čo potrebuje, ale nedovoliť, aby mu prerástlo cez hlavu.

**Príprava prednesu okrem výberu textu zahŕňa hĺbkovú interpretáciu, výrazovo-zvukovú prípravu, premyslenú kompozíciu, ale i to, čo je už akoby nad všetkými jednotlivosťami – hľadanie osobnostnej výpovede, ktorá má silu zasiahnuť vnímanie poslucháča. Ako by sa niekomu, kto nemá presnú predstavu o vzniku umeleckého prednesu, dalo v krátkosti priblížiť to najdôležitejšie z procesu recitačnej tvorby?**

To najpodstatnejšie som už asi povedala. Autorov text si musí recitátor prisvojiť – teda chcieť ho a milovať, jedno akou podobou lásky. Pre silný vzťah je to dôležité, ale nie je to všetko. Treba sa aj vzájomne dobre poznať, uvedomovať si vzájomné možnosti aj limity, a svojmu vzťahu dať zodpovedajúci tvar a štýl. Toto sa mi zdá v prednese najťažšie. Láska k textu, aj neviem ako dôkladné a hĺbkové skúmanie a analýzy sú len východiskom, hoci esenciálnym. Sú potravou pre predstavivosť recitátora. Ak jej má dosť, má šancu stvoriť zázrak. Ale samotný prednes vzniká a tvaruje sa až vtedy, keď energia textu prešla energiou predstavy recitátora-čitateľa a premenila sa na zvuk v jeho hlase, reči, výraze. Ak ju premeniť neviem, teda tvarovať ju počuteľne, zrozumiteľne a zapalujúco pre vnímanie poslucháča, môžem analyzovať, koľko chcem. Zážitok končí v recitátorovi samotnom. Ale ešte ani schopnosť premeny predstavy na zvuk nestačí, lebo všetok ten zvukový materiál, ktorý je recitátor schopný vyprodukovať, treba aj kompozične usporiadať a dať mu zmysluplnú a rafinovanú formu. A ak sa aj podarí takýto „tvar“ v uzavretej intimite vymodelovať, treba ho vedieť v rôznych pod-

mienkach komunikačného procesu citlivo modifikovať, lebo každá situácia si vyžaduje jedinečný prístup.

**Umelecký prednes používa len tie výrazové prostriedky, ktoré sú vlastné našej reči, niet v ňom ničoho, čo by v nej nebolo prítomné. Čo všetko sa v nás napriek tomu pri vedomej práci s rečou mení? Máte pocit, že skúsenosť s prednesom nejako viditeľne tvaruje i bežné každodenné používanie jazyka?**



Jaroslava Čajková. Autor fotografie: Filip Lašut.

Vedomá práca s rečou si vyžaduje vedomé myslenie, teda taký aktívny psychický stav, ktorý má v rukách vnemy, predstavy, pocity a myseľ, ktorý ich dokáže pomenovať, a vyžaduje si tiež vedomé tvarovanie artikulovaného zvuku – reči. V bežnej komunikácii si vlastnosti a kvalitu vlastnej reči možno ani neuvedomujeme, teda ani svoje chyby a nedostatky. Umelecký prednes nás núti poznávať a zdokonaľovať všetky spomínané súčasti, aj svoju reč a hlas, aby fungovali ako podľa možnosti čo najlepší nástroj i materiál. Preto by recitátor mal svoje hlasové a rečové možnosti poznať, rozvíjať a zdokonaľovať, až na úroveň hudobného nástroja. Vedomá práca byť lepší a krajší nemusí nás však vždy formovať v súlade so sebou samým, možno aj preto môže niekto vnímať umelecký prednes ako neprirodzený, umelý prejav, čo on tak trochu aj je (ako napokon každé umenie). V procese zdokonaľovania hlasu, reči, osobného výrazu si treba vedieť zachovať autentickosť a prirodzenosť, tie totiž neraz prevyšujú a získavajú si poslucháčov viac než vycibrená, dokonalá, ale umelá afektovaná reč.

O kultivovanosť a jedinečnosť reči sa snaží veľa ľudí, ktorí sa s prednesom od svojich školských čias stretli. Skúsenosť s ním vedie totiž k tomu, že aj vypovedané slovo môže mať silnú významovú, estetickú, komunikačnú a autentickú hodnotu, ak mu ju chceme a vieme dať. Ak niekomu slovo zachutilo, vie si ho vychutnať a zbytočne si svoju chuť nekaží.

**Začali ste skúmať dejiny hovoreného slova na Slovensku, teda akýsi predstupeň toho, čo dnes nazývame umeleckým prednesom. Z akých prameňov sa dá i napriek priehrade času vytvoriť predstava o hovorených prejavoch minulosti? Myslíte si, že mala reč v tom čase kultivanejšiu podobu ako dnes?**

Počas svojho pôsobenia na vysokej škole som si uvedomila, že takmer všetky oblasti umenia, aj u nás na Slovensku, majú spracované svoje dejiny, no prednes ich nemá. Iste, nie je taký rozšírený ako film, divadlo, literatúra, je už vlastne vo svojej pôvodnej existencii veľmi zúžený, až zabudnutý, ale na Katedre bábkarskej tvorby VŠMU ho vtedajšia vedúca Marica Mikulová akceptovala ako jeden z dôležitých predmetov pre prípravu bábkohercov a vyučovala som ho štyri, niekedy až päť semestrov, počas ktorých sme prechádzali interpretáciou rôznych básnických a prozaických, súčasných aj klasických textov. Keď som sa s jedným ročníkom rozhodla pracovať na barokovej a renesančnej poézii, kde sa pri ich štúdiu núkala iná zvuko-

vá podoba prednesu, veľmi často recitatívneho spevu, zrazu som začala inak uvažovať o prednese; nielen ako o zvukovej realizácii významovej interpretácie textu. Praxou tejto teórie som totiž výrazne ovplyvnená, a vtedy ma pochytili otázky o najstarších možnostiach a spôsoboch interpretácie slova. Odpovede mi dávali čiastočne dejiny literatúry, ale tie si všímajú obsah a formu slova, no nie v živej komunikácii. Vtedy som si uvedomila, že máme spracované dejiny literatúry, ale nie jej zvukovej interpretácie. Stopy a odkazy po jej rôznych podobách som ďalej hľadala aj v dejinách hudby, divadla, miest, obcí, ďalej v pramennej literatúre, ktorá našťastie v posledných rokoch začala vychádzať aj u nás v prekladoch do slovenčiny, v archíve SNK v Martine. Pomáhala som si predstavivosťou, ktorá môže byť pre objektivitu dejín niekedy nebezpečná, i schopnosťou vytvárať súvislosti. Vyžaduje si to však hlboké sústredenie, pracovný priestor a čas, ktorý som pre túto aktivitu nemala a nemám, takže toto pole momentálne leží úhorom. Inak sa však odvtedy pozerám na prednes, v oveľa širších súvislostiach, uvedomila som si, že jeho podoby a dosah v ľudskom a spoločenskom živote sú oveľa pestrejšie, než som ich vnímala dovtedy. A že na začiatku nebol text, ale interpret. Určite ich bolo v minulosti v mestskej aj dedinskej kultúre veľa, rôzneho druhu i kvality, viac než teraz, ale nemyslím si, že reč národa bola kultivovanejšia. Skôr naopak. Bola však asi pestrejšia, jedinečnejšia, lebo ľudí neovplyvňovali rozhlas a televízia, ktoré sú našimi dnešnými vychovávateľmi reči, a ľudia sa zrejme rečou originálnejšie prejavovali. Aj preto asi na Slovensku existovalo toľko nárečí.

**V recitačnom hnutí pôsobíte dlhé roky a za ten čas ste pre recitátorov pripravili mnoho tvorivých stretnutí, prednášok, dielní. Aký je rozdiel v tom, keď človek sám recituje, sám si pripravuje text a keď má viesť pri príprave prednesu niekoho iného? Kto viedol vás? A nechali ste sa viesť?**

Priznám sa, že nemám veľmi rada toto slovo, lebo sa mi hneď zjaví asociácia a obraz kravy vedenej na jarmok. A hneď aj jasná paralela s recitátorom dovedeným na súťaž. Viem, že v mnohých umeleckých či športových oblastiach to jednoducho bez pedagóga, lektora nejde. Ako recitátorka aj ako lektorka nevidím veľké rozdiely v práci. V jednom aj druhom prípade mám predstavu o prednese a snažím sa ju zrealizovať, dostať do zvukovej podoby. Pedagóg, či chce alebo nie, vtláča recitátorovi svoju predstavu, čo je pre recitátora návod aj pomoc, ale mal by sa usilovať o čo najsamostatnejšiu prácu, hľadať a potvrdzovať sa sám. Pedagóg by mal neskôr fungovať ako korektív a spätná väzba. Ja som v detstve chodila do Štúdia umeleckej tvorivosti v bratislavskom Parku kultúry a oddychu, kde ma dôslednej práci so slovom (s dôrazom, pauzou, podtextom, jeho možnými významami) učila vtedajšia vedúca pani Karla Laurincová. Mala som však tendenciu všetko prežívať aj navonok, a tu bola pre mňa cenná konzultácia s Jánom Kamenistým, ktorý mi ukázal, ako možno emócie zvnútorniť a pritom zachovať ich silu a variabilnosť. Od Ernesta Weidlera ako rozhlasového tvorcu som sa učila práci s jemnými detailmi, ale aj nebáť sa seba, vyjadrenia svojich pocitov. Bola som však pre nich dosť problematickou žiačkou, lebo v mladosti som bola najmúdrejšia a chcela som im to dokazovať, takže dlho so mnou ako lektori nevydržali. Neľutujeme asi ani jeden, lebo len tak som mohla o pár rokov neskôr stáť na ich mieste. Ale ich prítomnosť na mojej ceste bola nevyhnutná, určite by som nebola tam, kde som.

**Prednes je vo svojom rozvoji a napredovaní ovplyvňovaný i tým, aké možnosti mu ponúkajú literárne predlohy, či už ide o domácu, alebo prekladovú tvorbu. Odrazili sa nejako v minulosti plodné a inšpiratívne literárne obdobia na premene umeleckého prednesu? Ovplyvňuje charakter aktuálnej literárnej tvorby nejako recitátorov pri výbere textov?**

V dejinách amatérskeho prednesu sú obdobia, keď reagoval dosť podstatne na aktuálnosť literatúry, najmä na Hviezdoslavových Kubínoch a Akademických Prešo-



voch. V 60. rokoch začali recitátori uvádzať oproti forsírovanej slovenskej klasike aj do vedomia spoločnosti a vyučovacieho procesu súčasnú poéziu práve vychádzajúcich autorov Miroslava Válka, Jána Ondruša, Mikuláša Kováča, Milana Rúfusa, Jozefa Mokoša a iných. Niektoré prednesy sa vďaka rozhlasu zachovali a predstavovali skutočne moderný zlom vo výbere textov. Otvorili cestu súčasnej literatúre i jej prednesu. Po nich sa otvorili dvere aj prednesu prekladovej literatúry. Druhý zlom predstavoval prelom 70. a 80. rokov, keď naša recitátorská generácia prichádzala do súťaží s autormi, ktorí práve vychádzali – Jozef Puškáš, Dušan Mitana, Stanislav Rakús, Karol Horák, Ján Lenčo, neskôr Dušan Dušek, Peter Glocko a iní. Aj vďaka týmto autorom sme etablovali prednes prózy ako umelecky rovnocenný s prednesom poézie, za ktorým dovtedy zaostával. Istý nový závan a vplyv som opäť pocítila asi pred piatimi rokmi, keď recitátori vstúpili na prehliadky s Karolom Horváthom, Petrom Macsovszským, Jurajom Šebestom, Uršulou Kovalyk a aj dynamickejšou, dravšou interpretáciou. Odvtedy sa stále objavujú mladí autori vo výbere recitátorov (I. Dobrákovová, G. Alexová, J. Lenčová, Ľ. Dobrovoda a i.), ale nie až v takej interpretačnej kvalite ako pred pár rokmi.

**Dramaturgická práca s literárnou predlohou ponúka pri príprave prednesu viacero možností. Môže mať podobu výberu úryvku, skrátenia textu, škrtoť istých pasáží alebo na druhej strane spojenia viacerých kratších textov toho istého autora, alebo viacerých autorov do montáže. Na hodnoteniach recitačných súťaží neraz zaznieva otázka miery tvorivého zásahu do celistvosti textu. Ako sa tu prejavuje tvorivý potenciál recitátora? Zdanlivo by sa mohla jeho vôľa dostať do rozporu so zámerom autora diela.**

Na jednej strane máme pravidlá a zákony (autorský zákon), ktoré prísne chránia autora literárneho textu, na druhej strane recitátora, ktorý chce prednášať to, čo sa mu páči. Normálnym úsudkom by som povedala, že tam, kde je povinnosťou prezentovať autora, jeho dielo a požiadavky treba rešpektovať. Interpretačná súťaž by však mala umožniť určitú slobodu interpretovi. Je to totiž recitátorov výber, výpoveď a výklad autora/autorov. Navyše, ani v porevolučných časoch som sa nestretla s tým, že by recitátor chcel zámerne zneuctiť autora. Naopak, recitátor vždy koná s dobrou vierou vytvorí a odovzdať čo najlepší výkon. Upravuje a spája podľa svojho najlepšieho vedomia a svedomia. Možno sa mu to niekedy nepodarí, ale neraz autorovi aj pridá na význame. A ak sa aj dostanú niekedy do rozporu, je to preto, že jeden druhému neporozumel, a to hádam autor svojou veľkorysťou prepáči. Jána Buzássyho sme ako porotcu milovali, lebo ak sa mu náhodou prednes jeho poézie nepáčil, povedal, že asi tú báseň zle napísal, keď jej recitátor neporozumel, a naopak, keď sa mu prednes páčil, hovoril, že je až prekvapený, čo všetko do básne vložil, hoci to ani nezamýšľal. Nuž tak, recitátor môže byť veľký tvorca-objaviteľ aj pre autora, ale môže byť aj deštruktorom autorovho textu, zámerným i nevedomým. V druhom prípade si svoju pozíciu a úlohu neuvedomuje, a tak môžeme len s Janom Husom povedať „svatá prostoto“; v prvom prípade by mal zvážiť, či jeho deštrukcia je zmysluplná, resp. či nesie predpoklady inej konštrukcie. Takíto zámerní tvorcovia-deštruktori však zvyknú prinášať novú interpretačnú kvalitu a aj nový pohľad na autora, len ich je, žiaľ, málo.

**Pri okrúhlych výročiach Hviezdoslavovho Kubína ste iniciovali okrem spomienkových programov priamo na prehliadke i niekoľko iných podôb mapovania jeho histórie, vznikli retrospektívne štúdie, súbory literárnych textov, ktoré sa do dejín Kubína výrazne zapísali, pripravili ste seriál o umeleckom prednese pre Slovenský rozhlas. Čo vám vzišlo ako poznanie z tohto porovnania minulých a súčasných podôb prednesu? Vnímate ho ako vývoj alebo ako premenu?**

Ponor do histórie čohokoľvek je úžasný. Súčasťou histórie umeleckého prednesu ste sa vlastne stali už aj vy. Svojou otázkou nielen pomenúvate, ale aj čiastočne od-

povedáte. Hviezdoslavov Kubín je z tohto hľadiska premena. Nie preto, že by som sa vývoja, ktorého súčasťou okrem vami spomínaných etáp je aj zánik, bála, ale preto, že umelecký prednes na Hviezdoslavovom Kubíne bol a stále je dobrý. Hovorím o špičkových výkonoch, ktorých nie je veľa, ale objavujú sa každý rok. Samozrejme, pre každú generáciu boli najlepšie tie výkony, ktoré sa viažu k ich mladosti. Dlho sme preto počúvali o generácii 60. rokov, pre mňa bola najlepšia generácia prelohu 70. a 80. rokov, ale po nás prišli ďalší a ďalší; stále sa vyrovnáme, ba neraz predbiehame český amatérsky prednes, s ktorým udržiavame priateľské konfrontačné styky a stretnutia, tento rok umelecký prednes dokonca na vrcholnej prehliadke amatérskych divadelníkov Scénická žatva získal najvyššie ocenenie – Cenu za tvorivý čin roka. Vnútorňú kvalitu prednesu ovplyvňuje predovšetkým literatúra, ale aj spoločenské dianie, no v každom prípade je to tvorba individuálna, a preto sa v ňom objavujú niekedy nevysvetliteľné prekvapenia.

**Je možné odhadnúť, koľko neviditeľných i viditeľných inšpirácií vplynulo a ďalej vteká do rôznych sfér kultúrneho života na Slovensku práve z nepochopiteľného a menšinového hnutia umeleckého prednesu? Ako by sa dal aspoň v náčrte zviditeľniť jeho prínos a pôsobenie?**

Ak použijem obraz Hviezdoslavovho Kubína ako dobrého, zdravého a výživného humusu, urazím asi nielen tých, ktorí Kubínom prešli ako recitátori, ale aj jeho organizátorov – Národné osvetové centrum a mesto Dolný Kubín s Mestským kultúrnym strediskom. Mohli by sme však takéto prirovnanie prijať, lebo jeho živiny nesýtiť masy, no vychovávajú a ovplyvňujú osobnosti nielen v umeleckom, kultúrnom, politickom, spoločenskom svete, ktoré vo svojom okruhu vedú ďalších ľudí k duši a kultúre slova. Podľa vzoru Hviezdoslavovho Kubína vzniklo najväčšie české kultúrne podujatie tohto druhu – Wolkrov Prostějov, aj mnohé ďalšie slovenské súťaže a prehliadky – Timravina studnička, Kalinčiakovo Záturčie a i. Myslím, že Hviezdoslavov Kubín je tak trochu predĺženou rukou Hviezdoslava, ktorý nám stále dáva na vedomie, že nielen roľou živí sme.

**Ktoré ďalšie podujatia, súťaže, aktivity sú dnes na Slovensku pre prednes prínosné, dávajú mu priestor?**

Som rada, že divadlo, aspoň amatérske, vníma umelecký prednes ako svoju súčasť, hoci prednes stojí na rozhraní divadla, literatúry a nazerá aj k hudbe. Dnes vznikajú nové formy, aj keď kvalitatívne rôznorodé, ale vnášajú nový život do spôsobu komunikácie, aj slobodnejší výraz do prednesu. Nemyslím tým len autorské čítania, rôzne literárne a kultúrne programy, ale aj rôzne piesňové (šansónové, recitatívne) či diskutabilné formy ako slam poetry. Priestor pre prednes, umelecký aj neumelecký, sa podstatne otvoril a rozšíril, len ho nevieme naplniť. V Írsku som sa napríklad stretla s recitátormi na ulici, prednášajúcimi celé skladby a repertoár na požiadanie. Takýto spontánny prienik umeleckého slova u nás zaznamenávame len ojedinele v kaviarňach. Ani priestor súťaží sa až tak nezúžil, hoci ich dosť zaniklo, ale vznikajú zasa nové. Najlepším recitátorom sa otvára Rádio Devín, kde momentálne venujú literatúre, jej čítaniu či umeleckému prednesu veľký priestor. Svet zaznamenáva aj návrat k auditívnemu vnímaniu, čítanie je neraz nahradené počúvaním literárnych textov, v zahraničí, ale už aj u nás existujú celé zvukové nahrávky kníh. Internet umožňuje recitátorom vytvárať si vlastné, aj zvukové stránky, prezentovať sa na nich so svojimi autormi a prednesmi. Priestor na prezentáciu aj komunikáciu má dnes každý, asi treba len odvahu, energiu a poctivú tvorivú prácu, samozrejme aj peniaze, aby sme ho zaplňali hodnotami a nie hlušinou.

Rozhovor pripravila SOŇA PARILÁKOVÁ

## konfrontácie

### Ivana DOBRAKOVÁ: Bellevue

Bratislava : Marenčin PT, 2010

#### Román ako vyplnenie ruptúr

MIRIAM SUCHÁNKOVÁ



Ivana Dobrakovová prichádza len rok po svojom debute, zbierke poviedok *Prvá smrť v rodine*, nominovanej aj na cenu Anasoft Litera, s novým textom, románom *Bellevue*. Debutantka, ktorá prvou knihou upútala pozornosť, stojí pred nefahkou úlohou potvrdiť kvality debutu a opätovne zaujať. Pri románe *Bellevue* sa porovnávanie s predošlým vynára s väčšou naliehavosťou, keďže autorka aktualizuje a v explicitnejšej podobe rozvíja motívy i celé témy poviedkového súboru.

Dej románu situovala na známe miesto – do medzinárodného tábora blízko Marseille, do centra Bellevue, ktoré je kópiou ústavu pre telesne postihnutých z poviedky *Bellevue, Marseille*. Sem počas letných prázdnin prichádza devätnásťročná Blanka. Počiatočná idylická atmosféra horúceho leta, pláží, výletov s novými priateľmi sa čoskoro začína meniť, hustnúť. Pobyt v Bellevue a konfrontácia s rôznymi telesnými i psychickými anomáliami pôsobí ako spúšťač novej vlny depresie, ktorá vyústí do vážneho stavu. Sprvu utajovaný boj s chorobou hrdinku privedie na pokraj vlastných síl a možností. Napokon aj ne-

#### „Bellevue beletria“ – biograficky, diskurzívne, pútavo

ZORA PRUŠKOVÁ



*Na konci nábřeží v Amalfi je molo, které se noří do moře a tmy. V dálce za poslední svítilnou je slyšet štěkot psa.*

\*\*\*

*Pán nanáší zubní pastu na kartáček. Náhle spatří miniaturní siluetu ženy ležící na zádech, z korálu nebo snad z obarvené chlebové střídky.*

\*\*\*

*Lékař dokončí vyšetření a uklidní nás. Promluví k nám vážným a srdečným hlasem a pak nám vsedě u stolu napíše recept. Chvillemi zdvihne hlavu a povzbudivě se na nás usměje. Není to nic vážného, do týdne budeme v pořádku. Šťastně se uvelebíme v křesle a roztržitě se rozhlížíme okolo sebe. Náhle zahlédneme v příšeří pod stolem lékařovy nohy. Povytáhl si kalhoty nad kolena a na sobě má dámské punčochy. (Julio Cortázar: Návody a příklady, jak mít strach)*

Ivana Dobrakovová napísala svoju druhú knihu. Po jej literárnom knižnom debute *Prvá smrť v rodine* boli nároky a očakávania čitateľa postavené dosť vysoko. Už prvou

MIRIAM SUCHÁNKOVÁ



jednoznačný záver románu potvrdí subtilnosť hranice medzi normálnym a šialeným, ktorej rozmanité podoby autorka predvádzala v debutovej zbierke.

Dobrakovová sa románom nevrátila len k poviedkou overenej kulise (prostredie ústavu), zužitkovala aj rozsiahlu časť svojho debutového rekvizitára. Najmarkantnejšie motívom samovraždy, otca, ktorý trpel maniodepresívnou poruchou (v poviedkach *On a ona. Nie my dvaja, Dedičstvo, Apuka*), sebaubližovania, zaliezania pod posteľ vo chvíľkach depresí (poviedka *Navyše*), tematizáciou vlastnej telesnosti. Známi sú aj niektorí z románových protagonistov – je tu Cédric, priateľ „z minuloročného kempu“ (čo možno chápať ako priamy odkaz na poviedku *Kľbko hadov*), ale i Slovinec Drago, ktorý býva v dome medzi dvoma dialnicami, rovnako ako mladý muž z poviedky *Návrat do domu medzi dvomi dialnicami*. Povedomá je aj Češka Martina, jedna z brigádničiek v Bellevue, ktorá, podobne ako jej predobraz z poviedky *Bellevue, Marseille*, nadviazala hlbší vzťah s jedným z rezidentov. A napokon Blanka, hlavná postava, ktorú možno stotožniť nielen s protagonistkou spomínanej poviedky, ale i s ostatnými ženskými postavami Dobrakovovej próz.

Už pri debutovej zbierke bolo žánrové určenie skôr formálnym označením, pretože jednotlivé prózy na seba nadväzovali, motívy sa vrstvlili, z rôznych hľadísk a perspektív dopovedávali načrtnuté dianie. Napriek samostatnosti a štruktúrnej uzavretosti jednotlivých príbehov bol čitateľný efekt súvzťažnosti na tematicko-motivickej úrovni viditeľný. Kompaktnosť súboru utužovala aj konštrukcia postavy, ktorej rozmanité podoby sa dali chápať ako variácie jednej protagonistky – zakríkutej, tak trochu zvláštnej, v každom prípade nikam nezapadajúcej čudáčky. V týchto intenciách konštruuje Dobrakovo-

ZORA PRUŠKOVÁ



knihou sa autorke totiž podarilo vytvoriť niečo, čo nie je v domácej literatúre celkom bežné. Okrem originálneho autorského rukopisu totiž Dobrakovová čitateľovi ponúka vstup do literárneho sveta, ktorý trpezlivo a cieľavedome kultivuje vlastný textový modus vivendi. Takouto komplikovanou formuláciou chcem povedať iba toľko, že Dobrakovovej autorský rukopis má zopár špecifických, nie celkom bežných, avšak literárne veľmi cenných vlastností. Predovšetkým: autorka netlačí na príbeh, ba, zdá sa, že aj iné, epikou bežne exploatované postupy a kategórie vysúva na okraj vlastného autorského záujmu.

Vytvára tým zvláštny druh cortázarovskej textovej diskurzivity, rozprávanie, ktoré na tému neútočí priamo, ale akosi odboku, zo zvláštneho uhla pohľadu. Pripomením v tejto súvislosti autorkinu ocenenú poviedku *Žiť s Petrom*. Veľakrát, bohužiaľ, výlučne platonicky rozprávame o tom, ako umenie koriguje, ale aj roztláča a roztáča naše poznávacie možnosti. Nuž áno, malo, mohlo by to robiť. Všetelijako. Opatrne, alibisticky, popisne voči autorovej (a tiež čitateľovej) skúsenosti, zážitku. Alebo frontálne, naplno. Otočením, vykoľajením zažitého. A popritom – ten posun nemusí byť tematicky frapantný, musí však byť esteticky pútavý a gnozeologicky zásadný.

Niečo podobné vždy zažívam pri čítaní Cortázarových poviedok. Náhle vnuknutie, že uprostred epicky zobraziteľného sveta je ešte iná epika, iný rozprávač (že teda rozprávanie presahuje hranice epického príbehu), a že ten rozprávač má v rukách všetky tromfy, že má licenciu povedať presne, dôveryhodne a naplno to všetko, čo v bežnej epike zostáva skryté.

Dovolím si v tejto súvislosti znova pripomenúť vyššie citovanú poviedku. Príbeh v nej nie je podstatný, oveľa dôležitejší je však vedomím-nevedomím reflektovaný obraz sveta. Príbehom je jediná situácia, a tá je

## MIRIAM SUCHÁNKOVÁ



vá aj Blanku, pre ktorú je akýkoľvek ľudský kontakt problémom, ktorá je „*medzi ľuďmi (...)* *křčovitá*“, nevie „*čo robiť s telom*“ (s. 50).

Poviedky priniesli rozsiahlu paletu protagonistov bojujúcich so svojimi príznakmi – rozmanitými obsesiami, neurózami, tikmi, psychickými úchylkami, odetými do „duchárskeho“ šatu. Ten na jednej strane dotváral škálu alternatív smrti (prípadne telesných, psychických zmien, starnutia, posmrtných stavov), zároveň odvádza pozornosť od závažnejšie poňatých príbehov. Už v zbierke mala „francúzska“ a „slovin-ská“ poviedka (*Klbko hadov* a *Ti boš zelo v redu punca*) význačné postavenie. Nenápadné zmeny perspektívy (prechod z jednej rozprávacej osoby do inej) odkazovali k bytostnému, priam existenčnému problému postavy ako leitmotívu zbierky. V románe Dobrakovová zvolila otvorenosť. Prekračovanie noriem „normality“, predtým tematizované najmä prostredníctvom halucinácií, bludov, fiktívnych postáv, duchov zo záhrobného sveta, v novom texte autorka pomenúva priamo – depresiami, ktoré ústia do vážnej (pravdepodobne zdedenej) psychickej poruchy. V kontexte poviedkovej zbierky sa oscilovanie medzi normálnym a „nenormálnym“ javí nielen ako návratná téma Dobrakovovej písania, ale ako téma ústredná a dominantná. Znovunastolenie problému a jeho expanzívne rozvíjanie evokuje pokus o „vypísanie sa“ ako možnú formu boja so svojimi strachmi. Zvážda aj obálka knihy – fotografia centra Bellevue s odrazom fotografujúceho (autorky?), akoby priameho účastníka či svedka udalostí. Nechajme bokom zvody symptomatickej interpretácie, ktorá by text redukovala na čisto terapeutický a pozrime sa na motívy, pomocou ktorých autorka zvolenú tému explikuje.

Na prvom mieste je to bytostné precitovanie telesnosti, ktoré sa v porovnaní

## ZORA PRUŠKOVÁ



nastolená nesujetovo, minimalisticky poukazuje na jediné úzkostlivo sledovanú myšlienku. Asi takto: „*A už sa to zas začalo, hovorila som si počas tej bezsennej noci, prichádza to vo vlnách, v pravidelných intervaloch, ako príliv a odliv, niekedy celé mesiace pokoj, ticho, mier, všetko v najlepšom poriadku, a keď si už myslím, že je to preč, že je to za nami, znovu to prepukne, ešte prudšie ako kedy predtým a potom sa už nedá robiť nič, len so zaťatými zubami čakať, kým to zas prejde, ale ja tiež nie som zo železa a neviem, ako dlho to ešte vydržím, naozaj neviem, ako dlho to ešte vydržím. A keď je všetko v zdanlivom poriadku už celé mesiace, bez jediného znepokojivého incidentu, nahovárať si, že sa to už nevráti, že sme obaja voľní, že sa medzi nás nikto nemôže postaviť, a preto som tomu najprv ani nechcela veriť, keď mi Michal pri milovaní povedal, že nemám toľko kričať, aby nás nepočul Peter, srdce akoby náhle zovreté úzkostným křčom, nie, určite sa to dá nejakou logicky vysvetliť, Peter, Peter, kto by to tak mohol byť, ten Peter, horúčkovo som uvažovala...*“ (s. 114).

Epický svet u Ivany Dobrakovovej naozaj vytvára výlučne rozprávač. Jeho monológ a priebežná expanzívna rétorika, idúca po stope výpovede o sebe vo vzťahu k druhým. V poviedke *Žiť s Petrom* je to Irena, mladá žena, ktorá postupne viac než sartrovsky zistí, že, „peklo sú tí druhí“. Žiť s inými ľuďmi znamená zdieľať s nimi ich svet, a veru áno, niekedy je to na hranici zvládnuteľnosti. Vnútorne príbehy žijeme hlavne preto, aby nás vo vonkajšom svete znepokojili svojou zákernosťou, odvrátenou podobou nezbadaného sveta. Ani v citovanej poviedke sa nedozvieme, kto je Peter, či vôbec existuje, alebo existoval, pobyt s ním je však nájstojčivejší ako akákoľvek iná realita.

Takže, aby sme sa posunuli ďalej: Dobrakovovej próza je o nevysvetliteľnosti, resp. iba zdanlivej, parciálnej vysvetliteľnosti sve-



MIRIAM SUCHÁNKOVÁ



s poviedkami nielen stupňuje, ale v rámci románového celku pôsobí ako integračný prvok. Konfrontácia s telesnosťou postihnutých spočiatku Blanku vedie k pocitom viny, nepatričnosti: „*kráčala som medzi nimi ako obor a nenápadne odvracala zrak, zdalo sa mi nemiestne na nich čumieť a tiež nemiestne na nich nepozerať*“ (s. 15). Napriek súcitu, ale i obavám a strachu (ktorý sa neskôr ukáže ako opodstatnený) nie je zobrazenie nemožnosti rezidentov pietne. Rovnako suggestívne vykresluje aj aroganciu vozičkárov, ktorou „*dajú každému pocítiť svoje nevládne telo, svoje chýbajúce končatiny, ten svoj hendikep, pre ktorý im treba vždy ustúpiť*“ (s. 41). Rozmanitosť škály vnútorných pocitov, ambivalentné stvárnenie prežívania všedných i vyhrotených situácií patrí k silným stránkam Dobrakovovej štýlu. Neskôr sa ako dôležitejšie ukazuje spojenie medzi telesnosťou a dospievaním. Telo je reflektované ako odraz duše, zrkadlo duševných stavov, preto taká častá anticipácia vlastných obáv zo straty kontroly nad mozgom, s rôznymi dôsledkami – najčastejšie je to obava z inkontinencie, silne naturalistické fekálne predstavy a podobne. Prostredie, v ktorom sa protagonistka ocitla, prirodzene vedie k zvýšenej sebareflexii, intenzívnemu sebaopozovaniu – svojho tela, ale tiež vnútra: „*pozorovať, obsedantne rozmyšľať, ako pôsobím, z čoho všetkého sa skladám*“ (s. 51).

Otvorenosť, ktorú autorka v románe uprednostnila, a rozprávanie fokalizované hlavnou hrdinkou problematizujú otázku, ako uchopiť a pretlmočiť vnútorné dianie, duševné pochody chorého. Čiastočne problém vyriešila predposledná kapitola – prechodom do druhej rozprávacej osoby, ktorá je výrazom odosobnenia. Inak sú prehovory ostatných postáv prezentované prostredníctvom nepriamej vlastnej reči,

ZORA PRUŠKOVÁ



ta, o jeho tajuplných, nevypovedateľných vlastnostiach, ktoré si utvára vedomie človeka v kontakte s okolím. „V každom ohni oheň“, v každom (subjektívnom) svete iný (rovnako subjektívny) svet. Všetko, čo sa nevinne začína, fatálne skončí. Opäť sa tu pripomína analógia s Cortázarom, s jeho geniálnou poviedkou Koniec hry.

Duševná odolnosť človeka je veľmi krehká vec. Nič nie je nebezpečnejšie ako riskantné hry za hranicou vlastných psychosociálnych možností. Ženská literatúra má podobné témy už dávno vo svojom motívickom registri. Dnes vieme, že ich môže tematicky objavovať rôznym spôsobom. Dobrakovová to skúša kuriózne, (a možno práve preto) prirodzene. Spojením jazyka a tela, uvoľneného rozprávania a súvislými spomienkami na pobyt vo vlastnom tele, na jeho riskantné výlety do priestorov neistoty a nekonečna.

Jej prvá, knižne debutová kniha *Prvá smrť v rodine* je rôznorodým pokusom na tú istú tému. Protagonisti a rozprávači sú v nej konfrontovaní s mnohorakosťou svojich psychických zážitkov, ktoré majú spoločný pôvod v neexistujúcej sociálnej zhode s inštitúciou rodiny, partnerstva, resp. s inými sociálne nevyhnutnými interaktívnymi vzťahmi. U Dobrakovovej sú vzťahy spochybnené, posunuté, resp. vyvrátené naruby. Zdrojom tejto nesúmernosti však nie je na prvom mieste vonkajší svet a externé vplyvy.

Spúšťačom, v literárnom stvárnení tematickým aktantom býva „zdanlivý poriadok“, všetko, čo pridlho znášame ako prirodzené, bežné, normálne, a čo sa nám následne v dramatickom zvrate ukáže ako riskantné, nebezpečné, zhubné. Tak je to v autorkinej prvej knihe. Medzi osemnástimi titulmi nájdeme aj variant aktuálnej novely pod titulom *Bellevue, Marseille*.

V iniciálnej verzii ide o popis zmeny duševného, ale tiež telesného stavu, povedzme, že o riskantnú psychosomatickú hru o štatút

## MIRIAM SUCHÁNKOVÁ



kontaminovanej rozprávačkinými postojmi, interpretáciami, svojiskými komentármi diania. Vďaka tomu sa Dobrakovovej podarilo vytvoriť spleť konšpiračných teórií, ktoré sa pri spätnom pohľade dajú chápať už ako prejav choroby, výplody chorobou zatemnenej mysle či ohlasujúcej sa paranoje.

Zvolená naratívna perspektíva síce umožnila viesť subjektívne, sebaanalyzujúce a sebaspytujúce rozprávanie, ale má aj svoje úskalía. Odhliadnuc od otázky, či je téma sama osebe dostatočne nosnou, hrozí riziko „sebašpárania sa“, rýpania sa v sebe, vo svojich pocitoch, v prežívaní horších i lepších chvíľok depresívnych stavov. Hoci pochmúrnosť a dezilúzia akoby už patrili k dominantným atribútom Dobrakovovej písania, v románe jej, na rozdiel od poviedkovej zbierky, chýba potrebný odstup. Románové dianie je vo výsledku vypätým, na seba sústredeným traktovaním bezútešného psychického stavu.

Nedostatok odstupu má vplyv aj na dynamickosť textu. Ošetrovateľská práca je minimalizovaná na zopár opisov rannej toalety rezidentov. Viac priestoru autorka venuje scénam letných radovánok, preto aj drastickosť prostredia stráca na sile. Z protagonistov sa stávajú „účastníci zájazdu“, popri ktorom je práca s telesne postihnutými nepekým rubom letných epizódok. Vzniká dojem neprílehavosti vážnej problematiky s jej dekoratívnym, ilustračným stvárnením.

Ďalším úskalím je popisnosť, najmä násilne vysvetľujúcej expozície, ktorá má charakter povinnej výbavy románového vstupu. Úvod evokuje slohovú úlohu na tému ako som strávila letné prázdniny, s ktorou korešponduje aj „školácky“ vysvetľujúca modalita. Rušivo pôsobia aj „filmové“ vsuvky, rozhovory o videných filmoch či prečítaných knihách. Nie sú v tomto prípade nutné, pretože predstaviť Blanku ako

## ZORA PRUŠKOVÁ



ošetrovateľa versus chorého, manipulujúceho a odkázaného. Vystavuje sa jej mladá dievčina Líza, ktorá po sérii príhod v opatrovateľskom centre, v dôsledku zle nastavenej empatie stráca vlastnú identitu, pocit hranice a rozdielu medzi dvoma svetmi.

Predpokladám, že práve toto je najvážnejšia otázka a tiež problém, ktorému Dobrakovová okrem seba vystavuje aj svojich čitateľov. Domýšľa preto náčrt prvého príbehu do presnejších a motivovanejších kontúr novelistického rozprávania o jednej prázdninovej brigáde v zdanlivo exkluzívnom prostredí prímorského Francúzska. Asi dvestostránkový text spája jednoduchý fabulačný oblúk: odchod, skúsenosť, návrat. Inak však to isté rozprávanie pôsobí na sujetovej úrovni: odhodlanie, riziko, katastrofa, a ešte inak v dikcii protagonistky a rozprávačky príbehu. Tu je pointou naozaj zle nastavená empatia a možno obsesný slogan: „do nezabudnutia v Bellevue“.

Sú zážitky, ktoré generujú fobie, i keď: zdravá miera úzkosti vraj podporuje pud sebazáchovy. Nie však v Dobrakovovej svete. Rozprávačka Blanka sa chce vystaviť náročnej inakosti, aby prekryla a potlačila na začiatku iba „ľahkú neschopnosť sociálnej prispôsobivosti“ v komunikácii so svetom okolo seba. Zamotá sa však do pasce, ktorú si sama chtiac-nechtiac nastavila. A tu už začína príležitosť pre „veľké rozprávanie“. Pripomenie nám, že svet nemá mechanickú, fyzikálne pomenovateľnú podobu, že je plný zweigovsky rozpínavej „netrpezlivosti srdca“, že svet aj iní ľudia v ňom sú (možno) iba projekciou našich potlačených túžob, snov a frustrácií. Život nie je vegetácia, je to skôr rizikový pobyt v kooperácii s vesmírom inakosti. Ak poviem, že Ivana Dobrakovová nazerá pod povrch tabuizovaného, nevyjadrila som sa presne. Ona sama sa totiž vystavuje rozprávanému a „telom“ jazyka vytvára „povrch“, pod ktorý môžeme nazrieť my, čitateľia.

## MIRIAM SUCHÁNKOVÁ



intelektuálku, ktorá nie celkom zapadá do „mainstreamovej“ partie, sa autorke darí aj bez predvádzania sofistického vkusu postavy a jej recepčných návykov.

Pokiaľ zbierka pôsobila ako súvislý text, segmentovaný na menšie časti (motív jednej poviedky figuroval ako téma druhej), v románe je tento pohyb opačný. V tomto zmysle je román integrálnym prepojením náznakov, ktoré už nie je potrebné vyskladať ako zvláštnu, do seba zapadajúcu stavebnicu. Na poviedkach bola zaujímavá práve neurčitost', náznakovitost', postupné rozvíjanie, prepájanie próz do jedného súvislého príbehu. Aj v *Bellevue* všetko do seba zapadá, no tento pocit zrejme viac umocňuje znalost' prvého opusu ako román samotný. Dobrakovová je autorka, ktorá málo slovami a na malej ploche dokázala povedať veľa, vytvoril atmosféru miesta, zanechať neurčitý dojem, často zvýraznený prekvapivou pointou. Oproti tomu románové (epické) rozvíjanie témy je rozvláčne, málo dynamické, miestami nudné, čo pravdepodobne vyplýva z nedostatočnosti námetu ako takého. Nemožno sa ubrániť dojmu, že hutnosť poviedky priniesla viac.

Svet, ktorý autorka zobrazila, nie je literárnou konštrukciou, ani zmienky či priame odkazy k predchádzajúcim prózam nenarúšajú jeho referenčnosť. Práve naopak. Ich situovanie do väčšieho rámca je dôkazom silnej zážitkovosti, toho, že takto koncipovaný svet je zažitý, prežitý, precítený a prebolený. Debutový román Ivany Dobrakovovej nie je márnym čítaním, rozhodne ide o zaujímavý text, no jeho zaujímavosť sa viac týka spätnej reflexie poviedkovej zbierky, na ktorú vrhá nové svetlo.

## ZORA PRUŠKOVÁ



K cieľu nás pritom vedie celkom jednoduchými prostriedkami. Opisom, kompaktnosťou plynulého, takmer veristického rozprávania, ktoré neexperimentálne mení protagonistu, hlavného rozprávača a komentátorov, je to rozprávanie plné „iných“ hlasov a iných vsuviek, často aj v inom jazyku, možno kvôli topografickej vernosti. Tá je v Dobrakovovej krehkom svete dôležitá, topografické, vizuálne aj zvukové detaily (oleandre v Bellevue, bazén, jedáleň, chlieb s marmeládou, džbán vody verzus všadeprítomné bzučanie vozíčkov) fungujú ako dôležité rekvizity tohto konkrétneho epického sveta. Autorka sa neexplicitne pohráva aj s novorománovou poetikou, predovšetkým eviduje a zaznamenáva, pričom pracuje s akousi „ručnou kamerou“, ktorú v pravý čas vždy otočí do rozprávačkinho vnútra: *„V tú noc som nemohla zaspať, len som sa prevaľovala a mala čierne myšlienky, Dragove slová, na ktorých som sa v dodávke smiala, sa teraz, v tme, opäť vynárali a zneli omnoho zlovestnejšie, ako niečo, čomu sa nedá vyhnúť, niečo predurčené, budem mať nehodu, ochrniem, skončím na vozíku, nevládne nohy ryjúce štrk pri bazéne, ruky voľne spustené pri tele, zatiaľ čo ma krmia, kaša tečúca po brade a medzi nohami lepkavá plienka, ktorú mi zabudli vymeniť, život strávený na tomto mieste, vymeriavaný každodennými rituálmi, toaleta, raňajky, obed, siesta, večera a občasná návšteva príbuzných, ktorí si budú cestou späť pokrytecky hovoriť, predsa len sa tu má lepšie, než by sa mala u nás, profesionálna starostlivosť, primerané spoločenské aktivity, moderné zariadenia a všetko dokopy, tak sa maj pekné, moja, my zas niekedy prídeme“* (s. 39).

Ivana Dobrakovová napísala svoju druhú knihu. Nerobí to len kvôli remeslu, píše, pretože má o čom. Rozkrýva iné svety, sama seba urobila ich médiom. Učí nás orientovať sa, prehľadne čítať o veľmi zložitom, pomáha niesť bremená. Do nezabudnutia v Bellevue...



Ivana **TARANENKOVÁ**

## Možnosti pamäti

### K situácii autobiografického písania v súčasnej slovenskej próze

Kým v českej literatúre sa po roku 1989 stala autobiografická literatúra výrazným literárnym fenoménom, ktorý sa stretol aj s veľkým čitateľským úspechom, v slovenskej próze deväťdesiatych rokov jestvoval tento typ písania síce v neprehraditeľnej, avšak v menej okázalej podobe. Tak ako v českom kontexte aj na Slovensku sú východiská autobiografickej línie do veľkej miery v ineditnej, resp. samizdatovej literatúre pred novembrom 1989. Texty autobiografického charakteru vznikajúce v čase normalizácie kontrastovali svojou najavo dávanou životnou autentickosťou s vyprázdnenosťou spoločenského života.<sup>1</sup>

V knihe *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky...* rekonštruje Zora Prušková v slovenskej próze od šesťdesiatych rokov po roky deväťdesiate lyotardovskú „líniu odporu“, tematizujúcu „negatívnu fascináciu rituálmi a stereotypmi totalitnej praxe“<sup>2</sup> a subverzívne presadzujúcu „autentický rukopis“ voči manipuláciám ideologického jazyka. Skúsenosť s totalitnou praxou následne prerastá „do postmodernej obavy o vyprázdnenosť verbálnych komunikačných systémov“.<sup>3</sup> V nadväznosti na ňu identifikuje Peter Zajac druhú líniu odporu, ktorú považuje za inú verziu singularity konfrontujúcu sa s totalitou. Táto línia tematizuje individualizovanú životnú skúsenosť ako kontrast k totalitarizujúcej, uniformizujúcej a schematizujúcej praxi ideológie. Ako jej základné črty vymedzuje „biografickosť ako estetickú (rétorickú) kategóriu, zameranosť na sebauchovanie, na sebareferencialitu, vytrhnutú z vecného kontextu, na sebaobnažovanie, sebaaprezentáciu, na momentovú zameranosť na seba, čím sa explicitne stavia proti epickému príbehu, vychádzajúcemu z teleológie dejín“.<sup>4</sup> Zajac sem začleňuje autorov ako Dominik Tatarka, Janko Silan, Pavol Štrauss, Juraj Špitzer, Albert Marenčin, Rudolf Sloboda, Ivan Kadlečík, Dušan Dušek a Martin M. Šimečka.

Peripetie autobiografického písania v slovenskej literatúre deväťdesiatych rokov poznamenalo predovšetkým jeho prepojenie s kategóriou autenticity. Autenticita sa ako estetická kategória spájala s „bezprostrednosťou textu, rudi-mentárnosťou, spontánnosťou, prirodzenosťou“<sup>5</sup> a poukazyvalo sa na ňu ako na jednu z foriem štylizovanosti.<sup>6</sup>

Kým v českej literatúre od začiatku deväťdesiatych rokov nastáva vzostup literatúry autobiografických žánrov (vydávajú sa predovšetkým denníky), v slovenskej literatúre toh-

**autobio  
grafické  
písanie**

to obdobia sa aj prózy s evidentnými autobiografickými znakmi reflexie sústreďovali na hru znejasňovania, napätia medzi reálnym a fiktívnym. Tak to bolo predovšetkým pri prózach Rudolfa Slobodu.

Navyše, ako charakterizuje situáciu mladej slovenskej prózy deväťdesiatych rokov Peter Darovec, presadili sa „autori, ktorí neautentickosť sveta berú ako hotovú vec, a preto zo svojej spisovateľskej agendy vypúšťajú hľadanie posledných stôp skutočnosti“<sup>7</sup>. Predstavitelia mladej prozaickej generácie vyťažovali estetický zážitok z neautentického, životne sterilného. V ich textoch sa deklaruje odpor k akémukoľvek náznaku autentickosti v literatúre, akcentuje sa herný princíp literatúry a vykonštruovanosť literárneho textu. Sugescia životného sveta sa nahrádza textovým experimentom, mystifikáciou, iróniou a paródiou.

Zdá sa však, že prinajmenšom v posledných piatich rokoch sa línia autobiografického písania zvýraznila. Tentoraz je však reflektovaná ako literatúra „obnovovania pamäti“ – individuálnej a spoločenskej, hlasov spochybňujúcich lejeunovský „autobiografický pakt“ je menej. Potvrďuje sa tak existenciálny, a tým aj etický rozmer tohto písania, považuje sa za spôsob sebaopoznávania, zmocňovania sa sveta a má byť výrazom poctivosti voči nemu i sebe samému. Rovnako sa explicitne a bez ostychu prejavuje i osobná zaangažovanosť autora na písanom.

Texty „rozpamätávania sa“ nadobúdajú rozličnú podobu – od fragmentárnych zápisov, simulovanej denníkovosti so všetkými znakmi tohto žánru, až po prózy s ucelenou kompozíciou. Nie sú iba prostriedkami sceľovania sveta či prieskumom možností pamäti, alebo aktu spomínania a následného preniknutia k vlastnej identite (výrazne sa tento moment objavuje v knihách Etely Farkašovej *Fragmenty s občasnou túžbou po celistvosti* z roku 2008, v poetickej autobiografii Jany Bodnárovej *Takmer neviditeľná* z toho istého roku, či v knihe pamätí poetky Mily Haugovej *Zrkadlo do vnútra* z roku 2010). Prostredníctvom spomienky sa sprítomňujú blízke osoby, ktoré sú definitívne preč alebo nenávratne odchádzajú – prózy Etely Farkašovej *Stalo sa*, Jaroslavy Blažkovej *Happyendy*, spomienkovo ladené prózy z Vilikovského poviedkovej zbierky *Čarovný papagáj a iné gýče*, všetky z roku 2005.

Do tohto kontextu možno zaradiť i prózy, v ktorých sa do osobnej biografie fatálne vpisuje beh Dejín, pričom brutalita udalostí sa obrusuje detským pohľadom na svet (*Na slepačích krídlach* Ireny Brežnej, *Teta Anula* Milana Zelinku, obe z roku 2007). Uvedenú tendenciu akoby potvrdzovala i prozaická produkcia, dokonca i v oblasti komerčnej literatúry, pripomeniem len knihu Borisa Filana *Bratislavské krutosti* alebo knihy Ľuba Dobrovodu *Ja, malkáč* a *Ja, veľkáč*.

Na rozličnú realizáciu možností, ktoré autobiografická próza poskytuje pre „rozpamätávanie sa“, na pokus sceľovať svet osobnou spomienkou poukazujú texty dvoch autorov z prozaickej produkcie posledných dvoch rokov – kniha Alty Vášovej *Ostrov nepamäti* (2008) a dve prozaické knihy Jána Roznera *Sedem dní do pohrebu* (2008) a *Noc po fronte* (2010).

V knihe Alty Vášovej nachádzame rekonštrukciu rodinného príbehu, empatickú konfrontáciu vlastných životných situácií s osudom Boženy Němcovej a fragmentárne záznamy rôznych období. Fragmentárnosť a zadŕhavosť charakterizuje však všetky štyri texty. *Fragmenty* Vášovej sú minimalisticky redukované na to podstatné. Útržky spomienok, udalostí koexistujú bez ohľadu na chronológiu, vrstvia sa na seba, variujú sa, presvitajú spod seba, a to aj vtedy, keď sa svet okolo drasticky me-

ní. Pamäť tu vzniká vlastne sedimentáciou, podobne ako pevnina, nánosmi spomienok, avšak nestagnuje, je vratkou pôdou, neustále podlieha premenám, čo autorku vedie nazývať ju skepticky „nepamäť“. Čas u Vášovej prestáva byť lineárny, mení sa na mapu – „ponornú mapu pamäti“. Autorka je voči linearite, neustálemu pokroku, inováciám a dravej dynamike bytostne nedôverčivá, z jej textu preniká melancholické staromilstvo, na mnohých miestach sa z neho stáva chvála pomalosti. Písanie Vášovej, ako sa na mnohých miestach vyjadruje, sa stáva kladením otázok sebe. Je to pýtanie sa asketické, prísne predovšetkým voči sebe, zároveň plné rešpektu voči svetu. Nezvýznamňuje autorku, umožňuje jej uzavrieť sa do pokojnej samoty a vykonávať prieskumy orientované smerom k sebe, aj smerom k svetu. Samota ako výrazná téma tohto písania sa stáva priestorom slobody, skutočnej nezávislosti. Autorka má odvahu aj nedávať odpovede, ponechať veci nevypovedané, stlmiť svoje ja a ostať neviditeľnou.

Prózy Jána Roznera sú pomerne akontextové knihy – boli písané mimo priestoru a času, resp. v úplne odlišnom priestore a čase, o ktorom rozpráva a do ktorého prichádza, a predsa sa im podarilo výrazne zarezonovať u laickej i odbornej verejnosti. Kým v románe *Sedem dní do pohrebu* určovala základný tón nanajvýš intímna udalosť – smrť životnej partnerky, až následne sa k nej pridružoval spoločenský aspekt a drasticky sa vďaka nej zviditeľňoval, v súbore próz *Noc po fronte*, situovaných do obdobia od polovice tridsiatych rokov po koniec druhej svetovej vojny, sa ako ústredný motív vylupuje vášnivý pomer s Dejinami 20. storočia.

Písanie Jána Roznera, či už tematizujúce ako východiskovú situáciu prechod medzi dvoma životnými etapami, ktoré rozdeľuje smrť blízkeho človeka, podávajúce správu z medzistanice medzi dvoma „kontinentmi“, alebo približujúce vyznanie ľavicového intelektuála 20. storočia, vychádza z autobiografických žánrov. Ich hranice však presahuje, stáva sa pútavým čítaním o veciach, ktorých význam sa na prahu 21. storočia vyprázdnil.

#### POZNÁMKY

- 1 Pozri DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský*. Bratislava : Kalligram, 2007, s. 159.
- 2 PRUŠKOVÁ Zora: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky...* Bratislava : Ars Poetica, 2008, s. 194.
- 3 Tamže, s. 195.
- 4 ZAJAC, Peter: Prelomové či svoje? Skica o slovenskej literatúre deväťdesiatych rokov. In: *OS, Fórum občianskej spoločnosti*, roč. 3, 1999, č. 2, s. 76.
- 5 ZAJAC, Peter: Autenticnosť ako rétorická figúra. In: *Slovenská literatúra*, roč. XLV, 1998, č. 6, s. 426.
- 6 Bližšie pozri štúdie MIKULA, Valér: Autenticnosť a štylizovanosť v slovenskej literárnej tradícii. In: *Od baroka k postmoderne*. Levice : L. C. A., 1997, s. 136 – 144, ako aj ZAJAC, Peter: Autenticnosť ako rétorická figúra. In: *Slovenská literatúra*, roč. XLV, 1998, č. 6, s. 424 – 429.
- 7 DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský*. Bratislava : Kalligram, 2007, s. 159.

Marek **DEBNÁR**

## Autor, autografia, subjekt

MAREK DEBNÁR (1979) vyštudoval filozofiu. Je doktorandom na FIF UK v Bratislave. Absolvoval viacero študijných pobytov v Poľsku, Česku, Slovinsku a Francúzsku. Témou jeho dizertačnej práce je problém autora v perspektívach filozofie a semiotiky. Venuje sa aj písaniu poézie. Publikuje v časopisoch *Anthropos*, *Filozofia*, *Romboid*, *týždeň* a v denníku *SME*.

Autobiografia otvára široký okruh otázok, počínajúc neistým priradením k žánru a končiac problematickou identitou píšuceho. Spory sa začínajú už pri pokuse definovať kritériá, ktoré by umožnili zorientovať sa v korpuse textov a označiť niektoré z nich za autobiografické. Napríklad Proustovo *Hľadanie strateného času* môžeme rovnako dobre čítať ako autobiografiu aj ako román a to isté platí pre Gidove *Podzemné živiny* alebo Sartrove *Slová*. Akýkoľvek príklad vybraný z týchto románov môže byť začiatkom nekonečného sporu o to, či máme autobiografiu čítať ako faktografické svedectvo, alebo ako fikciu. Ešte zložitejšia situácia je pri autobiografiách, ktoré vychádzajú z tradície *Vyznaní* sv. Augustína, kde sa *intentio auctoris* postupne mení na zámer Boží. Nesporne u sv. Augustína nachádzame autobiografické prvky, ale *Vyznania* by sa mali čítať s ohľadom na *intentio operis*, ktorou je skôr snaha podať svedectvo o predestinácii, než vypovedať o svojom autorovi. Ak aj ponecháme bokom diela vychádzajúce z tradície *Vyznaní*, budeme musieť skonštatovať, že z teoretického, ako aj empirického hľadiska, je každý jednotlivý prípad autobiografie výnimkou z toho, čo by sa dalo vo všeobecnosti považovať za normu.

Predsa však existuje určité formálne špecifikum autobiografie a to, že jej referenčné pole nie je v tom o čom sa hovorí, ale v tom kto hovorí. Signatár textu je rozprávačom a zároveň subjektom textu, čo na prvý pohľad vyvoláva pocit dôvery. Máme konkrétnu osobu, autora knihy, ktorého meno sa stotožňuje s rozprávačovým ja. Udalosti, ktoré autor opisuje, je možné zverifikovať v reálnom svete. Môžeme nájsť dom, v ktorom autor býval, stretnúť sa s ľuďmi, ktorých poznal, prejsť sa po uliciach či navštíviť miesta, na ktoré rád chodil. Tak dochádza k zvláštnemu prepojeniu empirického autora, signujúceho dielo s implikovaným autorom, ktorého v tomto diele stretávame. Výsledkom tejto zrkadlovej štruktúry je, že sa z čitateľa autobiografie

autobio  
grafické  
písanie

stáva akoby sudca, ktorého úlohou je overovanie autenticity signatúry a to aj napriek tomu, že autobiografický text vykazuje veľké množstvo neoveriteľného. Autor pôsobí na čitateľa aj tým, že sa mu snaží sprostredkovať časť svojej inherentnej reality, tzv. portrét svojho vnútorného života, v ktorom odhaľuje akési osobné, intímne, pred ostatným svetom zahalené ja. Legitímnou súčasťou autobiografie sú preto aj sny, túžby, zámery alebo najvnútornejšie myšlienky autora, ktoré sú z pozície čitateľa overiteľné asi tak, ako existencia asteroidu G-313.

Svojou heterogénnou povahou autobiografia pred nás kladie dve ilúzie. Prvá spočíva vo viere autora, že sa mu podarilo dosiahnuť taký stupeň sebapoznania a porozumenia sebe samému, že dokáže sám seba prezentovať ostatným, čo je ilúzia par excellence. A druhá, ktorá spočíva v domnienke, že autobiografia vychádza zo života, akoby bola výsledkom tejto činnosti samej, a to aj napriek tomu, že ju nevytvoril život, ale písanie, teda činnosť podliehajúca určitým pravidlám jazyka. Dôsledkom týchto ilúzií je, že sa v autobiografii, na rozdiel od iných umeleckých foriem literatúry, chápe písmo len ako technický prostriedok zápisu niekoho osobnosti tak, akoby išlo o jej fotografiu.

Táto ilúzia sa stane zrejmejšou, ak si ukážeme, ako k písmu pristupuje moderná jazykoveda. Saussure v šiestej kapitole *Kurzu všeobecnej lingvistiky* o písme hovorí: „Jazyk a písmo sú dva odlišné znakové systémy, pričom druhý existuje výlučne preto, aby reprezentoval prvý... Avšak písané slovo je tak úzko späté so slovom hovoreným, ktorého je obrazom, že si nakoniec prisvojuje hlavnú úlohu a reprezentácii zvukového znaku sa potom prikladá rovnaká dôležitosť ako tomuto znaku samotnému, ba väčšia. Je to, ako by sme verili, že pre poznanie niekoho sa je treba pozerať skôr na jeho fotografiu než na tvár.“<sup>1</sup> Obrátený vzťah jazyka a písma, ktorý Saussure kritizuje v prácach svojich predchodcov, mal podľa neho fatálne dôsledky: „čím menej zastupuje písmo to, čo má zastupovať, tým viac silnie tendencia chápať ho ako základ.“<sup>2</sup> Saussure sa síce vo svojom koncepte lingvistiky dištancuje od písma, ale mali by sme si uvedomiť, že lingvistika bola pre neho len jedným z podsystémov semiotiky, preto v ďalšej kapitole *Kurzu* dodáva, že „svedectvo písma má cenu, len ak je interpretované...“<sup>3</sup> Ilúzia, ktorá chápe písmo len ako nástroj, nás oprávnené naplnia nedôverou. Ak sa poučení modernou jazykovedou vrátíme k problému autobiografie, nemôžeme už o nej uvažovať bez ohľadu na špecifický charakter písma, z ktorého je zrejme, že každé čítanie, a nakoniec aj písanie, je len interpretácia. Intencia autora píšuceho autobiografiu je potom niečím celkom odlišným než svedectvo, ktoré mylne v autobiografiách hľadáme. Otázkou potom zostáva, aký subjekt autobiografia konštituuje?

Spomenuli sme, že čitateľ autobiografie, kvôli jej zakotvenosti v referenčnom rámci života konkrétnej osoby, na seba berie rolu transcendentálnej autority. Avšak táto autorita je len domnelá, ak si uvedomíme, že každé zobrazovanie života je selektívne. Autor v procese písania svoju životnú skúsenosť selektuje a reinterpretuje sám seba z určitej perspektívy, žiaden život sa však neodohráva len v jednej perspektíve. Je potom zrejme, že ja, s ktorým sa ako čitatelia stretávame v texte, sa konštituuje ako subjekt, iba a jedine v procese čítania. No napriek tomu heterogénna povaha autobiografie nejakým spôsobom k realite života odkazuje. Pokiaľ pripustíme, že „autor je textová stratégia, schopná ustanovovať sémantické vzťahy tak, aby bola v procese čítania napodobená,“<sup>4</sup> musíme pripustiť aj to, že autobiografia svojho empirického autora určitým spôsobom reprezentuje. Výsledkom tejto reprezentácie je však len konštrukt nejakého ja, ktoré sa pred čitateľom, respektíve

v interakcii s ním utvára. Tento moment so sebou prináša aj gnozeologickú perspektívu, teda určitý typ poznania sveta zobrazeného v interpretácii autora. Práve v tomto mieste sa autobiografické texty dostávajú do styku s angažovanou literatúrou.

Podľa hlásateľa angažovanej literatúry Sartra je spisovateľ verejnou funkciou a ako taký by mal vždy zastávať určité stanovisko. Sartrova koncepcia literatúry sa vzdáva poetickej funkcie jazyka a chápe literatúru iba ako prózu, ktorá by mala byť utilitárna už svojou podstatou. Jazyk je pre neho prostriedkom označovania aktuálnych problémov a ideálny spisovateľ vie, že slovo je čin, vie, že odhaľovať znamená meniť a že sa nedá odhaľovať bez projektu zmeny.<sup>5</sup> Narážame tu na dve podstatné skutočnosti. Prvou je eliminovanie poetickej funkcie jazyka, figuratívnosť totiž umožňuje jeho metaforické fungovanie, čím sa zároveň rozkolísava a predlžuje význam textu. To je aj skutočný dôvod Sartrom zdôrazňovanej aktuálnosti spisovateľa, funkcionára zviazaného s dobou, v ktorej žije, a s jazykom svojej doby. Druhou je utilitárna funkcia literatúry, ktorá sa prejavuje v písaní podľa vopred stanoveného projektu. Výsledkom je, že Sartrov personálny rozprávač, podobný tomu, ktorého nachádzame v autobiografii, buď odhaľuje svoj bezútešný vnútorný svet, alebo len reinterpretuje svoj život či myšlienky tak, akoby podával svedectvo pred akýmsi kafkovským tribunálom. Autobiografickosť si na rozdiel od angažovanej prózy, ktorej cieľom je prinášať svedectvo doby, len ťažko udržiava odstup od svojho vlastného cieľa, ktorým je zachovanie autenticity. Nie je však možné zachovávať autenticosť, ak písanie chápeme ako spoločenskú funkciu a už vôbec nie možné ignorovať poetickú stránku literárneho jazyka a redukovať text na svedectvo, ktoré môže byť aj klamlivé.

Ak sa otázkou autobiografie teraz budeme zaoberať z opačnej pozície, než reprezentuje angažovaná literatúra a to z pozície, kde poetická stránka jazyka obsadzuje kľúčové postavenie, najlepší príklad nám poskytne *rétorika romantizmu*. Predstavitel americkej dekonštrukcie Paul de Man sa v rovnomennej knihe venuje analýze problému autobiografie, vychádzajúc z Wordsworthových *Esejí o epitafoch*. Wordsworth považuje epitaf za samostatný umelecký žáner, ktorého cieľom je „obnova života pred tvárou smrti“. Wordsworthove eseje predstavujú ucelený systém myslenia, metafor a dikcie, ktorá potiera opozíciu buď/alebo, čím umožňuje „pohyb od jednej krajnosti k druhej pomocou série transformácií, ktoré nenarúšajú rovnováhu ich prvotného vzťahu. Prechádzame tak bez kompromisov, od života *alebo* smrti, k životu *a* smrti.“<sup>6</sup> Wordsworthove eseje vychádzajú z myšlienky vyrovnávania protikladov, akými sú mesto a príroda, pohanstvo a kresťanstvo, fragmentárnosť a celistvosť, telo a hrob. Protiklady totiž spája spoločný princíp, podľa ktorého sú pojmy pôvod a cieľ spolu neoddeliteľne zviazané. De Man vo Wordsworthovej analýze epitafov (Miltonov epitaf Na Shakespeara<sup>7</sup>) dokazuje prítomnosť trópu známeho pod názvom prosopopeia. „Prosopopeia je figúra autobiografie, vďaka ktorej sa niekoho meno, tak ako v Miltonovej básni, stane zrozumiteľné a zapamätateľné, tak ako jeho tvár. Zaoberajúc sa autobiografiou, sa zaoberáme dávaním a snímaním tvárí, tvárou a od-tvárnenním, figúrou, formou a deformáciou.“<sup>8</sup>

Dekonstruktivistické čítanie esejí odhaľuje, že Wordsworth nebral pri svojej analýze do úvahy ironickú stránku jazyka, ktorú prosopopeia tváre alebo hlasu postuluje. Jazyk irónie je totiž, tak ako písmo, prepojením minimálne dvoch jazykov. Prvého, ktorý pomenúva, respektíve reprezentuje a druhého, ktorý sa objavuje na strane čitateľa a je simultánne vnímaný ako zosmiešnenie toho prvého. Bežným dô-



kazom tejto jazykovej situácie je naša bezprostredná skúsenosť s vtipom. Wordsworth vo svojich úvahách nedokázal eliminovať tento fiktívny hlas, ktorý prosopopeia, okrem hlasu živých, so sebou prináša. Preto v momente, keď si uvedomíme jej rétorickú funkciu, ako postulovanie hlasu alebo tváre pomocou jazyka, pochopíme, že ten, koho sme v texte našli, nie je autor, ale určitý pohľad na svet, ktorý je nám dostupný len v našom vlastnom, autentickom spôsobe porozumenia. Aj preto, okrem túžby romantikov po nesmrteľnosti, datuje de Man vznik autobiografie obdobím romantizmu. „Smrť je len prenesené meno situácie, do ktorej nás stavia jazyk a prinavrátanie smrteľnosti v autobiografii (prosopopeia hlasu a mena) nás zbavuje tváre a hlasu v takej istej miere, v akej nám ju prinavracia. Autobiografia je závojom toho od-tvárnania, ktoré sama vyvoláva.“<sup>9</sup>

Vidíme, že autobiografia posúva subjekt do polohy, v ktorej vôbec nie je jednoznačne uchopiteľný. Svojou povahou vykračuje za hranice utilitaristického, ale aj poetického diskurzu, ktorý nie je miestom zachovania a ani potvrdenia autentickosti subjektu. Možno by sme ju mali nazvať hrou, ktorá pred nami viac než akýkoľvek iný typ textu odhaľuje, že písanie/čítanie je miestom, kde sa stráca a zároveň vzniká určitá identita. Nie je to pocit, ktorý bežne prežívame ako ja, je to konštrukt, ktorý nám umožňuje chápať samých seba v celistvosti, akú nám bežný život nedokáže sprostredkovať. Uchováva si niečo z romantického pohľadu, zvláštny, krivolaký tvar rieky, ktorá vždy inak smeruje od prameňa k ústiu.

#### POZNÁMKY

- 1 SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Preklad František Čermák. Praha: Odeon, 1989. Kap. 6. § 2, s. 45.
- 2 Tamže, s. 52.
- 3 Tamže, s. 61.
- 4 ECO, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc : Votobia, 1997, s. 35 – 36.
- 5 SARTRE, J. P.: Čo je literatúra? In: *Štúdie o literatúre*. Bratislava : KEV, 1964. S. 49 – 96.
- 6 MAN de, Paul: *Autobiography As De-Facement*. In: *The Retic of Romanticism*. Columbia University Press, 1984, s. 74.
- 7 John Milton: On Shakespeare  
 What needs my Shakespeare for his honored bones  
 The labor of an age in piled stones?  
 Or that his hallowed reliques should be hid  
 Under a star-ypointing pyramid?  
 Dear son of Memory, great heir of Fame,  
 What need'st thou such weak witness of thy name?  
 Thou in our wonder and astonishment  
 Hast built thy self a livelong monument.  
 For whilst, to th' shame of slow-endeavoring art,  
 Thy easy numbers flow, and that each heart  
 Hath from the leaves of thy unvalued book  
 Those Delphic lines with deep impression took,  
 Then thou, our fancy of itself bereaving,  
 Dost make us marble with too much conceiving,  
 And so sepulchred in such pomp dost lie  
 That kings for such a tomb would wish to die.  
 In: <http://www.poemhunter.com/>
- 8 MAN de, Paul: *Autobiography As De-Facement*. In: *The Retic of Romanticism*. Columbia University Press, 1984, s. 76.
- 9 Tamže, s. 81.

**Karol CSIBA**

## **Polemiky autobiografického písania alebo Niekoľko poznámok k čítaniu memoárovej prózy**

Skúsenosť života v konfrontácii s nadindividuálnou realitou je základným podnetom k tvorbe autobiografického dokumentu. Povedané čitateľským jazykom – vychádzajúc zo vzťahu ľudskej existencie a umenia – ocitáme sa vo svete, ktorý odhaľuje a preveruje autorovu pamäť, zachytáva jeho asociácie a spomienky. Možnosti autorských formulácií vo vzťahu k princípom výstavby textu sa dotýkajú hranice kronikárskeho záznamu. Charakter takejto situácie dokresľuje predstava spomínajúceho protagonistu, ktorého jediným východiskom sa javia opakované pokusy písať „literárne“ texty. Nevyhnutnou súčasťou tejto súvislej činnosti je jeho vlastný podpis. Vďaka nemu sa potvrdzuje autenticnosť pamäťového záznamu. Redundancia pocitov a vnemov, kontextových reflexií alebo skreslených obrazov je vykúpená odlišnou predstavou. Subjekt v nej sedí nad prázdny papierom a uvažuje nad vlastným osudom. Výsledkom je štylizovaný naratívny dokument vytvorený ako umelecké potvrdenie aktuálneho sveta.

Z tohto uhla pohľadu by sa zdalo, že sme svedkami procesu rozpoznávania dvoch paralelných svetov. Prvý zastupuje naratívna fikcia, druhý je stopou neúplnej aktuálnej reality. Charakter väzieb je tvorený subjektívno-objektívnymi momentmi. Sprístupnený obraz je trecou plochou, ktorá má vľahnejšiu konzistenciu, hoci nerezignuje na existenciu „hranice“ medzi racionálnym – iracionálnym, autentickým – štylizovaným, subjektívnym – objektívnym, komplexným – fragmentárnym. Je zrejme, že takéto „pripustné“ vnímanie odhaľuje umeleckú hodnotu predstavených svetov; môžeme ich dokonca čítať ako samostatné, ale zároveň na sebe závislé celky. Narušené vedomie autorského subjektu je z tejto pozície zachránené nemonolitnou predstavou jeho identity. Opakom je interpretačná túžba handrkovať sa o pozíciu imaginácie a autenticnosti.

**autobio  
grafické  
písanie**

V prípade premostenia literárnej a neliterárnej skutočnosti, resp. usúvťažnenie vnútornej a vonkajšej skutočnosti spomínajúceho subjektu sme upozornení na lokalizáciu v spoločenskej a historickej realite. Protagonista strieda izoláciu s únikom do spoločnosti napriek tomu, že je vystavený atakom jeho jedinečnej krehkosti. Kontakt so svetom zabezpečuje reflexiu a sumu informácií o ňom. Zároveň



vstupuje do imaginatívnej komunikácie s ním, čo sa dá vnímať ako proces socializácie. Imaginatívne predstavy o spoločnosti prechádzajú do podvedomia subjektu. Stáva sa tým, kým pravdepodobne nie je. Vypĺňa neobsadené miesto, rozširuje priestor pre zmyslové vnímanie. Silným impulzom je smerovanie k sebe, ktoré sa môže prezentovať v podobe kontroly vnútorných a vonkajších rámcov osobnosti. Práve takáto komunikácia vedie k diferencovanej identifikácii osobného života. Opozícia autor – rozprávač/postava sa ukazuje v odstupe voči vzťahu medzi subjektom a objektom. Deje sa to v snahe odkryť akceptovateľnú identitu jednotlivca. Impulzom je kategorické definovanie vzťahu medzi autobiografickou literatúrou a autentickosťou. Na tento problém nadviazal napr. Peter Zajac, ktorý v krátkej spomienkovej formulácii reaguje na staršiu diskusiu o tomto probléme. Do centra stavia pozíciu autora charakterizovaného odlišnými pohľadmi na jeho funkciu. Hovorí, že „autobiografický či autentický autor nie je teda autorom, u ktorého splýva literatúra so životom, lebo je na nej prischnutá 'krv života', ale rovnako sprostredkovaný v texte radom semiotických operácií ako autor fiktívnych textov. Len dáva k dispozícii svoje meno, tvár či masku. O to však v konečnom dôsledku ide: či je to tvár, alebo maska“ (Zajac, 2001, s. 166). Dodajme len, že predpokladom tohto vnímania je rozlišovanie subjektu od jeho predstavy, ktorú produkuje prostredníctvom rozprávania.

S pohľadom na kľúčovú úlohu autora, nielen v zmysle jeho referenčných kontaktov s dielom, korešpondujú úvahy Philippa Lejeuna, ktorý reflektuje „retrospektívne rozprávanú prózu, kde skutočná osoba predstavuje svoj život, zvyrazňuje svoje individuálne voľby a zvlášť deje vlastnej osobnosti“ (Lejeune, 2001, s. 22). Zameriava sa na identitu autora, rozprávača a hlavného hrdinu. Poukazuje na znaky autobiografickej intencionálnosti, na žánrovú analýzu diskurzu a zároveň na spôsoby čítania, ktoré do veľkej miery konštruujú žáner autobiografie. Za dištinkívne rysy fikcie/non fikcie volí ontologický štatút rozprávača, teda jeho totožnosť či netotožnosť s autorom. Práve to je okamih, ktorý Lejeune nazýva autobiografickou zmluvou, ktorou text potvrdzuje túto identickosť. V opačnom prípade je písaná s čitateľom zmluva o fikčnosti. Je to téza o nemožnosti stotožnenia autora a rozprávača.

Referenčnú povahu autobiografie môžeme teoreticky upevniť iba vtedy, keď sa miesto na obsah zameriame na rozprávača. Keď je totiž tento žáner definovaný realitou hovoriaceho subjektu, potom nie je o nič menej reálny, keď tento subjekt o svojej minulosti klame alebo si vymýšľa, ako keď hovorí pravdu, ktorú si môžeme overiť. Znakom fikčnosti je práve nereferenčný identifikátor, ktorý sa vzťahuje k osobe hovorca. Práve prostredníctvom tohto menného ukazovateľa uzatvára autor fikčnej autobiografie s čitateľom zmluvu, ktorú Lejeune oproti svojej „autobiografickej zmluve“ nazýva zmluvou fikčnou. Rôzne meno autora a rozprávača nie je jediným spôsobom, ako v texte označiť imaginárnu povahu rozprávača. Lejeune pripúšťa teoretickú možnosť autobiografického naratívu, ktorý by sa na titulnej strane označil za román a jeho rozprávačom by bolo bezmenné „ja“. V praxi však nenachádza žiadne dielo, ktoré by túto možnosť napĺňalo.

Autobiografická perspektíva nezaberá skutočnosť ako celok, ale dáva prednosť jednej z možných perspektív, teda perspektíve rozprávačskej: rozprávačská vlastná perspektíva sa pritom stretáva iba s perspektívou spoločnosti, s ktorou veľmi často nesúhlasí. Protiklad medzi svetom zjavným a skutočným, to, čo sa pred čitateľom zjavuje, síce vyzerá ako pravda, ale je to iba obraz. Realita skutočného sveta je iba zdanie. Riešením nemusí byť automatické hľadanie inej pravdy, než bola tá dovtedy nenájdenná, ale skôr rezignácia na snahu nájsť pre seba nový zmysel vecí. Uprostred tohto vnímania sveta neexistujú pravdy, iba určité názory. Pravda, samozrejme, stojí nad perspektívami, je absolútnou hodnotou. Ako výsledok sledujeme dva poriadky:

poriadok eticky správnych a, naopak, chybných rozhodnutí. Takéto riešenie však nikam nevedie, pretože hranica medzi nimi je pomerne nejasná. V tomto smere by sme celkom pokojne mohli odmietnuť perspektívu morálnych protikladov, ktoré sa opierajú o niekoľko nepopierateľných právd. Konkrétne realizácie sú skôr striedaním dobrých a horších rozhodnutí. Niektoré diela predvádzajú to, k akým problémom a protikladom dochádza v momente, keď chce človek žiť podľa istých ideí. Zdanlivo autonómne variácie ideálu a pravdy – nezáleží na tom, čo si pod nimi predstavíme – sa dostanú do kontextu ľudskej komunikácie, postupne modifikujú vlastné významy, až sú na nepoznanie. Absolútne bytie vystrieda existencia, ktorá stráca kontakt s pravdou, hoci s tou počítame ako teoreticky predstaviteľnou a totálnou hodnotou. Konkrétne realizácia je vďaka osobnej skúsenosti problémom. Výsledkom je kritika prevráteného obrazu očakávaných existenciálnych hodnôt. Takýto model je premenlivý, plný neistoty, ktorá si strieda miesta s istotou. Iným vysvetlením premenlivosti môže byť obraz sveta, z ktorého sa pravda stratila. Namiesto toho sme svedkami farebného karnevalu, alebo ak chceme, pokusu rekonštruovať svet podľa nemennej, transcendentálnej rovnice, čo sa z tohto pohľadu zdá ako nemožné. Autentické zdanie nie je absolútnou hodnotou, je to chvíľková záležitosť. Riešením je neraz čitateľské krčenie ramenami a konštatovanie, že to v procese čítania asi tak chodí.

Autobiografie sa napriek tomu usilujú o definovanie základu dejín, v ktorých sa prelína komplexnejší univerzalizmus s individualistickou osobnosťou. Z uvedeného by sme sa mohli domnievať, že je tento proces nezmyslom. Na druhej strane je niekoľko okolností, ktoré sa niekedy k tomu aspoň priblížia, hoci aj v tomto prípade sú to len chvíľkové okamihy formované ako pozadie kľúčových okamihov života. Takéto prípady sú zaujímavé z viacerých hľadísk, v niektorých aspektoch odporujú dobovým ideálom. Vzťah k inštitúciám zohráva dôležitú úlohu, pozornosť púta poslušnosť, resp. odmietanie dobových pravidiel (Kadlečík, Ponická, Rozner). Možnosť priblížiť sa k zmyslu vlastného života je jednou z hodnôt. Zachytený subjekt je reprezentantom vzdelanosti, cnosti, zároveň vnútorne neistý, nereflektujúci vlastné nedostatky, neschopný sa otvoriť druhým, chladným a povýšenecky odmeraným. Jednotlivé sklamanie ho posúvajú do ešte hlbšej izolácie a zatrpknutosti. Podmienky, ktoré prezentujú viaceré autobiografické texty, teda spĺňajú všeobecné predstavy. Ich základom je aspekt odlišnosti a zároveň okrajovosť. Tá sa odhaľuje v privátnej sfére ako neschopnosť adaptácie jednotlivca v spoločnosti. Okrem toho si všimame deformáciu perspektívnych životných vyhlídkov. Zvláštna fatalita je spojená s pocitom samoty a oslabenej komunikácie. Stretnutie dvoch odlišných poriadkov je zároveň pokusom prekročiť prah medzi nekompatibilnými svetmi. Inokedy sme svedkami dvojakej identity, ktorá ťahá za sebou tieň minulosti, kontroverzných osobných väzieb a momentov zviazaných so spomienkami. Skutočnú identitu si na tomto mieste môžeme zameniť s výplodom imaginácie.

Čítanie spomienkových textov teda nemá iba faktografický význam. Popri dokumentárnosti si uvedomujeme subjektivitu. Hodnotenie vlastnej minulosti sa mení na osobné a citovo vypäté pátranie po zmysle vlastnej existencie. Na vytvorenie ambivalentnej atmosféry autori zapájajú do kontextu rôzne časové roviny, do známeho a viditeľného sveta vkladajú neviditeľný poriadok, ktorým tak trochu sponchybujú súdržnosť explicitných obrazov. Práve skrytá rovina sa obracia na čitateľa svojou neodbytnosťou a znepokojujúcim apelom. Na individuálnu dejinnosť má vplyv imaginácia, ktorá je schopná vytvoriť množstvo nových obrazov prítomnosti a zároveň upozorňuje na ich absenciu. Ricoeur v tejto súvislosti hovorí, že „nevyplnené miesto uvnitř imaginárna se vyznačuje tím, že má ráz toho, co bylo, jakožto nepozorovatel-

ného“ (Ricoeur, 2007, s. 262). Odkazom je konštrukcia špecifických elementov, ktoré sa spájajú s hypotézami o svete. Subjekt prenáša seba do toho, čo vieme o objektívnej realite, jeho vlastná osobnosť je zároveň touto operáciou determinovaná. Dochádza k spojeniu nového so zdanlivo zdedeným, čo vnímame ako implikáciu minulosti cez obraz prítomnosti. Nutnosť vyrovnáť sa s vlastnou minulosťou ponúka rôznorodé typy čítania. Imaginácia je preto legitímnou formou nazerania na svet.

Súčasťou tohto procesu je selekcia, ktorá je súčasťou každého rozprávania. Prázdne miesta zostávajú otázkou, či sa to dotýka aktívneho čitateľa reflektujúceho celkový výber, alebo, naopak, toho pasívneho, ktorý ho prijme a priradí mu najvyššiu argumentačnú platnosť. Jedným zo spôsobov, ako posunúť interpretačné čítanie smerom k porozumeniu, je akceptovanie symbolickosti, resp. metaforickosti autobiografického textu. Takýto spôsob sa vyhýba referentom z aktuálneho sveta, ktorému rozumíme vďaka prirodzenému jazyku. Priestor reči takéto kombinácie umožňuje, hoci aj za cenu, že nepoukazuje k žiadnym faktom reálnej existencie. Samotná interpretácia je preto hra s predpokladanou sémantikou textu, ktorej pravidlá si musíme dohodnúť. Otázna je zaangažovanosť v rozprávaní. Akceptovať takúto hru môže paralelne znamenať skutočnosť, že sa v priestore simulovaného prežívania pohybujeme ako v priestore reálneho života. Jednotlivé prehovory sú však súčasťou schém, ktoré nahrádzajú serióznosť bytia za pravidlá hry o deklarovanej životnej pravde. Charakter literatúry nám umožňuje z týchto pravidiel vystúpiť. Najmä vtedy, keď k čítaniu pristupujeme s vlastnou, ideovo podfarbenou hrou. Významovým centrom všetkého je farebnosť jazyka. Napriek častému porušovaniu časovej lineárnosti autobiografických textov chápeme niektoré situácie ako literárne, no v simultánnom čítaní ako časti, ktoré o pravdu intenzívne zápasia. Možno v týchto momentoch sa odhaľujú hranice medzi urputne hľadanou „realitou“ a umeleckou schémou.

Autobiografický autor má ľahkosť ironickej záľuby v iracionálnych obrazoch a rovnako sa pokúša o starostlivo cizelované uvažovanie. Písanie len o tom, čo ho zaujíma, je písanie pre seba, hoci tu len málokedy nachádzame „radostné“ pasáže. Oveľa častejšie sa objavujú nepokoj, čakanie, samota a úzkosť. Odráža to vzťah k nestabilite a k problému rovnováhy vecí, ktoré tvoria podklad k skúmaniu nešpecifikovanej slabosti. Neuchopiteľné príčiny sa skrývajú v spodných poschodiach ľudskej situácie. Racionálne konštrukcie s radosťou spájajú takéto skrývanie s utajenou pravdou. Niekedy je zrejmé, že prostredníctvom rozumového konštruovania sa v textoch odhaľujú všeobecné alebo fragmentárne idey. Namiesto snahy o dešifrovanie životného výseku vidíme efektívne úvahové konštrukcie. Reagujú na filozofické zdôvodnenia a jednotlivé detaily sa dožadujú svojho práva na existenciu. Kľúčom k obhajobe bezprostredných reflexií je niekedy konfrontácia moderného písania so staršou literárnou praxou. Práve pri tomto porovnaní sa dajú odkrývať myšlienkové jadrá, ktoré sú už v pôvodnej verzii upravené a destilované. Do centra sa však nemusia dostať banality tvoriace základ autobiografického písania. Takéto prípady majú ambíciu suplovať kritický uhol pohľadu a zameriavajú sa na zvyšky rozpadnutého starého sveta. V tejto súvislosti sa dá na intenciu autobiografického tvorca pozerať s nedôverou, no na druhej strane s istým pôžitkom, ktorý odhaľuje nové esencie zážitkov. Zdanlivo bezvýznamné momentky a skryté vnútorné okolnosti sú súčasťou dialógu o nízkom a vysokom, podstatnom a marginálnom, modernom a historicky prekonanom. Permanentný pokus o zrovnoprávnenie týchto prvkov je permanentný a prudký zápas. Práve ten je korením vytvoreného individuálneho albumu, ktorý je alternáciou triviálnej rodinnej fotografie. Za čiastkovým obrazom tušíme rozsiahle súvislosti, nezverejnené súkromné postrehy a nekonečný rad navrs-

tvených chvíľ. Sú zdrojom spomienok a predovšetkým tvorivosti ctižiadostivého autora. Historické svedectvo sa vďaka tomu stáva metafyzickým odkazom a prestáva podliehať iba bezprostredným podnetom.

Odtiaľto pramení predstava, že možnosť vymaniť sa z prevzatých schém je ilúziou. Najrôznejšie variácie emócií napriek tomu smerujú k existenciálnym kontextom autobiografickej literatúry, ktorá má z tohto hľadiska výsostne súkromný charakter. Možno je namieste otázka, či takáto tvorba naozaj zostáva v pozícii fragmentárnej výpovede, alebo sa snaží vehemenciou subjektívnej skúsenosti o komplexnosť. Pokus o takúto kresbu vedie cez pôvodnosť, ktorá otupuje akúkoľvek konštrukciu. Neodmietame preto možnosť, že spomienkové písanie vyvoláva dojem súvislého celku. Bohatosť života poukazuje na netextové súvislosti a rozprávanie o nich hľadá identitu v rozmanitosti jeho pohľadov. Spomienka na vlastnú životnú cestu vyžaduje trúfalosť zo strany autora, pretože iba on nachádza priestor, kde sa ukazuje jeho identický obraz.

Jednotlivé jeho podoby prekračujú opísané udalosti a chcú od nás, aby sme chýbajúce významy hľadali za hranicou jazyka. V tomto kontexte musíme vždy v autobiografickom diele identifikovať autora a z tohto dôvodu aj referenčný rámec diela, ktoré by sa dalo stotožniť s existenciou. Takéto východisko nepočíta s deskripciou sveta, iba s jeho sekundárnou tvorbou. Núti nás to hľadať vzťah medzi autobiografiou a spoločnosťou a zároveň sa pohybovať v intenciách opísateľného sveta. K základnému vybaveniu literárneho spomínania patrí v tejto súvislosti „objektívnejšie“ hodnotenie skutočnosti. Hľadaná a v protiklade spochybňovaná „pravdivosť“ literatúry sa prostredníctvom interpretácií dostáva do kontaktu s odlišným poznaním. K umeleckému vnímaniu sa pripája vedecky modifikovaný jazyk interpretácií a využívajú sa neumelecké metódy práce. Viaceré tvrdenia sa preto neopierajú o estetické kritériá, ale veria pravdivosti. Môžeme sa domnievať, že podobný prístup je hlboko zakorenený v literárnej konvencii. Zostáva otázkou, či sa pri analýzach využívajú abstraktné modely spoločnosti, alebo je zvolený uhol pohľadu zameraný na konkrétne vnímanie neliterárneho sveta. Ukazuje sa, že existencia skúmaného javu je konfrontovaná s našou predstavou a cieľom, čo by sme za objektívnu skutočnosť vôbec prijali. Nanovo sa vraciame k perspektívam, ktoré vytvárame a zároveň im podliehame. Pravdivá skutočnosť môže byť opätovne konštruovaná a interpretovaná niekým, komu objektívnejšia realita celkom logicky preteká pomedzi prsty. V rozpore s referenčným aspektom jazyka sa následne zablokuje prístup k „pravdivej“ spoločnosti a k objektívne zdôvodneným verziám pravdy. Príkladom môže byť tvrdenie Kingy Duninovej, že „literárni dílo i společnost se nám vždy jeví v nějaké formě a neexistuje takový pohled, jimž bychom dosáhli shody našeho poznání a skutečnosti. Naše nemohoucnost má charakter metodologický – nevyhlašuje silná tvrzení o neexistenci literatury nebo společnosti –, pouze ukazuje, že se máme smířit s tím, že nelze stanovovat konečné pravdy“ (Duninová, 2008, s. 525). Hľadať jasné princípy autobiografickej literatúry znamená rezignovať na jednoznačné odpovede. V opačnom prípade je riešením existencia v bludnom kruhu, v ktorom niektoré výsledky deklarujem a zároveň ich šetrne odvolávam.

#### LITERATÚRA

DUNINOVÁ, Kinga: Co se můžeme z literatury dozvědět o společnosti?\* In: *Česká literatura*, roč. 56, 2008, č. 4, s. 519 – 530.

LEJEUNE, Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków : UNIVERSITAS, 2001.

RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění III.*. Praha : OIKOYMENH, 2007.

ZAJAC, Peter: Attachment. In: *Romboid*, roč. 36, 2001, č. 9 – 10, s. 166.

Katarína **KUCBELOVÁ**

## Každodennosť a zastavený čas

*Napiš teda, čo si videl, aj čo je, aj čo sa má diať potom. (Zj 1,19)  
Jestli vydržím pól hodiny sedieť u stroje a psát; ta pól hodina mi vystačí  
přinejmenším do zítřka, abych nepošel rmutem a ujistil se, že ještě žiji.  
A já chci žít, chci psát. (13. říjen 1950. Pátek, Prométheova játra)*

Sú denníky, ktorých zámerom je uchovať minulosť. Zastaviť čas, zapamätať si; zber materiálu v nádeji, že s odstupom času v zaznamenanom deji objavíme inú kauzalitu, než aká sa javí v beztvarej mase prítomnosti.

Denníky sa píšu aj z potreby prežiť v bežcasi. Prečkať čas. Jeden z tematických okruhov výstavy českého výtvarného umenia druhej polovice štyridsiatych a prvej polovice päťdesiatych rokov, ktorá sa konala v lete v Prahe, sa volal Zastavený čas. Kurátorka Marie Klimešová nazvala projekt Roky ve dnech, podľa zbierky Jiřího Koláři. Jeho verš z knihy *Prométheova játra*: „*Přečkať čas, nelačni dobra*“, sa pre ňu stal impulzom k nájdeniu spoločného menovateľa diel s motívmi stagnácie, apatie, existenciálnej tiesne, prázdnoty, ale aj nudy, šoku a spoločenskej izolácie, v ktorej sa ocitli umelci po roku 1948 a predovšetkým členovia skupiny 42, ktorá bola, ako je známe, špecifická spojením výtvarných umelcov a básnikov. Tá inšpirácia knihami *Prométheova játra* a *Roky v dnech*, ktorá Marii Klimešovou priviedla k úvahám o vizualizácii zastaveného času v českom umení, vrhá dráždivý lúč aj na Kolářiho dielo z konca štyridsiatych rokov, ktoré je okrem v spomínaných aj v ďalších dvoch zbierkach *Dny v roce* a *Očitý svědek* charakteristické predovšetkým tvorbou vo formálnom „obmedzení“ každodennosti.

Koláři je autor denníkov, ktorý nepotrebuje konzervovať minulosť. Koláři zaznamenáva svoju každodennosť, lebo mu šok z bezprostredných udalostí nedovolí predstaviť si budúcnosť. V jeho denníkoch v básňach sa zaznamenávanie každodennosti má stať dôkazom. Dôkazom možného slobodného života v neslobode. Spôsobom, ako umiestniť vlastnú existenciu v časopriestore, s ktorým nie je možné sa identifikovať. Básnické denníky Jiřího Koláři sú konceptom transformácie prítomnosti, premeny seba ako súčasti spoločnosti, ktorá sa tváрила, že dielo tohto autora neexistuje.

Takéto denníky sa nepíšu pre to, aby bolo zvečnené, čo sa udialo. Autori týchto denníkov žijú to, čo má byť zapamätané, vytvárajú prítomnosť, ktorá má byť protestom, paralelným svetom. Je to zároveň pokus naučiť sa predstaviť si budúcnosť.

Koláři básnický experiment je výsledkom skúšania hraníc vlastných možností a systému, ktorý kladie neakceptovateľné pravidlá. Táto dôslednosť mu umožňovala prežiť

autobio  
grafické  
písanie

skutočnosť v spoločnosti, ktorá naopak požadovala stratu kontaktu so sebou. Kolář hľadal a skúmal, ako žiť svoju poéziu a jeho denníky boli záznamom tohto skúmania. Na svojich literárnych prechádzkach mestskými perifériami vytvoril denníky, aby si tak, ako v prípade svojej poézie, mohol položiť otázku, čo všetko môže zničiť označenie denník. Jeho cesta k pravdivému vnímaniu seba, umenia aj spoločnosti, bola vo všetkých troch prípadoch cestou neprijatia aktuálnych pravidiel, konvencií. Experiment v poézii bol experimentovaním s vlastným vnímaním, vlastným prežívaním, vlastným konaním. Je prirodzené, že sa stal lakmusovým papierom miery slobody a neslobody prostredia, v ktorom žil a tvoril, prostredia, z ktorého vyšiel.

Použijem spojenie básnika a esejistu Adama Zagajewského, ktorým označil jeden z predpokladov dobrej poézie vo svojich úvahách o vysokom štýle, pretože výborne charakterizuje básnika Kolářa: existenciálna pripravenosť. Jej súčasťou je, ako uvažuje Zagajewsky, pokora ku každodennosti, jej zdanlivej obmedzenosti, prijatie každodennosti a odpútanie sa od veľkých dejín.

Poslednou vydanou zbierkou Kolářových básní pred dlhým núteným odmlčaním boli *Dny v roce* z roku 1948. Nadväzujúca kniha *Roky v dnech*, po dvojnásobnom rozmetaní vyšla až začiatkom deväťdesiatych rokov. Knižne nemohol vyjsť ani denník z roku 1949 s názvom *Očitý svědek* a tiež *Prométheova játra*, v ktorých sú básne datované do roku 1950. Za ich rukopis, ktorý bol nájdený pri domovej prehliadke u Václava Černého, bol Kolář v roku 1953 na deväť mesiacov uväznený. Kniha vyšla v exile v samizdate v roku 1979, v exile v roku 1985 a v Čechách v roku 1990. *Roky v dnech* vyšli mimo exilu až prvom zväzku súborného diela z roku 1992, *Očitý svědek* až v roku 1997.

Je symptomatické, že texty, dôsledne písané, aby vytvárali pravidelný kontakt s realitou, ktorá sa nedala akceptovať, vychádzali v úplne iných časopriestorových súradniciach. Denníky písané s cieľom zachytiť minulosť väčšinou nie sú určené na vydanie, minimálne nie tesne po napíšaní, často sa však vydania dočkajú. Kolářove denníky – komplementárne ku skutočnosti, písané v snahe nahrádzať fragmentami každodennosti a fragmentarizovať každodennosťou desivé prítomné dejiny, denníky ako forma protestu, denníky ako náhradná skutočnosť k skutočnosti teroru dvoch striedajúcich sa totalít, denníky ako formálny koncept, ako nutnosť zachovať si vnútornú integritu – na náhodné vydanie s časovým odstupom čakať nemali, napriek tomu boli publikované práve týmto spôsobom.

Mohlo by sa zdať, že v nedobrych časoch sa darí fikciám, že autori potrebujú uniakať. No mám skôr pocit, že roky a dni, ktoré nie sú dobré, sa prejavujú potrebou tvoriť autobiografiu, vlastným životom tvoriť, meniť, vytvárať vlastné dramatické oblúky, umelé svety nestačia.

Frank Kermode vo svojej knihej *Zmysel koncov* oprávnenne hovorí, že túžime po koncoch a krízach a v existenčných okamihoch sa potrebujeme vzťahovať k začiatkom a koncom, pretože pozeráť sa na všetko ako na obyčajnú následnosť, znamená správať sa ako šialený. Šialený svet, v ktorom Kolář žil, potreboval šialený prístup. Chronológia sa stala konceptom, terapiou, pokusom naučiť sa v zastavenom čase znovu chodiť, krok za krokom, deň po dni rozhybať zastavený čas. Sloboda bola možná v hraniciach každodennosti – to je spôsob, akým Kolář prejavoval svoju slobodu v neslobode.

Obdobia, ktoré nie sú dobré, charakterizuje aj to, že zapísaná každodennosť podáva svedectvo často s veľkým časovým odstupom. Kolářove básne sa vďaka konceptu zachovávanía súladu prežitého a napísaného, či napísaného a prežitého, stali dokumentom „veľkých dejín“. Potomkovia spoločnosti, ktorá Jiřího Kolářa uväznila za rukopis ešte nevydanej knihy, si doteraz môžu klásť otázku, čo je to vlastne za dielo, ktoré z autora spravilo nepriateľa; pýtať sa, čo je to za spoločnosť a čo ju dokáže sformovať k takýmto prejavom.



Pavel **JANOUŠEK**

## Autenticita jako protipól literární tradice aneb Každá beznadějná kráva

PAVEL JANOUŠEK (1956) je český literární historik, kritik a teatrolog. Od skončení FF UK v Praze (1980) pracuje v Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v letech 1999 až 2010 byl ředitelem tohoto ústavu. Jako redaktor a spoluautor připravil více významných kolektivně a slovníkové práce o české literatuře, naposledy samostatně vydal knihy *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura* (2009), *Hravě i dravě. Kritická Abeceda* (súbor recenzí, 2009).

*Níže přetištěný text vznikl v roce 1998 pro opavskou konferenci Autenticita a literatura a byl otištěn v stejnojmenném sborníku Autenticita a literatura (Praha – Opava : Ústav pro českou literaturu AV ČR, Slezská univerzita, Slezské zemské muzeum, 1999). Vycházel z atmosféry poloviny devadesátých let, kdy podstatná část české literatury vyjadřovala nedůvěru vůči fabulované próze jako prostoru konvenčních postupů a myšlenkových schémat. Heslem dne naopak bylo přesvědčení kritika Jana Lopatky, že každá metafora a každý příběh je lež, neboť fabulace neumožňuje podat o světě vnitřně skutečně pravdivé výpovědi.*

*Lopatka svou víru v sílu autenticity vyjadřoval již od šedesátých let, což se například promítlo i do jeho edic deníků Jana Hanče (Události, samizdat 1976, knižně 1991) či vězeňské korespondence Václava Havla (Dopisy Olze, samizdat 1983, oficiálně 1990). Za druhého reprezentanta literatury, propojujícího autenticitu literárního žánru s mravní normou byl prozaik Ludvík Vaculík, který zaujal zejména jako deníkovým zpodoběním každodennosti disentu v románu Český snář (samizdat 1981, oficiálně 1990), ale i zachycením před a po listopadové atmosféry v románu Jak se dělá chlapec (1993).*

*Patřil jsem tehdy k těm, kteří nechtěli na zúžení potencií literární tvorby pouze na určité žánry a postupy přistoupit. Rozuměl jsem sice tomu snaze vyhnout se literárním klišé a chápal jsem i preferenci forem, které přiznávají a reflektují stvořenost textu, kladou důraz na promlouvající subjekt a jeho hledání smyslu tvorby a života. Před dobovým kulturním deníkem, ale také korespondence a memoárů, jsem však dával přednost spíše druhé – tehdy rovněž „nové“ a aktuální – možnosti sebevyslovení tvůrcova JÁ, tedy autoreflexivním textům, rozehrávajícím postmoderní fabu-*

autobio  
grafické  
písanie

lační a žánrové hry na pomezí reality a fantazie (Daniela Hodrová, Jiří Kratochvíl). Aktivně jsem proto oponoval těm, kteří věřili, že existují žánry, které jsou již ze své podstaty automaticky oproštěny od jakéhokoli literárního předstírání a mají tudíž schopnost automaticky nést stigmata pravdy a reality.

Jako literární historik ovšem nemohu zpětně přehlédnout, že gesto, s nímž byly ve jménu autentické životní pravdy odvrženy „fabulované literární lži“, se mohlo opřít o tehdy znovuobjevovanou domácí tradici, zejména o pozoruhodné básnické deníky Jiřího Koláře Dny v roce a Roky v dnech, které vznikaly na sklonku čtyřicátých let. A nemohu také opomenout, že součástí tehdejší rozsáhlé deníkové produkce byla další zajímavá díla. Počítám k nim výbor ze zápisků překladatele, básníka i prozaika Jana Zábrany nazvané Celý život (1992), Teorii spolehlivosti básníka Ivana Diviše (1994, rozšíř. 2002), ale i kombinací vzpomínek a dokumentů v knihách Josefa Hiršala, ať již je psal sám (Píseň mládí, samizdat 1980, exilové vydání 1986, oficiálně 1991; Vínek vzpomínek, samizdat 1986, exil 1989, oficiálně 1991) nebo s Bohumilou Grögerovou (Let let, 3 sv., 1993 a 1994). Úctyhodným dokladem doby jsou mi Paměti Václava Černého (1992, 1994) nebo vzpomínkové eseje Bedřicha Fučíka Čtrnáctero zastavení (exil 1981, oficiálně 1991). Stylizovanou literární formu měla Hrabalova životopisná trilogie Svatby v domě (samizdat 1984, exil 1987, oficiálně 1991), Vita nuova (samizdat 1986, exil 1987, oficiálně 1991) a Proluky (samizdat 1986, exil 1986, oficiálně 1991), v nichž Bohumil Hrabal vykreslil svůj život očima manželky. Na pomezí mezi korespondencí, deníkovým záznamem a reportáží byly texty, kterými Hrabal reagoval na události roku 1989, (souborně pod titulem Dopisy Dubence, 1995).

Obliba autentizačních postupů a žánru souvisela s přesvědčením, že jde o záležitost exklusivní, která vymaňuje literaturu z mechanismů nastupující masové kultury. Ve skutečnosti však šlo pohyb myšlenkově i kvantitativně de facto souběžný s tím, jak na proměnu stavu společnosti reagovala populární literatura, již rovněž začaly dominovat paměti, deníky a korespondence – snad jen s tím rozdílem, že tam nešlo o výpovědi píšících intelektuálů, ale především o slovní produkci herců a jiných mediálních celebrit. Ale i kdybychom zůstali jen u spisovatelů, výčet těch, kterým v devadesátých letech vyšly deníky, paměti či korespondence, by byl dosti rozsáhlý a doložil by, že neexistuje žánr, který by byl apriorně odolný proti zkonvenčení. Deníkový žánr byl dokonce natolik oblíbený, že časopis Literární noviny vytvořil pravidelnou rubriku Z deníku spisovatele, do které si deník psali i ti, které by to jinak ani nenapadlo. Za této situace přirozeně vznikla a byla vydána rovněž řada deníků reflektujících aktuální přítomnost, byť některé z nich neměly jinou než terapeutickou hodnotu (deníky režiséra Igora Chauna: Deník aneb Smrt režiséra, 1995). O napsání zcela autentického literárního deníku kombinujícího osobní a profesní tematiku se tak například pokusil také náměstek ministra vnitra, třebaže mohl tušit, že specifčnost jeho funkce mu patrně neumožní zcela otevřeně popsat své působení v úřadu (Martin Fendrych: Jako pták na drátě, 1998).

Nadšení vyvolávané „autentickými“ literárními žánry v průběhu devadesátých let ustoupilo a do popředí zájmu autorů i kritiků se dostaly jiné podoby literatury. Nicméně deníky, memoáry či korespondence zůstaly trvalou součástí literární a knižní produkce a ve svých vrcholných projevech přinášejí pozoruhodné texty, které mohou být nejen svědectvím doby, ale i uměleckým dílem svého druhu. Důkazem může být Deník. 1959 – 1974 (2003) filmového scenáristy, režiséra a publicisty Pavla Juráčka.



• • •

Jazykové příručky vykládají význam substantiva „autenticita“, respektive adjektiva „autentický“, pomocí výrazů „původní“, „pravý“ a „hodnověrný“. V současné české literatuře, přesněji české próze, je pak slovo autenticita jedním ze slov klíčových – ať již je používáno přímo jako pojem, nebo představa autenticity utváří „pouze“ hodnotové pozadí jednotlivých literárních děl a literárně kritických soudů. Vyznavači autenticity jsou přesvědčeni, že „pravé“ literární dílo vzniká pouze „hodnověrným“ zachycením „původního“ mimoliterárního bytí, přesněji řečeno „hodnověrným“ zachycením myšlení konkrétního člověka, přesněji toho „pravého“ člověka. Toto přesvědčení nám přineslo vlnu literárních deníků; míra autenticity se však stala také jedním z dominantních kritérií při posuzování veškeré literární tvorby.

Pro hodnocení literárního díla by patrně nemělo být důležité, zda jeho autor pracuje s prvky fiktivními, či s „autentickými“, podstatnější by měla být skutečná hodnověrnost konkrétního díla: to, nakolik určitý text a v něm obsažená výpověď oslovují recipienty. Pokud je dnes pro mnohé hodnověrným pouze to, co je nefiktivní, vypovídá to o nemalé nedůvěře k tradičním literárním postupům a k literatuře jako principu. Víra v autenticitu vyrůstá z touhy po zachycení nezkresleného rozměru života, je vnímána jako protipól všeho vymyšleného, umělého a vykonstruovaného, stavěna proti fikci, fabulaci a stylizaci. Naopak literatura je přijímána jako svět, jemuž jsou zbytečná slova a umělé stylizace vlastní, jako filtr, který lze jen stěží obejít, který nicméně zkresluje, falšuje, znehybňuje a zabíjí původní plnost bytí. Opozice mezi literaturou autentickou a tou druhou má pro mnohé i etický rozměr: zatímco víra v potenciální uměleckou sílu autenticity je spojována s morálkou a odpovědností vůči životu, ta druhá literatura je jen nezávaznou, oddychovou a tudíž i amorální hrou se slovy, formami a myšlenkami. „Pravá“ literární tvorba se tudíž má oprostít od svazující a zkreslující literárnosti a obrátit se k takovému typu textů, který je schopen nést stigma pravé reality. Řečeno s autoritou, jakou je pro vyznavače autenticity Jan Hanč: *„Takřka vše může literární výtvar postrádat, krásu, gramatiku i formu, ale nikoli naléhavost a morálnost. Morálnost třeba nepochopitelnou a naléhavost jakéhokoli druhu, bez nich se jedná vždy o potrat, byť by se jednalo o dopis tetičce.“*

Příčinu zesíleného zájmu o autenticitu můžeme hledat v šoku z náhlé ztráty nepřítelů a tím také ztráty tématu, kterým česká literatura prošla po roce 1989, jakož i v jisté nostalgii po době, kdy literatura byla součástí společenského kontextu, v němž byly jasné hodnotové hranice, v němž bylo jasné, kdo je „pro“ a kdo „proti“, a v němž tedy správné slovo (literární dílo) pronesené (vydané) v pravou chvíli mělo razanci politického činu. Dokladem toho může být skutečnost, že z množství deníků a deníkových textů publikovaných od roku 1990 nejnázve získaly přízeň kritiky a emblematickými se staly ty deníky, které byly retrospektivním návratem do atmosféry předchozích desetiletí a byly výrazem opozice vůči komunistickému režimu (počínaje texty Hanče, Zábrany a Vaculíka), kdežto deníky tematicky situované do polistopadové současnosti vzbuzovaly a vzbuzují spíše rozpaky.

Vedle této aktuální příčiny obliby slova autenticita, existují však i důvody hlubší, úzce související s nadprodukcí slov a s inflací příběhů v dnešní komunikační společnosti. Díky filmu, televizi, publicistice i literatuře – tedy díky obrovské zásobě stále znovu vydávaných starších literárních děl nejrůznější provenience a rovněž díky literatuře nově vznikající, určené ke konzumaci širokými čtenářskými vrstvami – je plně pokryta odvěká potřeba po naslouchání zajímavým a zábavným příběhům. Scenáristé a spisovatelé živící se uspokojováním této potřeby jsou profesionálové, kte-

ří se velmi přesně trefují do vkusu publika a jsou vybaveni dostatečnými dovednostmi, aby dovedli svým příběhům dát adekvátní, propracovaný a působivý tvar. Dobře vyprávěná „story“ se stala samozřejmostí a její hodnota na literárním trhu devalvovala. Navíc je stále obtížnější fabulovat příběh, který dosud nikdo nenapsal a nenatočil, případně který se neodvíjí podle zprofanovaných a předem odhadnutelných schémat. V nepřímé úměře vůči tomu, je pojem umění stále více a více spojován s něčím, co má být nové, jiné a překvapivé, co je třeba objevovat a co si vyžaduje více než jen „pouhé“ řemeslo.

Pokud v minulých stoletích bylo umění vnímáno také jako techné, jako řemeslo, jehož cílem je vyrobit dokonalý výrobek, dnes se význam slova umění výrazně posunul a v současném povědomí již není odvozován od slovesa umět, ale spíše od sloves cítit a prožívat. Literatura tedy již nemá být pouze výsledkem spisovatelova rozhodnutí, že *chce psát*, či potvrzením, že *umí psát*. Pravá literatura má vznikat až z přetlaku vnitřních sil; má se rodit teprve tehdy, když *člověk musí psát* a čtenář (kritik) tuto nutnost má z díla cítit. Řemeslná dovednost spisovatele je tak pocíťována téměř jako vada a překážka a pro většinu kritiků je dokonce přitěžující okolností, samoučelem, který autorovi a čtenáři zabraňuje navázat se primární skutečností, nezakreslený vztah.

Ta část literární tvorby, která si klade vyšší ambice a vůči konzumní četbě se vymezuje jako literatura umělecká, si za těchto okolností pro sebe hledá nový prostor. Autenticita se jí nabízí jako výlet za hranice literárních konvencí a konstrukcí. Proč se zabývat něčím umělým a vymyšleným a logicky tedy také falešným a lživým, když můžeme psát o tom, co je pravé a pravdivé, neboť se doopravdy stalo? Proč fabulovat příběhy, zápletky a postavy, když můžeme zachytit pravdu života tím, že budeme psát o skutečných událostech a lidech? V rámci této logiky se autenticita jeví jako vlastnost života, jako hodnota a jistota, k níž se musí literární výpověď přibližovat a o níž musí usilovat. Stává se pevným bodem, o němž lze opřít nejen samotnou literární tvorbu, ale i kritický soud nad ní.

V rámci literárního a literárněkritického diskurzu je argumentace autenticitou funkční, neboť klade literatuře cíl a ukazuje jí cestu, která se zdá být novou. Ostatně každá doba a každá literatura si klade své cíle, každá doba a každá literatura hledala a hledá pevný bod, úběžník či autenticitu (v širokém slova smyslu), o níž by se umělecké dílo mohlo opřít. Takovým úběžníkem někdy bývá samotný stavební materiál toho kterého druhu umění, v případě literatury tedy jazyk a řeč. Jindy však takovými úběžníky bývají kupříkladu služba určité ideologii či náboženství, účast literatury na dobových politických zápasech, snaha literárním dílem hodnověrně zachytit typickou realitu, případně zachytit nadrealitu snů a psychických stavů. Snaha hodnověrně pojmenovat „autentický rozměr bytí“ je tedy jen jedním z řady úkolů, které si literatura může klást. Ostatně připomeňme 20. léta, kdy byl v naší, ale například i ruské literatuře vyhlášován konec fabulace, konec románu a budoucnost literatury se hledala například v reportážích.

Jakkoli se tedy vyznavači autenticity tváří, jako by v rukou měli univerzální a nadčasový klíč k pravdě, je třeba říci, že to pojetí autenticity, které dnes ovládá českou literaturu, je pouze jedním z možných, jakož i upozornit na fakt, že autenticita jako měřítko hodnoty je kritériem pouze programovým a účelovým. Kritériem, které platí jen potud, pokud přistoupíme na určité axiomy.

Takovým nepřiznaným axiomem je, jak jsem již výše naznačil, přesvědčení, že autenticita je *vlastností* mimoliterární reality, a odtud plynoucí jistota, že to, co je autentické, pravé, hodnověrné a původní stojí zcela mimo samoučelnost spisovávání

a jeho mechanismy. Je však tomu skutečně tak? Je autenticita opravdu mimoliterárním fenoménem a tudíž zárukou hodnoty literárního díla?

Pokud by autenticita byla vlastností života a platilo-li by tvrzení, že literatura a umění se stávají hodnotou díky tomu, že vstupují do přímého a nezprostředkovaného kontaktu s touto autenticitou, formální logika by nás opravňovala trvat i na tvrzení opačném: cokoli je autentické, by do literárního díla mělo vnášet uměleckou hodnotu. Všichni ovšem dobře víme, že tomu tak není. Zatímco v autentickém životě se může odehrát cokoli, v literatuře jako autentické, pravé, hodnověrné a pravděpodobné přijímáme pouze něco. Život totiž velmi často „pracuje“ s tématy, příběhy, postavami a postupy, které jsou v literárním díle víceméně nepřijatelné, protože by působily neautenticky, konvenčně, opotřebovaně, jakoby byly příliš vypočítané na vkus čtenářů.

Dovolte, abych uvedl několik příkladů: Jakkoli je pravdou pravdoucí, že současný ředitel pražské botanické zahrady se jmenuje Větvíčka, je evidentní, že pro použití v literárním díle je takovéto „mluvící“ jméno dosti nevhodné a působí krajně neautenticky, respektive bylo by možné je použít snad jen v lehčím humoristickém žánru. Obdobně je autentickou skutečností, že i dnes mnohé partnerské vztahy dospívají ke svatbě, kterou partneři dokonce často emocionálně chápou jako autentický zážitek, jako citový vrchol vzájemného soužití. A je také pravdou, že bývaly doby, kdy význam svatby v životě člověka literaturu přitahoval a kdy svatba celkem přirozeně v mnoha literárních dílech plnila funkci závěrečného happy endu. Přesto však již mnoho let je svatba jako happy end ve většinu literárních žánrů nepřijatelná (pokud nebude autorem posunuta do ironické roviny). A do třetice: bydlím na Malé Straně a mohu tedy odpřisáhnout, že několikrát do roka jsou Karlův most, Petřín a Pražský hrad zality červánky zapadajícího slunce a že je to krásný pohled, byť pro současné umění naprosto nepřijatelný kýč.

Citujme z *Událostí* Jana Hanče: „*Hnusí se mi oficiální vyhlídky i všechna místa pokládaná za sugestivní nebo pohádková. Svatovítský chrám, Karlův most, pražské panorama od Hradčan atd., lezou mi z krku a vyhýbám se jejich zprofanované kráse. Krása musí být objevená, zdůvodněna, vypěstována, nelze ji servírovat s hluchým srdcem. Žena, která se rozplývá blažeností při pohledu na Prahu z hradčanské terasy, je pro mne beznadějnou krávou...*“

Tento odsudek všech míst pokládaných za sugestivní nebo pohádková je takřka vzorovou ukázkou toho, jak vzniká v současném umění kritický soud. Jakkoli jsou citovaná slova velmi negujícím výrokiem, ve skutečnosti se Hanč o tom, zda například pražské panorama je nebo není krásné, vůbec nehovoří. Jeho soud se totiž neopírá o přímý estetický zážitek, o přímé působení daného objektu na individuum jménem Jan Hanč, nýbrž vyrůstá z potřeby mluvčího distancovat se od toho, jak je tento objekt vnímán „těmi druhými“, od obecného a dle jeho názoru konvenčního vkusu. Pokud jsou krása, a dodal bych i autenticita, něčím, co má být teprve individuem *objevováno, zdůvodňováno a vypěstováno*, těžko ji hledat v tématech či postupech běžně a opakovaně používaných. Metaforicky řečeno: pravá či hodnotná literatura má v našem kulturním povědomí vždy být nebezpečnou objevitelskou výpravou do míst „kde jsou lvi“, nikoliv každodenní nudnou procházkou známými místy, nebo cestou s komfortní cestovní kancelář, která vám jednotlivé atrakce servíruje podle předem připraveného a již osvědčeného plánu. Nutno ovšem přiznat, že takových bílých míst na literární mapě je – díky výše zmíněné nadprodukcí příběhů, literárních děl, forem a slov – stále méně.

Postupy, jako je užití mluvčích jmen typu „botanik Větvíčka“ či zakončení příběhu svatbou, nepůsobí tedy autenticky nikoliv proto, že by to byly jevy ve skutečném životě nemožné či nepravděpodobné, ba ani proto, že by to byly jevy pro literaturu jed-

nou provždy nevhodné. Vždyť v dějinách literatury už byly takové postupy mnohokrát s úspěchem užity, a to i v dílech, dodnes považujeme za hodnotné. Působí tak proto, že jde o postupy dnes a námi vnímané již jako konvenční a banální, ruský formalista by řekl zautomatizované.

Zdrojem citovaného Hančova odsudku tedy není ošklivost Hradčan, ale jeho vědomá opozice vůči té kráse, která je příliš *oficiální* a *zprofanovaná*, vůči kráse natolik samozřejmá a tak snadno dostupná, že se nad ní *rozplývá* každá *beznadějná kráva*. V jeho pojetí, ale i v té tradici evropské kultury posledních staletí, která je nám vlastní, jsou totiž pravá krása a pravá autenticita fenomény, v sobě musí mít vždy něco výjimečného, elitářského, musí být dostupné jen těm, kteří nemají *hluché srdce*. Úkolem umění není uklidňovat, povznášet a vzbuzovat bezprostřední emoce, nýbrž naopak objevovat, poznávat, provokovat a dráždit – a tedy i vstupovat do kontaktu a střetu s dosavadní tradicí daného uměleckého druhu a se vkusem populární kultury. Kritériem hodnoty nově vznikajícího díla pak není přiblížení se k nadčasovému ideálu krásy, nýbrž novost, jinnost a neobvyklost pohledu, individualita a neopakovatelnost výpovědi.

Je-li pravdou, že prvek, který byl častým používáním v literatuře a dalších druzích umění, zprofanován, nebude působit autenticky, ať už se v samotném životě jakkoli častý a pravděpodobný, nemůže být autenticita vlastností reality, nýbrž „pouze“ hodnotící značkou, kterou přikládáme k literární výpovědi a jejím složkám my účastníci procesu mezilidské komunikace, literárního diskursu. Spíše než o autenticitě jako o vlastnosti bychom tedy měli hovořit o procesu autentizace.

A dále: jakkoli užítí prvků vnímaných dnes jako autentické vypadá jako vzpoura proti dosavadní literární tradici a proti literárnosti samé, jeho existenční vazba na literaturu je určena už tím, že jde o negativní vymezení. O tom, nakolik budou určitý motiv, určité téma či určitý postup vnímány jako autentické, nerozhoduje totiž ani tak život sám, jako spíše literatura a širší společenské povědomí hodnotitelů, přesněji míra literární a společenská zkušenosti, vkusu či kompetence toho kterého recipienta. I dnes máme recipienty, kterým připadá svatba jako ideální a autentické zakončení příběhu, i když, pravda, mezi literárními kritiky a posuzovateli, kteří na sebe berou právo rozhodovat, o tom, co je a není umění, jich není mnoho. Není však naše odmítání svatby jako happy endu motivován stejně jako výše citovaný Hančův odsudek potřebou distancovat se od toho, nad čím se *rozplývá každá beznadějná kráva*?

Autenticita je protipólem literárnosti a literární tradice, je *vybočením z normy*, které je možné a poznatelné pouze na pozadí literatury samé, přesněji na pozadí literárních norem, zákonů a principů, které vznikly v průběhu literárních dějin, jakož i na pozadí nezbytné tematické a tvarové diferenciacce mezi jednotlivými druhy „literatur“: mezi literaturou minulých dob a nově vznikající, mezi literaturou hodnotnou a populární (konzumní, triviální, brakovou atd.).

Pokud autenticita není vlastností mimoliterární reality, ale „pouze“ jedním z možných literárních postupů, je přirozené, že má i svou vlastní *poetiku*, že existují jisté žánry, témata, motivy, konstrukce a figury, které snáze vnímáme jako odkaz k autenticitě. Poetika autenticity přitom je – stejně jako jiné literární poetiky – dána koexistencí prvků tematických a tvarových, a – zakotvena ve společenském vědomí – skládá se z vrstev novějších a aktuálnějších, souvisejících s bezprostřední literární situací, a vrstev stabilnějších, opírajících se o pevnější myšlenková schémata, mýty a archetypy.

Autentizační postupy byly trvalou a oblíbenou součástí literatury již v minulých stoletích. Vyprávění v první osobě, volba formy literárního deníku, či formy románu v dopisech, užití reálných míst, jmen osob a událostí (např. v historickém románu), to

jsou jen některé z postupů a technik, které stabilně utvářely a utvářejí spojnicí mezi fiktivním, paralelním světem literatury a světem reálným = životem. I v jedné z nejbáječněji vyfabulovaných knih historie, v Dumasových *Třech mušketýrech*, vypravěč zesiloval svou věrohodností použitím oblíbené autentizační figury, když v úvodu románu tvrdil, že jeho vyprávění se opírá o „nalezený rukopis“.

Novost naší současné literární situace je v tom, že cílem „autentické literatury“ již není pouze vytvořit spojnicí mezi fikcí a realitou, nýbrž fikci a fabulaci zcela zrušit. Nedůvěra ke všemu „vymyšlenému“ a „spekulativnímu“ spojuje pohyb v literatuře nazývané umělecká s pohyby, jejichž výsledkem je popularita tzv. literatury faktu a také obliba literatury memoárové, přinášející pohledy do života a soukromí historických osobností, herců a jiných populárních osobností. Avšak na rozdíl od této atraktivní četby, která je psána tak, aby vyhověla přáním čtenářů, je literatura „autentická“ prostoupena skepsí k adresátovi a jeho vkusu, ke všemu, co autor nedělá „sám ze sebe a pro sebe“, k technice motivované snahou čtenáře zaujmout a polapit. Pravost, původnost a pravdivost výpovědi má být tedy garantována volbou typu textu, ve kterém autor v textu bude zcela totožný se skutečným člověkem a který také bude zcela prost jakékoli stylizace a autostylizace. Autenticita se proto hledá v takových žánrových typech, které neslouží a nemohou sloužit čtenáři, tedy v textech primárně neliterárních, především privátních, určených jen omezenému okruhu adresátů, či nejlépe v textech autokomunikačních. Cílem je tisknout pouze pravdu pravdoucí, tedy nikoli už prózu stylizovanou jako deník, nýbrž deník sám, nikoli román v dopisech či dopis v románu, ale dopisy samy.

Nedůvěra ke stylizacím nabývá v poetice autenticity rovněž podobu nedůvěry k vyprávění, pojímanému jako nepravdivá konstrukce, pomocí které spoutáváme původní proud života do příběhů, které mají začátek a konec a které vyprávíme jen proto, abychom někoho zaujali. Deník je ústředním žánrem autentické literatury nejen pro svou zdánlivou autokomunikativnost, ale i proto, že v něm nad příběhem vítězí autentická *událost*, chápaná jako něco, co se skutečně stalo a co tedy není zkrusleno vyprávěním. Událost se nevypráví, událost se zachycuje a reflektuje, událost je součástí nekonečného toku bytí, který nelze spoutat do myšlenkových parabol a konstrukcí. Přirozeně se tak oslabuje epický rozměr autorské promluvy a dominance v ní nabývají lyrické prvky. Výsledkem je útržkovitost a fragmentárnost, rozklad výpovědi na jednotlivé vzájemně nespojitě záznamy, příhody a jejich reflexe, na dílčí myšlenky a sentence, které – v ideální představě autentického deníku – věrně a bezprostředně kopírují tok žití.

Nebudu zde dokazovat celkem evidentní skutečnost, že deník či dopisy nejsou a nemohou být texty v absolutním slova smyslu autentické, neboť právě tyto žánry jsou stylizací a autostylizací silně prostoupeny. Podstatnější je, že snaha o zrušení přirozené opozice mezi konstantními subjekty literárního díla, mezi psychofyzickým autorem a interním autorem v textu, posunuje do centra díla otázku „kdo to vlastně promlouvá“. Tato otázka má dvě roviny. První rovina je dána nutností naprosté shody mezi životem daného autora a jeho sebereflekci, autostylizací v textu. Tím se poetika autenticity odlišuje tradiční literatury (například od realismu, který byl obdobným pokusem nastavit skutečnosti zrcadlo a vystavět literární výpověď pouze z „hodnověrných“, v rámci terminologie realismu typických, témat), v níž však psychofyzický autor a jeho život nehráli roli. Ať už spisovatel žil jakýmkoliv způsobem, pro hodnocení jeho díla v tradičním pojetí literatury je podstatným „jen“ text a jeho interakce s posuzovatelem. Poetika autenticity je naproti tomu na shodě otázka



autora existenčně závislá, neboť jakýkoli rozdíl mezi životem a stylizací rozbíjí iluzi pravdivosti a je vnímán jako stylizace a tedy potažmo amorální lež. Důkazem budiž klasické dílo autentické literatury: *Reportáž, psaná na oprátce* Julia Fučíka. Literárnost tohoto díla je obecně uznávána, nicméně jeho hodnocení, a to i literární, se pro naprostou většinu posuzovatelů odvíjí od toho, zda se Fučík v odboji a ve vězení skutečně choval tak, jak sám popsal.

Shoda spisovatelova života a autostylizace však zpravidla pro přijetí textu jako autentického sama o sobě nepostačuje. Důležité je i druhá, a to doslovná rovina otázky „kdo to promluvá“, tedy společenský statut mluvčího. Autorovo postavení v literárním, společenském a politickém kontextu je v rámci poetiky autenticity natolik důležité, že se může stát a také často stává hlavní kvalitou díla, která dává mnohým zapomenout na to, že může jít o kvalitu jedinou. Hovořil jsem dosud především o literatuře epické. Přesvědčení, že by měla existovat jednota spisovatele a interního subjektu textu se však objevují rovněž ve vztahu k tvorbě lyrické. Rovněž při posuzování lyriky je často představa, autenticita, a tudíž i hodnotu díla určují společenské postoje a morálka jeho autora, tím hlavním impulsem a imperativem, který kritika vede k tomu, aby v textech některých autorů hodnotu očekával a hledal a v jiných naopak ne.

Paradoxem je, že navzdory výše popsanému ostentativnímu nezájmu autentické literatury o tradiční literárnost, je důležité, aby bylo dáno dostatečně najevo, že jde o text psaný spisovatelem a jako literatura. Praxe posledních let nás totiž učí, že z množství vydávaných deníků jsou kritikou jako literární díla jsou zpravidla identifikována pouze ta, jejichž autoři se již dříve prezentovali (nebo byli prezentováni) jako spisovatelé, případně ta, které gesticky samy sebe za literaturu vyhlásují. Stejně důležité pak je, že literární představa autenticity se zřetelně snáze váže na určité typy mluvčích a postav, zatímco s jinými se pojí jen neskadno. Příčina spočívá patrně ve faktu, že literární autenticita je celkem přirozeně spojována s kladem, s morálkou, s pozitivní hodnotou. Deník válečného zločince, byť i psaný maximálně upřímně, může při svém vydání vzbudit nemalý zájem, bude však patrně vnímán jako dokument, a nikoliv jako literární dílo.

Jestliže se realistická kategorie typického vázala na průměr, na to, co je (přesněji má být) příznačné a statisticky významné, vzorové a hodné nápodoby, autenticita se (už od dob, kdy se toto slovo v souvislosti s literaturou nepoužívalo) spojuje spíše s něčím jiným, překvapivým až bizarním, ale hodnotným a pozitivním. Je přitom hledána v nezkažených prostředích a v mezních situacích, někde *na okraji, dole, mimo, pod tlakem...* Příčinu můžeme hledat v rousseauovském mýtu o „nezkaženosti divocha“, v přesvědčení o hodnotě nedeformované „původní“ lidské přirozenosti, která je kulturou a civilizací, respektive dobovými konvencemi jen zakrývána a ničena a ke které jsme tedy s to proniknout pouze tehdy, pokud tyto slupky strhneme. Vztaženo na postavy: jako autentická je vždy snáze přijímána postava vzbouřence, vydědence, podivína, bezdomovce, křováka, indiána, schizofrenika, než kupříkladu postava multimilionáře žijícího spokojeným rodinným životem. Či řečeno jinak a přiměřeněji naší aktuální situaci: snáze je jako autentický přijat text, který napsal disident „v boji proti režimu“ (Ludvík Vaculík), než text napsaný kupříkladu náměstkem ministra vnitra (Martin Fendrych).

Poetika autenticity (tak, jak jsem ji popsal) je ovšem především ideál a norma, která je jen těžko naplňována. Ať již proto, že spisovatelé občas „svévolně“ nedodržují její principy a se záměrem oslovit čtenáře je míchají s postupy fabulované literatury, nebo proto, že tato poetika se sama sobě snadno stává pastí. Zrozena jako výjimka z normy a vzpoura proti literárnosti se totiž častým opakováním pomalu stává normou, zautomatizovaným žánrem, který ztrácí svou výpovědní schopnost.

# Mária MODROVICHOVÁ

## Mira a bradatý revolucionár

MÁRIA MODROVICHOVÁ (1977) vyštudovala FIF UK v Bratislave, prozaické a publicistické texty publikovala vo viacerých periodikách doma aj v zahraničí. Pracuje na prvej zbierke poviedok.

### MIRA

Obrad začína tým, že sa Mira snaží uhádnuť, čo ju čaká vo vnútri. Skôr než ručičky na hodinách poskočia o jednu sekundu, pohľadom oskenuje kufor aj majiteľa. Je opálený? Športovo oblečený? Ovešaný šperkami? Mira má radšej osobité kusy batožiny, obrovské červené alebo krikľavo zelené kufre. Ženy sú zaujímavejšie ako muži. Bezodné vaky bez koliesok ju desia svojou mnohoznačnosťou – je riskantnejšie strčiť do nich ruku, keď človek nevidí obsah. Je to ako hľadať míny so zaviazanými očami. Uvedomuje si, že kým sa k nej kufre dostanú, prejdú niekoľkými kontrolami, ale aj tak ju pri pohľade na vrecovité vaky preskakuje smrčka. Keď jej prsty opatrne ohmatávajú steny vaku, je ako kúzelník, čo siahne do cylindra a namiesto kráľika vytiahne kyticu umelých kvetov alebo kľbko pastelových šatiek.

Mira má svojich obľúbencov, ale zaujímavý môže byť každý kufor. Aj človek. Biznismeni v oblekoch s čiernymi kufrikmi bez zápachu dokážu prekvapiť, keď ich človek vyvráti naruby. Mira vie.

A keď sa deň ťahá, a pred sebou má zástup dôchodcov s mäkkými kuframi s kvetinovými poťahmi, spomenie si na svoj prvý deň v práci. Pociť bol vtedy najsilnejší. Prišiel úplne nečakane.

Po prvom mesiaci im šéf pustil záznamy z bezpečnostných kamier. Mira sa videla, ako priviera viečka, keď jej ruka s kefkou kízala po predmetoch vo vnútri batožiny. Bála sa, že si to jej zamestnávateľia všimnú – odvtedy sa sústredila, aby mala oči vždy naširoko otvorené.

Jej hodnotenie dopadlo veľmi dobre, vlastne bolo jedno z najlepších. Zmysel pre detail, napísal jej do správy šéf, šéf Terminálu G. Tiež: precízna, neústupčivá, nič jej neujde. Svoje povinnosti vykonáva podľa predpisov a zároveň je milá k cestujúcim (ak sa dá).

Šéf sám vyzeral ako terorista, možno preto doplnil zátvorku. Politická korektnosť sa na letisku veľmi nepestovala. Mire sa zátvorka páčila – vystihovala nielen to, čo sa od nich žiadalo, ale aj to, ako sa pri tom cítili. V práci sa tvárila prísne, ale v skutočnosti prísna nebola. Prísnosťou maskovala strach z toho, že jej jedného dňa príde pod ruky niekto ozaj podozrivý. Bola bombová panna, zatiaľ nenašla žiadnu výbušninu. Dúfala, že ani nikdy nenájde. Všetci jej kolegovia dúfali.



Našťastie sa strach rozplynul, len čo vnorila ruku pod vrstvy šiat a osobných vecí cestujúcich.

Prvý deň prišla oblečená v svojej nudnej čierno-bielej uniforme, oči opuchnuté od hlbokého spánku, ktorý musela prerušiť. Bola to ranná šichta, vždy ich dostávali nováčikovia. Žula žuvačku, vedomá si svojich nervózných útrobov. Šéf jej pred ostatnými kázal vyplúť ju do koša; kvôli tomuto školáckemu incidentu ešte viac znervóznela. Starší zamestnanci pôsobili vážne a trochu morózne. Hovorili o povinnostiach a službe štátu.

Ak to poseriete, viete aké budú následky, odznelo v rôznych podobách.

Mira mala farbu nezrelej slivky, keď zaujala svoju pozíciu pri šaltri na termináli G. Naľavo od nej stáli v rade ľudia, ich batožina išla najprv cez röntgen. Potom tí, ktorých vybrali, pokračovali smerom k jej pultu, postavenom v strede haly akoby omylom – bol to ostrovček a Mira sa nemala kam skryť ani o čo oprieť. Cestujúci k nej prichádzali pomaly, neisto, na tvárach obavy z toho, čomu sa ešte budú musieť vystaviť. Vytipované osoby, u ktorých nedôveru rýchlo vystriedali nefalšované rozpaky. Šéf Miru a jej kolegov varoval, že sa budú musieť prehŕňať špinavou bielizňou a zo skrytých bočných vreciek loviť vibrátory. Pri tom všetkom museli ostať zdvorilí, zachovať neutrálne výrazy s takmer neexistujúcim sterilným úsmevom.

Prvým subjektom kontroly bola stará pani. Šéf ju požiadal, aby otvorila svoju popraskanú koženú tašku.

Ruka pani sa zovrela do päste.

Päšť niekoľkokrát zabúchala do vzduchu. Pani päšť chytila svojou ľavou rukou a pritlačila ju k zipsu na taške.

Mira sa v duchu modlila, aby šéf rozoznal príznaky choroby – ľahko si vedela predstaviť, ako na drobnú geriatricu volá komando chlapcov zo špeciálky, ktorí na ňu skočia a rozplesknú ju na zemi.

Chcela pani pomôcť, ale šéf len stál a trpezlivo čakal. Na konci prvého dňa sa ho Mira opýtala, či je pravidlom, že majitelia otvárajú svoju batožinu sami. Odpovedal, že je to lepšie.

Konečne sa ruka podvolila a trasľavo ťahala krúžok po trati zipsu. Mirinou úlohou bolo sledovať každý detail procedúry. Keď vzal šéf čistú handričku a pripevnil ju ku kefke, aby oskenoval vnútornosť tašky, stála vedľa neho, prsty v jemných mikrotékových rukaviciach, pripravená, keby ju potreboval.

Mirine oči šprintovali medzi nezaujímavým obsahom tašky a rukou, ktorá znovu viedla vlastný život, chytala vzduch a ukazovala prstom na šéfa.

Ďalším cestujúcim na checkpointe bola mladá žena. Šéf odstúpil a pohľadom Miru ponúkol, aby to prebrala.

Žena mohla byť o pár rokov staršia od Miry, možno tridsiatnička. Jej vek sa nedal odhadnúť, celkovo pôsobila familiárne. Miru jej výzor miatol, črty neprezrádzali nič o krajine alebo národnosti. Žena by mohla byť „dievčaťom odvedľa“ takmer hocikde na zeme.

Predtým ako začala chodiť do práce, povalovala sa Mira po byte, pila zelený čaj s mäťovými lístkami a čítala noviny alebo knihu, o ktorej sa dozvedela z novin. Dve tretiny dňa strávila v pruhovaných oranžovo-bielych pyžamových nohavičkách a vrecovitom šedom tričku. Počas chladných dní nosila aj ponožky.

Jeden deň čítala príbeh o staršom mužovi. Muž z románu išiel vyvenčiť šteniatko

svojej mladej manželky a zle si pozapínal gombíky na kabáte – že vyzerá smiešne si uvedomil, až keď zachytil svoj odraz vo výklade obchodu. Mira sa pozrela na svoje pyžamo. Napadlo jej, že ona je vlastne tiež taký smutný starý chlapík: nerandí, nechodí do klubov, nenakupuje nové šaty. Zľakla sa, nechcela predčasne ostarnúť a už vôbec nechcela byť starým mužom. Pokúsila sa rozanalyzovať, čo naštartovalo jej neistotu: bolo to ozaj pyžamo? Alebo čajník, ktorý autor knihy použil ako symbol mužovho obsedantného správania? Mira v každom prípade túžila byť mladou manželkou. Odmietala zosobnenie so senilným starcom, ktoré jej podvedomie nanucovalo, a nechcela byť ani niekoho manželkou, ale ak si mala vybrať postavu, chcela byť mladá manželka. Chcela byť mladá.

Bohužiaľ, nevedela ako na to.

Prirodzene, že bola mladá, telesne aj duševne. Bola len trochu plachá, jej jediná priateľka ostala v Meste, ktoré spolu nazývali Svätým (najmä kvôli jeho ne-veľkosti a kvôli tomu, ako sa obmedzené rozmery mesta podpísali na obmedzenosti obyvateľov). Mira nevedela ako, ani kde nájsť nových priateľov – ľudia v Normálnom Meste už svojich kamarátov mali.

Občas, keď ju prepadli podobné smutno-auto-analytické nálady, pýtala sa sama seba, prečo vlastne odišla z domu. S pocitmi trpkkej nostalgie a niekedy dokonca zlosti si na pyžamo natiahla tepláky a bežala dole do stánku. Zlú náladu si vyventilovala na pánovi, čo jej predával marlborky. Vedela, že predavač ju pochopí a nebude jej správanie brať osobne. Zvykol si: krajina bola plná trpkono-stalgických a zlostných ľudí.

Hlboko vnútri vedela, že urobila dobre, keď odišla z rodného mesta. Jej priateľka sa vydala a Mira to odhadla správne – svadobný deň bol posledným, kedy mala Mira povolené česať jej vlasy.

Keď zaborila prsty v mikroténových rukaviciach do hromady šiat tej, ako sa ukázalo, zahraničnej turistky s orieškovými vlasmi, bola úplne nepripravená cítiť to, čo zažívala, keď česala svoju priateľku. A ešte s akou intenzitou!

Bolo to akoby hladkala ženu: jej pokožku, svetlohnedú hrivu, a čo bolo najlepšie a zážitku pridávalo na sile – pocit bol recipročný. Nielenže mala Mira dovolené dotýkať sa, jej dotyky boli opätované. Hneď ako sa kefka obšuchla o vnútro kufra, miniatúrne iskry, vzniknuté pri kontakte, vyskočili na Mirine prsty a rozbehli sa hore po jej rukách, preskakujúc na ostatné časti tela. Keď dorazili k pupku, rozprskli sa na všetky strany, zamknúc Miru do známeho, takmer erotického pocitu. Všetky jej starosti zmizli – všetky myšlienky. Viečka odpuchli, zmysly sa zostrili. Keď iskry dosiahli úroveň tváre, molekuly Mirinho tela sa na moment oslobodili, odtrhli sa od jadra. Tuho zavrela oči, aby o ne neprišla.

Volala kamarátka zo Sv. Mesta. Telefonát rýchlo nadobudol podobu monológu:

Áno, manžel bol v poriadku. Ale to nebolo podstatné.

Podstatné bolo, že pre Miru našla ideálneho muža.

Manžel a ona stretli fešného bradatého revolucionára na demonštrácii.

Mal zaujímavú úchylku, ten revolucionár. Rovnako ako Mira. Tiež sa bál života (Mira prevrátila oči) a prežíval ho cez iných. Mira snívala o životoch svojich pasažierov (Mira si predstavila seba, ako na tácke nesie raňajky do obrovskej postele, v ktorej ležala orieškovovlasá žena) a revolucionár fabuloval životné príbehy mŕtvych majiteľov kníh.

Mira iste počula o kopách kníh, ktoré sa začali objavovať v uliciach miest, však?

V prípade, že nepočula: mnohí starci, čo sa sem dávno-pradávnou prísťahovali, žili osamote alebo prežili svojich príbuzných (Mira si predstavila batožinový pás plný mäkkých kvietkovaných kufrov točiacich sa v nekonečnej slučke). Teraz postupne umierali, a keď bolo po nich, ich knihy skončili na ulici. Celé zbierky kníh, opustené, nechcené. Mnohé z nich mali veľkú hodnotu, tvrdil bradatý revolucionár. Ťažké filozofické zväzky, kompletne krimi-série, ruská klasika, prvé edície Hemingwaya.

Je to správne?, pýtal sa ich Bradatý Revolucionár, keď po demonstrácii sedeli v neďalekej kaviarni. Nie je, odpovedal si vzápätí. Povedal, že naša generácia nemá ku knihám úctu. A bez úcty ku knihám nemožno mať úctu k starým ľuďom. K ľuďom (Mire v hlave zadunel úderný revolučný hlas), a hotovo.

Každého starčeka dokázal vidieť a cítiť cez jeho knihy. Vždy, keď na ulici našiel novú hrbu, sadol si na obrubník a ponoril sa do spráchnivených stránok. Ako si čítal úryvky z rôznych kníh, skladal životný príbeh ich majiteľa. Hovoril, že chce s knižkami začať nejaký projekt.

Nie je to super? Chápe Mira, ako by sa k nej hodil?

Mira povedala, že asi chápe, čo priateľka myslí. A rýchlo dodala, že nemá rada projekty.

Muži celkovo – v poslednom čase presne nevedela, čo si o nich má myslieť. Vyvolávali v nej pocity, ale s orgazmom nemali nič spoločného.

Ako ten pán v ošúchanom saku a tmavomodrej košeli.

„Otvorte, prosím, kufor,“ vyzvala ho Mira.

Muž poslúchol a bolo to, akoby z kufra vyskočila skladacia chata. Ako keď bola dieťa a dostala pohľadnicu, z ktorej sa po otvorení spomedzi dvoch kúskov kartónu vzpriamili veselý zámoček. Čuchový závoj, ktorý vychádzal zvnútra skromného kufra, Mira jednoznačne identifikovala ako chalupu.

Najskôr do kufra opatrne vnorila prsty, očakávajúc na dne mach. Potom spravila miesto pre kefku a všetko ňou oskenovala: topánky, podrážky topánok, švy kufra.

Inšpekcia nevyprodukovala v jej tele teplo, zato ju preniesla do domčeka starej mamy. Našla sa tam pod stromom zbierať popadané orechy. Bolo vlhké ráno, hmla zakrývala špic strechy vlakovej staničky, čo stála na malom kopčeku – kopčičiatku. Mira mala obuté zelené gumáky a prsty aj s nechtami čierne od orechových škrupín. Vzduch voňal uhlím, zhnitým lístím a plesňou. Plesňou, ktorá sa okamžite ukládala do vecí.

Dávno si nespomenula na starú mamu.

„Ako dlho ste sa u nás zdržali, pane?“

„Bol som tu týždeň,“ povedal muž. „Šesť dní, aby som bol presný.“

Šesť dní bol preč zo svojej chalupy a stuchlina sa ho stále drží. Možno to vo svojej podstate nebol stuchnutý typ, možno sa nainfikoval tu.

„Trávili ste čas na vidieku?“

„Bol som priamo tu, v Meste,“ povedal muž, zjavne rozčúlený z Miriných otázok.

„Toto je už druhá bezpečnostná kontrola,“ zahundral tak, aby ho počula.

Mira potlačila nutkanie nahnúť sa cez pult a ovoňať mužovi bradu, aby zistila, či v nej nenájde ďalšie stopy plesne.

„Ďakujeme za vašu trpezlivosť. Prijemný let.“

Keď muž odkračal, a predtým, než jej poslali ďalšieho cestujúceho, Mira si predstavovala mužovu manželku destilujúcu zatuchnutosť v domácej pálenici za chalupou.

„Nezabudni na svoj domov,“ povedala (ktovie prečo) malá ženička plačlivo svojmu mužovi. „Nebud' smiešna,“ povedal muž, čím ju len viac rozplakal. So slzami v očiach a rozprašovačom v ruke kropila obsah jeho nie príliš úhľadne zbaleného kufra destilovanou plesňou.

Kým žila v Svätom Meste, uspokojovala Mira svoje potreby náhodnými známostami z večierkov.

Ludia Miru obyčajne považovali buď za príliš priamu, alebo príliš tichú, podľa toho, v ktorej fáze jej života ju stretli. V istom momente vymenila priamosť za mlčanlivosť, uvedomujúc si, že ostatní si s ňou nevedeli poradiť – s priamosťou, ani s Mirou. Bola považovaná za peknú, alebo ako sama zvykla hovoriť vo fáze č. 2, vyhýbajúc sa priamosti, ušla. V každom prípade, nezáväzný sex sa dal vždy ľahko nájsť.

Odkedy sa presťahovala do veľkého Mesta, spala len s jedným vzdialeným kolegom, raz, po tom, ako terminály A, B, C a G oslavovali narodenie syna iného kolegu. Považovala to za omyl.

Po zjavení v podobe orieškovovlasej cestovateľky sa Mira začala pokladať za lesbičku.

Možno to bolo dievčenskou kozmetickou taškou s bielymi hviezdikami, čo zazrela vykúkať z lesklého červeného kufra, alebo rozkošnou vôňou mladej ženy: Mira bola okúzlená.

Všetko zrazu dávalo zmysel. Homosexualita vysvetľovala veľa vecí: prečo sa všade cítila byť mimo, prečo nikdy nemala vážny vzťah, prečo ju rodičia nemali radi.

Mira vstala o druhej ráno pripravená nasadnúť na autobus na letisko a začať ranú šichtu. Niektoré lietadlá prilietali a odlietali v skorých hodinách, aby to mali pasažieri (nastupujúci alebo vystupujúci) vo vzdialených exotických destináciách pohodlnejšie.

Vošla do miestnosti pre zamestnancov, pozdravila dievčatá, prezliekla sa do uniformy a načervenila si líca. Trik s líčkami ju naučila ešte kamarátka doma. Vraj si červeň na líca dávajú francúzske ženy, aj keď sa inak nenamajújú. Aby tvár dostala zdravú farbu.

Ospalo sa zviezla dolu dvoma eskalátormi.

Pripravila si kefku a neutrálny výraz a čakala na prvých nervózných cestujúcich, prinútených obnažiť pred ňou vnútra svojich batožín.

Vstupujú chronologicky:

1. Muž v strednom veku, ktorému sa ústna voda rozliala medzi bielizeň ešte pred cestou. Jeho nemé prekvapenie vystriedali nadávky nasledované rozpačitým ospravedlňovaním sa za nadávky.

2. Nemecká herečka melúca o Festivale nemeckého filmu, ktorý sa v Meste práve konal. Tvárila sa, akoby ju Mira mala poznať. Okolo ženy aj kufra sa vznášala ťažká, no zaujímavá aróma. Bohužiaľ, rozprávala priveľa a prihlasno. Mira by jej jemné svetlé vlasy mohla česať, iba ak by herečka spala alebo ak by mala ústa zalepené páskou.

3. Usmievavý deduško cestujúci za jedným zo svojich detí niekam do Kanady. Bol príliš zdvorilý, aby Miru nudil podrobnosťami.

Muž, ktorý prišiel potom, mal hnusný tvrdý kufor, ten typ, čo bol populárny v ére obchodných cestujúcich. Skôr než povedala „prosím otvoriť,“ skôr než uvidela vyblednuté prebaly a skôr než prelistovala žlté stránky, vedela, o koho sa jedná.

Neprezradil ho výzor, aj keď spätne musela Mira kamarátke uznať, že sa s opisom trafila. Bola to atmosféra slova revolucionár, obalujúca ho ako obláčik, čo jej umožnila spoznať ho pred bezpečnostnou kontrolou. Pozérsky nafúkaný obláčik, pomyslela si Mira.

#### BRADATÝ REVOLUCIONÁR

Bol deň ako stvorený pre revolúciu. Dnes našiel obrovskú kopu.

Najskôr ho pochytila nostalgia, ale potom si začal predstavovať majiteľa kníh. Bol starý a vráskavý a pokojne sedel vo svojom kresle. Čítal. Mohol by čítať túto tenkú knižočku. Epepe od Ferencza Karinthyho.

Keď otvoril dosky, na prvej, holej strane stálo ceruzkou napísané: Martin M. dlží 2. Menu nedokázal rozlúštiť.

Bolo jednoduché prepadnúť šeru, čo sálalo z kníh. Musel priznať, že si v ňom trochu voľkal. K revolúcii sa také niečo hodí. V poslednom čase bol ale vyrovnanjší – tešilo ho vedomie, že všetky knihy, čo našiel na uliciach, čoskoro opustia jeho prepchatú garsónku a nájdú nový domov v ateliéri, ktorý prenajal na jednej z uličiek starého prístavu Mesta. Tam si v nich budú ľudia listovať popri usrkávaní espressa.

Kráčal dole ulicou a predstavoval si prerobený ateliér plný intímnych drevených stolíkov, cinkania lyžičiek o porcelán a šušťania stránok. Práve si išiel kúpiť matrac. Škoda, že nemal niekoho, s kým by sa podelil o dobré správy, dievča, ktoré by mohol prekvapiť. Tváril by sa, že sa nič nedeje, až kým by spolu neprišli do predajne s matracmi. Tam by si ona konečne spomenula, že dnes mal podpísať zmluvu o prenájme. Vytiahol by papiere a slávnostne by prstom ukázal na riadok, kde stálo Účel prenájmu: Knižný antikvariát/Kaviareň. Nahla by sa k nemu a pritlačila by svoj nos k miestu tesne nad jeho uchom, tam, kde má vlasy najkratšie a najostrejšie. Jemne by si o to miesto pošúchala nos a v momente, kedy by sa nadýchla jeho pokožky, by zavrela oči.

#### MIRA

Školský zájazd. Mira zbadala stravec blížiacich sa tínedžerov a v duchu si vzdychla. Všetci boli v školských uniformách, monochromatickí podobne ako ona vo svojom pracovnom odevu. Pár chlapcov po nej pokukovalo. Patrila už do kategórie staršej milenky, o ktorej fantazirovali, nedočkaví naučiť sa jej tajomstvá?

Dievčatá, to bolo o inom. Pre ne bola rivalkou. Závistlivo skúmali jej čistú pleť a črty, ktoré stihli pohodlne zapadnúť na svoje miesto. S rovnakou závisťou, aj keď ešte trochu odťažitou, akoby bola len perspektívou do budúcnosti, obdivovala Mira ich pevné malé zadky a biele lesklé zuby.

Jedno z dievčat malo v nemotornom ruksaku útlu knižku. Mira ju vytiahla na svetlo a chcela ju podľa predpisov prelistovať. Zastavila sa na prvej strane, priamo vnútri obalu. Nebolo tam nič, len poznámka, vtlačená ceruzkou na už nie celkom bielu stránku. Martin M. dlží 2. Menu nedokázala rozlúštiť.

Stanislava **REPAR**

## Nestálosť

I)

Týmto údolím sa vinie  
hmla,

mozaika náprotivných  
kameňov.

Snežný val,  
čo vystupuje z lesa.

Keby si mlčky prechádzala  
krajinou, stromy sa rozostúpia  
a podelia o svoj ornament.  
Ale ty z hĺbky vyvieraš  
vzdychom,

a deň sa začína  
nestálosťou.

Prerušovaná tma sa ťa dotýka,  
podčiarkujúc nápis:  
*Nicht reserviert.*

Za vami rozostupy a rozpätia,

kaplnka s nachýleným krížom,

čnejúce skaly, kam až dovidieť.

Iba ty vo vlastnom predstihu.  
Meravá, v mliečnych  
siluetách.

## II)

Za múrom s drapľavým povrchom  
bežia dve uťaté zlaté vežičky,

*citytrain* skokom vyráža  
k ďalšiemu horizontu.

Nikdy sa teda nedozvieš,  
aká to bola slávnosť, čo ťa  
zabolela v srdci,

a prečo toľko utajovania  
zrelej architektúry.

(Úsmev; akoby prehovorila  
tvoja bezprostrednosť  
za sklom.)

## III)

S obrazom guľatiny na snehu,  
bielych plání s chodníkom  
vrezaným do tela,

dovezieš sa až tam, kde ťa čaká  
nežné ohmatávanie jazykom;

lod'ka sa kolíše v rozstrapkanom  
slnku, ale tvoj svet akoby súvisel  
s technom vo vedľajšej hlave:

nepřítomný a vrastený  
naznačuje trblietanie, vodu.

„Decentné intervencie krajiny,“  
opakuješ si, trocha bezradne.



„Decentné intervencie do krajiny,“  
vracia sa ti z diaľky  
polohlasom.

#### IV)

Obracajú sa spiace vinice. Každý  
svah je ich domovom. Len  
o tento breh, čo ti skrivil  
tvár, ani sa neobtrú.

Za brehom rybník,  
v kruhoch zamrznutá hĺbka.

Ty božsky rurálna, zmätená  
v neviere.

Odtiaľto sa deň posúva k svojmu  
vyvrcholeniu, strnisko na brade  
tvojho muža zakvitlo  
novým svetlom.

*Ars Amatoria?*  
*Alebo Remedia Amoris?*

Zima ti ešte raz pripomenie,  
že ani čisté nie je bezpečné.

(18. 2. 2010)

# zápisník

## Michala HABAJA

### NAČO TAKÁ POÉZIA

(Poznámky na margo jednej knihy plus dodatok na margo jedných poznámok)

Knihu Pavla Ctibora *Silentbloky* (Praha : dybbuk, 2009) môžeme na úvod charakterizovať ako súbor fragmentárnych textov, ktoré zaznamenávajú autorove pokusy o zmenu vnímania a premenu vlastnej citlivosti. Presne toto nám hovorí text na záložke knihy, s tým dodatkom, že spomínané fragmentárne texty špecifikuje ako „literárne“. Inou informáciou, ktorá môže a nemusí ovplyvňovať čitateľovu reflexiu predmetnej knihy, je zistenie, že *Silentbloky* boli nominované na cenu Magnesia Litera za rok 2009 a to v kategórii poézia. To znie už zaujímavejšie: nielenže pôjde o literatúru, ale dokonca o poéziu. Priznám sa: som zmätený – dôvodom mojej neistoty nie je ani tak samotný text, o ktorom tu má byť reč, ako skôr jeho reflexia a hodnotenie v českom literárnom a kultúrnom kontexte. Zdá sa mi totiž, či dokonca, domnievam sa, že v inom kultúrnom kontexte, napríklad v slovenskom, by kniha Pavla Ctibora bola považovaná za literatúru azda len s veľkými výhradami. V tom lepšom prípade by sa ocitla v kategórii denníkového písania, pravdepodobne s prívlastkom pochybného experimentu. Tu by sa však jej púť končila: Ctibor by bol vyhlásený za filozofujúceho grafomana a fajka zhasla. Čo chcem ale podčiarknuť je skutočnosť, že *Silentbloky* by boli celkom prirodzene reflektované výhradne ako text prozaický. O poézii by tu nepadlo ani slovo. Ak by aj padlo, určite by nepadlo na úrodnú pôdu. Slovenská rodná zem v tomto zmysle leží úhorom.

Je to teda možno i problém tradície, jej prítomnosti či neprítomnosti, čo by mohlo zásadne vplývať na reflexiu a hodnotenie Ctiborovej knihy. Napríklad Miroslav Topinka v recenzii na knihu *Silentbloky* (*Tvar*, č. 13, 2009) hneď na úvod upozorňuje: „(Ctibor) V týchto textoch navazuje na to nejpodstatnější, co ve světové poezii dvacátého století vznikalo a co je u nás tak často opomíjeno: na experimentální metafyziku francouzské parasurrealistické skupiny Vysoká hra, na „kruté divadlo“ Antonína Artauda, na meskalinové experimenty jednoho z největších francouzských básníků, Henriho Michauxa.“ Topinka celkom samozrejme identifikuje tradíciu, ku ktorej možno Ctiborovo písanie priradiť, ba čo viac, jeho formulácia obsahuje už i hodnotiaci aspekt. Otázne ale je – a tu by som videl ako-tak možný kameň úrazu – či Ctibor na poéziu autorov ako Gilbert-Lecomte a Daumal, resp. na filozofiu a metodiku viažucu sa k ich písaniu nadväzuje filozoficky, básnicky, esejisticky alebo prozaicky (atp.): tu potom oprávnené môže vznikáť otázka, ktorá asi spontánne vyvstane vo vedomí čitateľa, a to „je toto poézia?“ Odhliadnuc od skutočnosti, že v knihe *Silentbloky* nájdeme veľa poézie, rozumiem takémuto spochybňujúcemu či odmietavému stanovisku, hoci, osobne, takto položená otázka nie je podľa mňa zaujímavá a produktívna. Je adekvátna iba potiaľ, pokiaľ nebude limitovať naše uvažovanie o texte samotnom, ale naopak, bude iniciovať ďalšie otázky o podstate, zmysle a možnostiach poézie.

To už sú ale otázky, ktoré nemusia zaujímať každého, azda by si ich však mali klásť literárni kritici, príp. autori poézie samotní. Čo ale *Silentbloky* ponúkajú bežnému čitateľovi? Neponú-

kajú toho veľa, mohlo by sa zdať. Primárne zrejme zaujmú tých, ktorí rovnako ako Ctibor cítili či cítia túžbu experimentovať so svojim životom, skúmať limity, hranice a možnosti ľudského vnímania a cítenia – tých, ktorí sa rozhodli (alebo o tom aspoň špekulovali) robiť pokusy s vlastným telom a myslou, aby sa prostredníctvom radikálnej skúsenosti dozvedeli čosi viac o sebe i o svete. V tomto zmysle môže Ctiborova kniha popri svojom poslaní umeleckom a výskumnom plniť i funkciu (takpovediac) orientačného a výberového bedekra metód, ktoré sú mladému adeptovi umenia a výskumu (v oblasti zmenených stavov vedomia) k dispozícii. *Silentbloky* však skúmajú i iné limity: limity nášho vlastného čítania a myslenia – to už v rovine praktickej; keďže *Silentbloky* ako literárny text sa nečítajú ľahko, čitateľ bude veľmi skoro postavený pred otázku, koľko času a energie je ochotný do Ctiborovej knižky vložiť. Sledovať niť autorových myšlienok, ktoré sa v rýchlosti tempe, ale zároveň akosi pokojne, vyrovnane, chladno analyticky odvíjajú jedna od druhej, pričom sa ďalej vrstvia a zároveň odrážajú krížom cez seba a následne späť k sebe, aby odhalili súvislosť medzi naoko vzdialenými predmetmi myslenia, nebude jednoduché – v každom prípade takéto čítanie môže pomôcť čitateľovi prečistiť či aspoň prevetrať jeho vlastné myšlienkové schémy (a nebude tu treba ani experimentovať, bude stačiť čítať).

Ctiborovo písanie v pozoruhodnej symbióze spája dva základné prístupy: praktický a teoretický – východiskom je tu konkrétny experiment s telom, resp. s vedomím, ktorý je exaktne, s vedeckou presnosťou a precíznosťou zaznamenaný, popisovaný, analyzovaný. Autentická skúsenosť je podporovaná vedeckou erudíciou. Pritom rovnako pozoruhodný je rozsah experimentálnych metód, ktoré Ctibor využíva na preskúvanie vlastného vedomia, ako i rozsah vedeckých disciplín, ktorých poznatky využíva vo svojich úvahách. Záznamy lucidných snov, skúmanie synchronicity, intoxikácie psychoaktívnymi látkami, šamanské praktiky a najrôznejšie experimenty s telom a telesnosťou vôbec (test R.E.M. a i.), holotropné dýchanie, mystické rituály (menhiry v Carnacu), pozorovanie UFO, pokus o intenzívne vnímanie atď. sa striedajú a dopĺňajú, pričom v túžbe po premene vlastnej citlivosti Ctibor siaha po naozaj minuciózných, neraz i kuriózných technikách, ktoré však dokáže rovnako minuciózne a detailne analyzovať (viď napr. experiment s pohybom viečok, s. 14 – 15). K tomu mu pomáha jeho vedecká aprobácia (autor je povolaním fyzik), ale najmä rozhľad naprieč celým spektrom vedeckých disciplín: popri modernej fyzike Ctibor vo svojich úvahách využíva poznatky z hlbinej i transpersónalnej psychológie, filozofie, semiotiky, biológie, medicíny, neurofyziológie, akustiky, teológie. So samozrejmosťou siaha po terminológii z alchýmie a najmä z (hinduistickej) jógy či príbuzných duchovných náuk. Autori, ktorých priamo cituje, na ktorých sa odvoláva, príp. s ktorými vedie dialóg odkazujú na tradíciu, ktorú zdôraznil už M. Topinka (Antonin Artaud, René Guenon), príp. s touto tradíciou nejakým spôsobom súvisia, pohybujú sa viac či menej na pomedzí psychológie a mystiky (Alexandra David-Neel, Carl G. Jung, Timothy Leary). Z domácej, českej tradície sa v Ctiborových zápiskoch objavujú pionieri v oblasti výskumu LSD a jeho využitia v psychoterapii Stanislav Grof a Milan Hauser, ale tiež autority z oblasti hermetických vied ako Pierre de Lasenic (alchýmia, mágia) či Květoslav Minařík (jóga, mystika), opakovane sa Ctibor odvoláva na svojho súčasníka USRHS-PHA (tantrajóga, kašmírsky šivaizmus). V texte sú ale spomínaní, resp. text priamo komunikuje s mnohými ďalšími autormi z oblasti filozofie, semiológie či psychológie (Klíma, Brouk, Marcel, Sartre, Camus, Baudrillard, Barthes a i.).

Metóda, ktorú Ctibor vo svojich textoch uplatňuje, vychádza z jednoty medzi teoretickým a praktickým výskumom. Môžeme v nej identifikovať symbiózu medzi vedou skúmajúcou vonkajší svet a vnútornou jógou, teda spojenie tradície Západu s tradíciou Východu, tak ako to napríklad ešte v šesťdesiatych rokoch 20. storočia požadoval Láma Góvinda od Timothy Learyho. Hovorilo sa vtedy o infiltrácii orientálnej filozofie do Európy a Ameriky, o nevyhnutnej transformácii Západu a o tom, že v rovnakej miere ako *poznánie* musí byť dosahovaná i *múd-*

rosť. Obe intencie sú v Ctiborovom prístupe prítomné. V tomto zmysle môžeme hovoriť o jednote systémov vedy a mysticizmu, ktorá bola napríklad ešte pre staroveké východné kultúry celkom prirodzenou – práve alternatívna kultúra zrodená v šesťdesiatych rokoch 20. storočia z opačnej strany nadväzuje na takú interpretáciu reality, v ktorej poznanie vonkajšieho sveta zodpovedá hlbokému poznaniu seba samého. Môžeme tu spomenúť fyzika, teoretika hnutia New Age Fritjofa Capru, ktorého „populárne“ a „osvetové“ knihy sa na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia spolupodieľali na kultúrnej premene a vzniku novej vízie reality, v centre ktorej je holistický pohľad na svet. Capra upozorňoval práve na analógie medzi modernou vedou, fyzikou na jednej strane a mystickými koncepciami taoizmu, hinduizmu a buddhizmu na strane druhej. Vznik holistickej fyziky prepája systematické skúmanie hmoty s výskumom samotnej mysle, resp. vedomia, predmetom bádania sa stávajú vzájomné vzťahy medzi hmotou a myslou. Vízia „kvantovej tantry“, ako to formuluje Nick Herbert, by na rozdiel od „konvenčnej fyziky“ dospela k zrušeniu rozdielu medzi vonkajšou, objektívnou realitou a vnútorným, subjektívnym svetom vnímania. Ctiborove experimentovanie s vlastným „ja“ v istom zmysle vychádza z čohosi podobného: z čohosi ako „vnútorná fyzika“. Jazyk, ktorý pri analýzach a záznamoch svojho výskumu autor používa, odkazuje na obdobnú kombináciu fyziky a mystiky, aká je obsiahnutá napríklad i v spomínanom pojme „kvantovej tantry“. V Ctiborových textoch sa tak prirodzene prelína terminológia z modernej fyziky a hinduistickej jógy, pričom práve ich kombinácia umožňuje vôbec pomenovať zložitú či delikátnu skutočnosť, o ktorých text hovorí, ako i celistvosť reality, v ktorej vedomie a svet splyvajú. Príbuznosť týchto dvoch pohľadov a produktívnosť ich spájania ilustruje samotný Ctibor, možno mimovoľne, napríklad tam, kde sa venuje fenoménu morfickej rezonancie s ohľadom na avatáry a meditáciu (alebo tam, kde uvažuje o ahamkára v kontexte Jungovej psychoanalýzy, Husserlovej fenomenológie a filozofie existencializmu). Pritom práve teória morfogenetických polí je ďalším dôležitým príspevkom k holistickému pohľadu na svet, v tomto prípade vychádzajúcim zo symbiôzy chémie, resp. biochémie s celostnou „východnou“ filozofiou. V užšom ohľade Ctibor skúma, ako som už spomínal, predmety z naoko vzdialených oblastí, pričom jeho uvažovanie na princípe analógie odhaľuje súvislosti medzi štruktúrami týchto predmetov či javov (viď napr. úvahu o nanokryštáloch, planéte Zem a kultúre, s. 111 – 112). Iným spôsobom Ctiborove výskumy s halucinogénnymi látkami môžu odkazovať – v súvislosti s problematikou vzťahu mysle a hmoty, príp. duše a vesmíru – na termín „psychokozmu“ známy z kultúrnej antropológie či etnopsychológie, v tom zmysle ako s touto skúsenosťou prakticky narába moderná psychoterapia využívajúca poznatky ázijských meditačných techník a šamanských metód liečenia. Na margo jednotlivých pokusov a výskumov s vlastným „ja“ zároveň treba zdôrazniť, že Ctibor svojmu experimentovaniu nikdy celkom nepodľahne: nenechá sa unášať samotným „zážitkom“, ale naopak priebeh tohto „zážitku“ s vedeckým odstupom sleduje, analyzuje a zaznamenáva. Obzvlášť cenná je táto schopnosť pri textoch popisujúcich zmenené stavy vedomia prostredníctvom intoxikácie psychedelickými látkami: zachovanie racionality, pozornosti a koncentrácie, neraz i v kritickej situácii (viď text *Dětskej den – Na hrob Timotěje Learyho*), ono „diskurzívne“ vzopnutie sa pred silami rozkladu a chaosu, teda sila *nestotožniť sa* s iracionálnymi obsahmi mysle, ale naďalej ich odosobnene, vedecky sledovať a zaznamenávať je nielen jediným možným spôsobom ako sa s týmito silami vyrovnáť a nepodľahnúť im, ale tiež jedným zo základných aspektov Ctiborovej, pre väčšinu potenciálnych čitateľov v tomto ohľade možno nezáživnej, tvorivej metódy. Nezáživnej, pretože exaktnej. Exaktnej, ale básnickej.

Práve experimentovanie s psychedelickými látkami je tou metódou, ktorá je v Ctiborových skúmaniach ja a reality využívaná najčastejšie. Opakovane sa v knihe *Silentbloky* stretávame s textami, ktoré sú záznamom skúsenosti zmeneného stavu vedomia prostredníctvom intoxikácie psychoaktívnymi látkami rôzneho druhu (LSD, THC, XTC, halucinogénne huby, mucho-

trávka červená, muškátový orech, guarana, Pharmavit a i.). Ctiborove motivácie sú skôr vedecké, než umelecké – zmena vedomia, zmena pozície, zmena perspektívy však prirodzene podmieňuje, produkuje, iniciuje nový spôsob videnia a následne s tým existenciu novej, prekvapivej skutočnosti, ktorá môže byť skutočnosťou rovnako vedeckou, ako i básnickou, a tiež mystickou („Pak se dívám z okna na stromy kymácející se ve větru. Zcela prožívám jejich spoutanost: Stromy chtějí za krajní polohy, které se teď jeví zcela nepochopitelně, ale nemohou, protože příliš věří ve svůj tvar.“). Klúčovou skúsenosťou je však skúsenosť tela: v tomto zmysle skúmanie mysle vedie k intenzívnejšiemu prežívaniu telesnosti, k fyziologickým pozorovaniam, ktoré zase neraz vyústia do skúsenosti metafyzického charakteru („Tělo je zaplněno citem“, „Zásadní je zjištění, že zlo a neláska určitým způsobem souvisí se zatínaním zubů.“). Práve prepojenie tela a mysle možno považovať za východiskový bod a v užšom zmysle predpoklad Ctiborových skúmaní: fyzické, anatomické dispozície potom spoluurčujú naše psychické prežívanie, zásah do tela znamená zásah do samotnej „štruktúry vedomia“, od „nervovo-svalového systému“ vedie cesta k psychickým, mentálnym procesom (pozri text Kašmírske ozubení, s. 42 – 43). To je i základná skúsenosť jógy, ktorá s telom a mysľou pracuje obdobným spôsobom: na rozdiel od experimentovania s psychedelickými drogami však subjekt neovplyvňuje svoje vnímanie zvonka, prijímaním cudzích látok, ale výlučne zvnútra, technikami, ktoré má prirodzene k dispozícii (telo, myseľ, dych, slovo). V oboch prípadoch subjekt pozmeňuje základnú štruktúru samotného vedomia miesto toho, aby iba modifikoval jeho obsahy. To si Ctibor dobre uvedomuje tam, kde napríklad hovorí o zúženom a rozšírenom vedomí v, podľa mňa, asi najdôležitejšom texte knihy Život na schovávanej. Pars pro toto: „Láska, na jakou ste ochotni přísahat, je vám neustále plně k dispozici. Nijak se vám nemůže stát, že vás někdo opustil, zklamal, že v dopravním prostředku jsou všichni spolucestující ledově lhostejní k vaší dobrosrdečnosti. Zúžené vědomí zužuje lásku na hrst projevů, jejichž interpretací se pak lidé sužují. Pod krunýřem ztuhlých nánosů letargie je v každém tepu vašeho srdce uchováno to neměnné a neohrožitelné – potenciál milosti bez hranic.“ Rovnako dôležité sú Ctiborove úvahy o rozšírenom, resp. zúženom stave vedomia s ohľadom na recepciu hĺbky textu a rozlišovanie medzi textami „múdrymi“ a „nemúdrymi“, o princípoch života a smrti, o otázke zodpovednosti, rozlišovaní dobra a zla a mnohé ďalšie úvahy, ktoré svojou povahou, odvahou a intenzitou spravidla prekračujú rámce myslenia, s akým sa v našom dobovom literárnom kontexte bežne stretávame. Opakovať by bolo zbytočné (*Silentbloky* si treba prečítať), dodávať zase nadbytočné (je to tiež otázka kompetencií). Preto iba niekoľko záverečných poznámok ohľadom kontextu Ctiborovho písania.

Ako upozorňuje edičná poznámka *Silentbloky* predstavujú výber z textov, ktoré pôvodne vznikali bez úmyslu spoločného publikovania: knižné vydanie si vyžiadalo isté úpravy či modifikácie, pričom jednotlivé texty nie sú usporiadané chronologicky, ale tematicky, resp. na základe spoločného kontextu. Až na niekoľko záverečných textov sa vznik zápiskov datuje rokmi 1995 – 1996: je to práve obdobie, kedy sa intenzívne (do češtiny) prekladajú a vydávajú texty podobného charakteru, mám na mysli predovšetkým viaceré základné texty alternatívnej kultúry šesťdesiatych rokov od autorov ako Timothy Leary, Aldous Huxley, Alan W. Watts, William S. Burroughs, Stanislav Grof a mnohí ďalší. Ctiborovo hľadanie, uvažovanie a písanie by som potom vnímal i v tomto kultúrnom kontexte (v ktorom sa okrem iného spája veda, mystika, filozofia a umenie) – a to aj v súvislosti s metódou, ktorú *Silentbloky* najčastejšie využívajú, resp. nepriamo akcentujú, teda oným otváraním „brán vnímania“ prostredníctvom halucinogénnych látok. V tomto zmysle môžeme *Silentbloky* s tým odstupom registrovať i v nadväznosti na tvorivé hľadania autorov, ktorých texty spracúvajúce experimentovanie s omamnými látkami sú ešte o celé storočie staršieho dáta, plnili však rovnako priekopnícku či iniciačnú funkciu, pričom ich preklady sa v našom (česko-slovenskom) kultúrnom kontexte

(ak nepočítame prakticky už viac alebo menej nedostupné vydania z prvých desaťročí 20. storočia) systematicky objavujú tiež práve v polovici deväťdesiatych rokov 20. storočia (Nerval, Baudelaire, Gautier, de Quincy a i.). Základná intencia týchto textov je niekedy výskumná, inokedy umelecká. U Ctibora, na miestach, kde autor exaktne uvádza veľkosť požitej dávky, vonkajšie podmienky, časové súradnice pokusu s podrobným záznamom zmien a vývoja účinkov látky, text neraz nadobúda vyslovene vedecký charakter upomínajúci napríklad na podobne zamerané výskumy psychologického či etnografického charakteru. Rovnako sa v tomto období (často aj vďaka tým istým vydavateľstvám) začínajú objavovať preklady základných a ťažiskových textov z oblasti východného mysticizmu. Ctibor vo svojom súbore textov pracuje s terminológiou rôznych duchovných náuk a náboženských systémov východnej proveniencie, či už je to hinduistická jóga s jej mantrami a magickými rituálmi, kašmírsky šivaizmus, príp. višnuizmus, alebo tantrický buddhizmus, vadžrajána. Prienik môžeme identifikovať práve v učení a praxi tantrizmu – ako súčasť ezotericky ladených smerov v rámci hinduizmu i buddhizmu.

Kombinovanie týchto dvoch metód, ktoré vnímam v centre Ctiborovho experimentálneho výskumu, myslenia a písania, teda na jednej strane práca s psychedelickými látkami, na strane druhej meditačná prax a jóga, pravdepodobne nemôže viesť k uspokojivým riešeniam a dlhodobu je, domnievam sa, ťažko udržateľná. Charakter Ctiborovho výskumu je v tomto zmysle pokusný, nesúrodý, roztrieštený, v čom vidím jeho slabiny – metodickosť, ktorá sa prejavuje ako v myslení, tak i v samotnom písaní absentuje v základnom autorovom postoji: Ctibor akceptuje naozaj všetko, čo je naporúdzi, jeho výskum je skôr výrazom intenzívneho hľadania, než systematickej práce. V tomto zmysle by ma zaujímali ďalšie autorove osudy, teda otázka, akým smerom pokračoval, ak pokračoval vo svojom výskume. Pýtam sa takto aj, či práve, s ohľadom na kontext tradície, ktorú v súvislosti s Ctiborovým súborom textov identifikoval Miroslav Topinka, v tom zmysle, ako sa v dôsledku experimentálnej pracovnej metódy (bdelý spánok, drogy, extaticko-rituálne techniky, meditácia) písanie a život neoddeliteľne preklenú a zlúčia – riešenia, dopady či následky u rôznych autorov môžu byť rôzne (viď šialenstvo Artauda, drogová závislosť Gilbert-Lecomta, ale tiež Daumalova „experimentálna metafyzika“ a praktizovanie Gurdžijevovho Učenia). V záverečnom texte súboru sa v súvislosti s psychedelickými stavmi Ctibor zamýšľa nad fenoménom zodpovednosti, ktorý skúma s ohľadom na disproporciu vzťahu k zážitkom a skúsenosti: dostáva sa tak k problému naozaj základného charakteru (svedomie, dobro, zlo...): tak ako v kontexte celej knihy i tu Ctibor miesto jednoduchých odpovedí uprednostňuje poctivé kladenie si otázok – tie spätne spochybujú každú predchádzajúcu odpoveď, aby za ňou objavili novú, znepokojivú otázku. V tomto zmysle je Ctiborovo myslenie naozaj nekompromisné, čo je však ešte dôležitejšie, nezostáva uzatvorené samo v sebe, ale naopak, prirodzene sa stáva súčasťou úsilia o takpovediac „celostný rozvoj“.

Spôsob písania, ktorý predstavujú *Silentbloky*, totiž ťažko oddeliť od životnej praxe: autor a text tu splyvajú, estetické, literárne kategórie nebudú zrejme tým najdôležitejším, čo nám Ctiborove záznamy chcú tlmočiť. Pritom však práve preto tieto zápisky obsahujú čosi, čo sa čitateľa dotýka oveľa intenzívnejšie než bežný literárny text: vidíme, že za týmto písaním stojí autorovo rozhodnutie pracovať nie iba s textom, ale primárne s vlastným životom, úsilie vrátiť literatúre jej stratené, existenciálne, metafyzické či inak dnes všeobecne nevnímané funkcie a rozmery umeleckého diela. Tu je skutočný význam Ctiborovho textu: v otázkach, ktoré tento text kladie smerom k nám – k literárnym kritikom, literárnym vedcom, čitateľom. Nezastaví sa totiž tam, kde by sme to čakali: ukazuje nám, že naše istoty v kategóriách, na ktorých sme sa dohodli, neznamenajú vôbec nič. Nezáleží na tom, či je Ctiborov súbor textov viac denníkovou prózou, básnickým experimentom alebo filozofickou esejou: dôležité je, že nás nevyhnutne stavia pred otázku AKO ho čítať a že nám tým ponúka možnosť učiť sa čítať odznova a možno aj lepšie, pozornejšie a poctivejšie. Pre súčasnú poéziu a myslenie o poézii je to určite dôleži-

tejšie než haldy básnických kníh, ktoré jedna za druhou vychádzajú z počítačov básnikov bez toho, aby si ich autori (vydavatelia, kritici, čitatelia) vôbec položili otázku, čo je to písanie, čo je to poézia a aký je jej zmysel – pre človeka i svet, napríklad. V celej tejto nevydarenej klauziáde, ktorú nazývame tak vznešene literatúrou, zúfalo absentuje vôľa stretnúť sa sám so sebou, stretnúť sa s iným, s tým, čo je vo mne nepoznané, o čom nič neviem, čo by ma mohlo závažne znepokojovať, v prípade, ak by som to neobchádzal, s tým, čo možno úplne jednoducho a banálne nazvať životom. Áno, poézia je potom mŕtva, nepotrebný krám, ktorý sa hodí akurát tak do vitrín, knižníc a na nočné stolíky. Načo to. *Silentbloky* vnímam ako pokus písať (myslieť a vnímať) poctivo, klásť si otázky, ktoré majú zmysel, nie iba význam, otvárajú pred čitateľom text, ktorý možno nie vždy je ústretový, naopak, vyžaduje od svojho príjemcu plnú pozornosť a vôľu myslieť. Azda je skutočne najvyšší čas začať uvažovať o poézii inak ako je dnes zvykom. Ctiborova kniha má predpoklady k tomu iniciovať.

Dodatok: ak teda hovorím o tom, k čomu môže literárny text inšpirovať, znamená to zrejme, že samotný text ani tak nie je dôležitý – dôležitý je potenciál textu obrátiť sa späť k životu. Uvažovať o literárnom texte v striktno vymedzených intenciách teoreticko-akademického myslenia preto nemusí byť vonkoncom nevyhnutné – najmä však, nie je to zaujímavé a produktívne. Iste, trocha preháňam. Chcem však povedať, že estetické kategórie vstupujú do hry až sekundárne, čím sa snažím, v súvislosti s vyššie povedaným, naznačiť, že naša literárna prax koná presne opačne. Nielenže sa obmedzuje na estetickú, výrazovú či formálnu rovinu, a to bohužiaľ i tam, kde sa netajú svojimi experimentálnymi ašpiráciami, ale elementárne technické zvládnutie textu – a to navyše celkom mimo otázku originality či invencie – považuje za cieľ svojho snaženia a dôvod vlastnej existencie. Tisíc básnikov do jedného vrečka! Aké smutné! Aké beznádejné! Nekonečná nuda. Najmä však – a tu už rozhodne nepreháňam – chápanie literárneho textu či umeleckého diela ako autonómneho sveta bez priameho, bezprostredného a aktívneho vzťahu k skutočnosti života zostáva iba prázdny, do seba uzavretým a nikam nevedúcim ornamentom, ktorý poukazuje iba ak sám na seba, na vlastnú ľahostajnosť, bezduchosť a negramotnosť. Takéto literárne dielo nemožno vziať na milosť, pretože ani ono samo milosť neposkytuje – milosť premeny, dynamického vzťahu k ľudskému srdcu, kultúre a civilizácii. Tu možno hovoriť o sile, úlohe a funkcii poézie: tu, kde obyčajná báseň dokáže zmeniť človeka, teda svet.



po okolí

Peter MACSOVSZKY

## Ani toto nie som ja (k téme autobiografického písania)

1

O tom, že väčšine autoportrétov dôverovať nehodno, netreba dlho debatovať. Každá taká debata by sa zakrátko zvrtila na jalové mudrovanie, pretože z autoportrétov (teda až na pár výnimiek, ako napríklad Rembrandtove z neskorého obdobia jeho života) väčšinou vyžaruje skôr *mudrovanie* než *múdrost*. A *múdrost* je čosi, čo divák od tvorcu autoportrétu prirodzene očakáva. Lebo kto by už bol taký hlupák, aby spodoboval sám seba, keď o sebe tuší, že je hlupákom? Čiže na autoportréte sa každý tvorca snaží tváriť múdro, čím sa dopúšťa manipulácie. Tú však v umení nikomu nemožno zazlievať, veď ktorý z umelcov by mohol čestne prehlásiť, že sa vo svojom diele nikdy neuchýlil k literárnym fíglom najčastejším a vlastne už od počiatkov schvaľovaným – k *falzifikovaniu* „skutočnosti“ a k *vykrádaníu* literárnej tradície?

Spisovateľskú autobiografiu (a sem bez rozpakov zahŕňam aj denník) považujem za autoportrét, čiže dielo, pri ktorom musíme počítať so štylizáciou, umelým osvetlením, pózou. Spisovateľova autobiografia takisto chce byť vyjadrením *životnej múdrosti* ako autoportrét a takisto ňou presvitá zámer *nevyznieť* hlúpo. Na rozdiel od výtvarníka však spisovateľ môže svoje sebaspodobovanie rozložiť do niekoľkých príbehov a postáv (*masiek* a *bábok*) a premúdrelo šviháť v zákulisí predvádzaného diela dirigentskou paličkou. Masky a báby *stvoriteľovi* umožňujú, aby bez hanby predkladal svetu také intímnosti zo svojho života, s ktorými by sa nezdôveril ani v krčme. Toto je ten lepší prípad, prípad *prevetelujúceho sa, karnevalového* spisovateľa. Potom sú tu tí, ktorí tvrdia, že si nepotrebujú vymýšľať príbehy, a teda nepotrebujú masky a prevleky: o svojom živote, o tom, čo *ich* v živote ťaží, hovoria priamočiaro. Maskou sa im potom stáva *vagabundská* úprimnosť. Vagabundi často strácajú mieru, postupne sa v ich vnímaní zmyjú hranice medzi (objektívnou?) sebabíčovúcou otvorenosťou a pózou sebabíčovania. Ale je to vlastne celkom jedno: oboje dopadne rozpačito, hoci simulovanie sebabíčovania upútava príjemcov viac než skutočná kajúcnosť.

Použil som výrazy ako *múdrost* a *mudrovanie*. Myslel som pritom na toto: keď sa nejaký autor podujme dať tomu na napísanie *pamätí*, explicitnejšie než spisovateľ iného žánru tým (nám) naznačuje, že prekročil istú (vekovú, skúsenostnú, vzdelanostnú?) hranicu a že má právo *materiál* svojho života *zvečniť* (rozumej: preštylizovať), a tak poskytnúť poučenie svojim čitateľom. Spôsob, akým sa čitateľ z autobiografickej knihy poučí, môže byť, podľa môjho názoru, dvojaký: 1. ak sa dozvie

niečo (nevídane) nové a presvedčivé, bude mať pocit, že ho kniha kamsi *posunula*; 2. ak sa dozvie to, čo už sám vie a skúsil, kniha jeho (životné) smerovanie potvrdí a vlastne ho takto *uteší* (aha, nie som sám). Tento potenciál autobiografickej knihy si uvedomuje skôr spisovateľ fascinovaný okázalosťou prorockého gesta. Čiastočným proťajškom takéhoto zachmúreného mudrlanta je *majster bábok*, figliar tematizujúci svoje životné peripetie v karnevalových rekvizitách, nie vždy s ambíciou poučať.

## 2

Neviem posúdiť, aké percento zaberá autobiografické písanie v iných literatúrach. Obmedzím sa teda na stručný, skôr popularizujúci prienik do modernej maďarskej literatúry (bez nároku na úplnosť), ktorej čítaniu som sa za uplynulých pätnásť rokov venoval vlastne dosť intenzívne.

Podľa môjho, úradným dokumentom nepotvrdeného „hungaristického“ názoru sa v maďarskej literatúre 20. storočia v oblasti autobiografického písania vynímajú dve v dobrom slova zmysle monštrá: Milán Füst (1888 – 1967) a Miklós Szentkuthy (1908 – 1988). S menami týchto autorov sa spájajú spisovateľské denníky ohromných rozmerov. Čo je však dôležitejšie, u oboch sa dennikový charakter prelína s tvorbou a ústi do sebaštylizácie, čiže do autobiografickej šifry.

Časť *Denníka* Milána Füsta vyšla až posmrtné, v roku 1976 v dvoch zväzkoch, no vďaka dobovej cenzúre iba v zlomkoch. *Úplný denník (Teljes napló)* vyšiel až v roku 1999, takisto v dvoch zväzkoch, pričom prvý zväzok má 904 a druhý 892 strán. Füst podľa vlastného priznania písal denník štyridsať rokov, denne mu venujúc dve hodiny. Rozhodol sa v ňom zaznamenať každý jeden poryv, každú jednu myšlienku, každú jednu udalosť. Zápisky si robil často na lístočky, z ktorých ich potom prepisoval do zošitov. Počas druhej svetovej vojny sa denník stratil a hoci sa nakoniec našiel, Füst ešte dlho živil legendu o nenávratnej strate.

Denníková „mánie“ najväčšieho hypochondra maďarskej literatúry (ako Füst označil Péter Nádas) sa, samozrejme, preniesla aj do spisovateľovej beletristickej tvorby. Najvýraznejším dokladom tejto „infiltrácie“ sú diela *Toto všetko som bol kedysi ja (Ez mind én voltam egykor, 1957)*, s podtitulom *Zápisky z kraja cesty (Feljegyzések a út mentén)*, a voľné pokračovanie nazvané ako *Knihá Hábi-Sádiho zápasov (Hábi-Szádi küzdelmeinek könyve, 1958)*. V oboch knihách dominuje snaha sprostredkovať súkromnú životnú múdrosť akoby z pozície starého, skúseného patriarchy – čo vlastne bola Füstova temer celoživotná autoštylizácia. Füst v oboch knihách používa *masku* (masku múdreho starca), dokonca ju multiplikuje: autor sa štylizuje do postavy Hábi-Sádiho, orientálneho mága, ktorý poučuje svojho syna Tahrúra prostredníctvom príbehov, v ktorých vystupujú postavy odkazujúce na rozhovory s ďalšími postavami. Takto sa ako keby ústredný charakter strácal a priestor jeho prehovoru postupne zaberajú hlasy druhých. Atmosférou táto kniha, ktorú žánrovo asi ťažko nazvať románom, pripomína na jednej strane povedzme Platónove dialógy a na strane druhej spleť príbehov *Tisíc a jednej noci*. Je to vlastne svojská „fúzia“ východného (islamského, budhistického) a západného (židovského, kresťanského) múdroslovia. Dielo však pokojne možno vnímať ako myšlienkový, beletrizovaný, dekoratívne spríťažlivený extrakt Füstovho *Denníka* – ako filozofický autoportrét.

Súčasťou autobiografického profilu Milána Füsta – azda v miere oveľa väčšej než u iných autorov – je aj jeho špecifický jazyk, resp. vlastná norma spisovnej maďarčiny. Füst si totiž vytvoril akýsi archaizujúci (anachronický) jazyk, variant toho, ktorý

sa používal v druhej polovici 19. storočia, aj týmto zdôrazňujúc svoje *hermetické* uzavieranie sa pred „moderným“ svetom, svoju mizantropiu a s ňou spätý pocit *večného starectva*. Okrem historizujúcej, archaickej atmosféry Füstov literárny jazyk „ozvlášťňuje“ aj pravopisná diverzita – či už ide o spôsob písania slov, alebo o interpunkciu, ktorú sa redaktori neskorších vydaní jeho kníh snažili rešpektovať. „*Prečo by sme nejaké slovo nemohli písať dvojakým spôsobom, ak ho dvojakým spôsobom vyslovujeme?*“ pýta sa Sándor Zsoldos v redakčnej poznámke na konci jednozväzkového vydania diel *Toto všetko som bol kedysi ja* a *Knihá Hábi-Sádiho zápasov* v roku 2001. A dodáva: „*Prečo by sme mali dávať čiarku tam, kde sa v hovorovej reči nezastavujeme, hoci sa tam začína vedľajšia veta?*“ Zsoldos dôvodí tým, že aktuálna akademická norma jazyka bohatstvo reči len ochudobňuje. Tak či onak: Füstovu „zvláštnu“ maďarčinu treba považovať za nedeliteľnú súčasť jeho autoportréту.

### 3

Do svojského, esteticky vycibreného a historizujúceho sveta sa uzavieral aj ďalší titan modernej maďarskej literatúry, Miklós Szentkuthy. I jeho písanie vykazovalo známky krajného „čudáctva“, no na rozdiel od Füsta sa väčšmi týkalo syntaxe než lexiky a ortografických vybočení.

Aj u Szentkuthyho hral denník rovnako významnú, ak nie ešte dôležitejšiu rolu ako u Füsta. V roku 1978 v liste vydavateľstvu Kossuth označil *Môj denník* za svoje *hlavné dielo*. Redaktori *Who si who* zaradili na žiadosť spisovateľa do hesla informáciu, že „*jeho 51-zväzkový denník zaberá 150 000 strán*“. Ako tieto strany vyzerajú, si možno predstaviť na základe tých rukopisných hárkov, ktoré už boli zverejnené: Szentkuthy písal hustým drobným písmom, od okraja k okraju, bez akéhokoľvek členenia. Z týchto denníkov, pokiaľ správne viem, vyšli zatiaľ tri zväzky: *K jedinej metafore* (*Az egyetlen metafora felé*, 1935, 1985), *Kalendárium pokory* (*Az alázat kalendárium*, 1998) a *Hra bolestí a tajomstiev* (*Fájdalmak és titkok játéka*, 2001). Prvé dve zo spomínaných kníh obsahujú zápisky z tridsiatych rokov, posledná z rokov 1925 – 1942, pričom je obohatená o autorove kolorované kresby. Podľa poslednej vôle spisovateľa denníkové zápisky do roku 1948 smú byť sprístupnené v roku 2013, kým zvyšok sa do rúk literárnych vedcov a verejnosti môže dostať až v roku 2038.

O tom, čo všetko Szentkuthyho nezverejnené zápisky obsahujú, môžeme len špekulovať. Istý obraz si však môžeme vytvoriť na základe vyššie spomínaných dvoch zväzkov. Z nich sa dozvedáme, že Szentkuthy denníkové písanie nepovažoval za príležitosť sponedať sa, analyzovať či niečo hodnotiť, kritizovať za každú cenu: ide tu skôr o impresionistické záznamy, postrehy, pozorovania, poznámky, no najmä množstvá nerealizovaných či čiastočne realizovaných literárnych nápadov, náčrtov a románových schém. Mimochodom, *stratégia* schémy a skice dominuje aj v dvoch raných Szentkuthyho prózach – *Róbert Barokk* (dokončený v roku 1927, vydaný posmrtné až v roku 1991) a *Bianca Lanza di Casalanza*, v podtitule označená ako „*denníkový román 1946 – 47*“.

Syntéza denníkového písania, rozprávania a esejistického štýlu charakterizuje väčšinu Szentkuthyho „experimentálnych“ románov, ba preniká aj do jeho biografickej tvorby. Životopisné romány, k písaniu ktorých sa uchýlil v čase spoločenskej a politickej nepriazne, sú v konečnom dôsledku skôr „barokovými“ fantáziami, variáciami, súborom esejí než „dôveryhodnou“ a „príbehovou“ biografiou. Tieto ob-

jemné knihy sú totiž príležitosťou k predvádzaniu ďalších *figľov* a *masiek*: možno ich pokojne považovať za kódované autoportréty. Najpopulárnejšia z týchto biografii slávnych ľudí (Szentkuthy postupne „spracoval“ životné osudy Händela, Haydna, Goetheho, Cicera a Dürera) sa volá *Divertimento* s podtitulom *Variácie na život Wolfganga Amadea Mozarta* (po slovensky: *Divertimento*, 1990) a vlastne v plnej (a komplikovanej) kráse, no pre čitateľa prístupným spôsobom reprezentuje szentkuthyovské, karnevalové šifrovanie vlastného života.

Za autobiografický zväzok však možno považovať aj vyše 680-stranovú knihu rozhovorov (a monológov), nazvanú *Frivolnosti a vierovyznania* (*Frivolitások és hitvallások*, 1988), ide o prepis pôvodne 1500-stranového strojopisného materiálu. Jeho predlohou bol magnetofónový záznam z roku 1983. Szentkuthy tu obšírne, jemu vlastným, barokovo sa rozvetvujúcim štýlom rozpráva o svojom živote, pedagogickej kariére, tvorbe, inšpiráciách, literárnych plánoch a fantáziách.

#### 4

Odlíšnú, čitateľovi oveľa prístupnejšiu formu autobiografie reprezentuje dielo *Život človeka* (*Egy ember élete*). Jeho autorom je novozámocký rodák a azda najvýznamnejšia postava maďarských medzivojnových avantgárd Lajos Kassák (1887 – 1967). Toto objemné dielo (dvojzväzkové, cenzurované vydanie z roku 1983 má vyše 1100 strán) z rokov 1927 – 1935 pôvodne vychádzalo na stránkach renomovaného literárneho časopisu *Nyugat* (*Západ*) a je prirovnávané ku Gorkého próze *Moje univerzity*. Kassák pomerne podrobne, nezaujatým, chladným štýlom zachytáva udalosti svojho života od detstva a učňovských liet v Nových Zámkoch až po búrlivé roky v Budapešti a mimo Maďarska. Tu žiadne *masky* nevystupujú, žiadne pózy; žiaden (pseudo)historizujúci karneval, len sivá (proletárska) realita a drsná priamočiarosť.

Práve Kassákova explicitnosť (ale nie vulgárnosť) je najväčšou devízou jeho monumentálnej životopisnej fresky. Napríklad opis prvých sexuálnych skúseností v novozámockom nevestinci či návštevy cigánskej osady (Péró) pripomínajú, keď nie jazykom, tak určite odvahou Henryho Millera (jeho prvá próza *Obratník Raka* vyšla až roku 1935) alebo ešte neskoršie prózy beatnikov. Azda najsilnejšie svet túlavých básnikov – či už stredovekých, alebo beatnických – pripomínajú kapitoly, v ktorých Kassák opisuje svoju pešiu cestu do Paríža a späť. Mimochodom, za stručnú a búrlivú autobiografiu raných liet, za akýsi apollinairovský či cendrarsovský *parcours* možno považovať i jeho básnickú skladbu *Kôň zomrie, vtáky odletia* (*A ló meghal, a madarak elrepülnek*, 1922). Za pozornosť pritom stojí, že v tom istom roku vyšla aj podobne širokozáberová a dynamická *Pustatina* T. S. Eliota.

V Kassákovej próze *Život človeka* treba predovšetkým vyzdvihnúť skutočnosť, že autor sa po celý čas vyhýba akémukoľvek pátosu, zostáva obdivuhodným pozorovateľom a zachyčovateľom realistického detailu. Jeho obraz súdobého sveta, plného nerovnosti, biedy a ukrutnosti, je súčasne skľučujúci aj šťavnatý, závrtný, oduševnený. Kassák však príkrym okom skúma nielen okolitý svet, ale i seba. K tomu ešte treba dodať, že venuje primeranú pozornosť dobovým spoločenským udalostiam – teda vojnovým rokom, španielskej chrípke, pracovným podmienkam robotníkov, štrajkom, Maďarskej republike rád i diani v umeleckých kruhoch. Kassákova autobiografia má teda nielen literárne kvality, ale je i cenným faktografickým dokumentom, obohateným o subjektívny, no emocionálne nie príliš podfarbený pohľad.

Aj súputník a priateľ Lajosa Kassáka Tibor Déry (1894 – 1977), inak chránenec

Milána Füsta, prispel do modernej maďarskej literatúry podobne strhujúcou autobiografickou prózou ako Kassák, nazvanou *Bez rozsudku* (*Itélet nincs*, 1969). Ide o dielo podstatne stručnejšie ako je Kassáková „súvaha“ mladosti, no takisto v ňom hrá významnú rolu sebakritický tón a vzácné „portrétovanie“ doby i spisovateľových súčasníkov. Dalo by sa povedať, že Déry si svoj autoportrét poskladal z toho, ako ho vnímali a ako s ním komunikovali spisovateľskí kolegovia (v prvom rade Füst a Kassák) alebo aj najbližší, či prisluhovači raz toho, raz onoho štátneho aparátu. Déry teda sám seba definuje cez selekciu udalostí, ktoré zažil, cez spôsoby, ako v istých zlomových situáciách (morálne) obstál či neobstál. Jeho próza však predstavuje vysoký štylistický výkon, možno preto nepôsobí až tak *surovo* úprimne ako Kassáková autobiografia.

Predovšetkým štylistickou vyumelkovanosťou sa preslávil ďalší „silno“ *autobiografický* spisovateľ, košický rodák Sándor Márai (1900 – 1989), ktorého „remeselnú“ bravúru svet (niekedy neoprávnene) obdivuje dodnes. Patriarchálny *guru* maďarských literátov Milán Füst nemal o Máraiových štylistických schopnostiach (a najmä o jeho spôsoboch vystupovania, ako o tom referuje Déry práve v knihe *Bez rozsudku*) vysokú mienku; prednosť dával začínajúcemu Dérymu.

Máraiho niekoľkozväzkový denník (*Napló*) bol sprístupnený (v strednej Európe, čiže aj v Maďarsku) relatívne nedávno (v češtine: *Deník I., II.*, 2008). O zápiskoch v ňom obsiahnutých možno povedať, že sa často kryjú s témami, udalosťami a úvahami spracovanými v beletristickej podobe. Ide tu predovšetkým o prózu *Spoveď meštana* (*Egy polgár vallomásai*, 1935, po česky *Zpověď*, 2003), esej *Košická pochôdzka* (*Kassai őrzárat*, 1942, po slovensky 2002), román *Krv svätého Januária* (*San Gennaro vére*, 1965) a pamäti *Zem, zem!* (*Föld, föld!...*, 1972, po česky *Země, země...!*, 2004). U Máraiho by som celkom pokojne zaradil k autobiografickému písaniu aj jeho „filozofické“ dielka, poskladané z „prozaických epigramov“: *Štyri ročné obdobia* (*Négy évszak*, 1938), *Nebo a zem* (*Ég és föld*, 1942, slovensky 2003), *Knihy byliniek* (*Füveskönyv*, 1943, po slovensky 2001). Táto „trilógia“ totiž zachytáva autorove súkromné pozorovania a často trochu gýčové a značne konzervatívne konklúzie, ktoré sa potom, z času na čas, vynárajú aj v jeho prózach. Vo všeobecnosti možno povedať, že obojstranný prienik „beletristického“ a „denníkového“ písania je u Máraiho dosť markantný a tiahne sa vlastne celým jeho dielom.

5

Ďalej by som za prejav autobiografického písania považoval aj „žáner“ tzv. *rodinného románu* (a celú plejádu od neho odvodených *podžánrov* ako *otcoromán*, *matkoromán*, *román otcovej smrti*, *román matkinej smrti*). Ako to už naznačuje pomenovanie „žánru“, autor tu sám seba portrétuje cez osudy rodinných príslušníkov a takisto cez ne vníma aj viac či menej banálne deje každodenného, resp. historického diania. Tieto alebo podobne ladené diela sa v súčasnosti – v Maďarsku i za hranicami Maďarska – tešia nebývalej popularite, no o tom, či skutočne predstavujú relevantnú umeleckú či aspoň filozofickú hodnotu, je zrejme predčasné hovoriť.

V rozsiahlom písaní týchto na vlastnú rodinu zameraných románov sa „vznameňal“ predovšetkým „postmoderný“ žonglér s textovými *výpožičkami* Péter Esterházy (1950), dostatočne známy aj slovenskému a českému čitateľovi. Stačí menovať diela *Pomocné slovesá srdca* (*A szív segédigéi*, 1985, v slovenčine v 2009), *Harmonia caelestis* (2000, po slovensky v 2005), *Opravené vydanie* (*Javított kiadás*, 2002, po slovensky v 2006) a *Žiadne umenie* (*Semmi művészet*, 2008, po slovensky v 2009).

Súčasťou Esterházyho rodinnej histórie je aj láska k maďarskému futbalu – čo možno považovať za ďalší neodmysliteľný autobiografický prvok. Futbal vôbec predstavuje dôležitý fenomén autobiograficky ladených diel maďarských autorov. S nostalgickou láskou, samozrejme so silným usúvzťažnením na súkromné životné reálie, o ňom píše vo svojich poviedkach Iván Mándy (1918 – 1995), často v nich dominuje postava spisovateľovho otca. K futbalu sa neprestajne vracia aj Endre Kukorelly (1951), najmä v autobiografickom románe *Údolie víl* (*Tünder Völgy*, 2003, 2007, po slovensky v 2006) a vzťah k futbalu výrazne poznačuje aj do istej miery „nadsadenú“ autobiografickú prózu Györgya Dragomána (1973) *Biely kráľ* (*A Fehér Király*, 2005, po slovensky v 2008). U Kukorellyho – a čiastočne aj u Esterházyho – prílišné „splietanie“ dobových reálií, budapeštianskych lokalít a odkazov na niekdajšiu slávu maďarského futbalu, dovoľujem si povedať, problematizuje a naďalej bude problematizovať recepciu nielen zahraničnú, ale aj domácu, ak berieme do úvahy, že rodia sa nové a *inak* informované pokolenia čitateľov a spisovatelia pritom len starnú a starnú aj so všetkým svojím univerzálne menej zrozumiteľným haraburdím.

Zvláštnu kapitolu v maďarskej literatúre tvoria texty, ktorých autobiografický charakter si vynútila nejaká tragická udalosť. Tu sa žiada spomenúť meno Szilárda Borbélya (1964), ktorý vo svojich básňach (*Smútočná výzdoba*; *Halotti pompa*, 2004) i krátkych prózach (*Kreslích siluet*; *Árnyképrajzoló*, 2008) opakovane tematizuje smrť matky, ktorá sa stala obeťou lúpežného prepadnutia, resp. zraniteľnosti a smrteľnosti tela. No a ďalším autorom, ktorého autobiografické písanie bolo podmienené ťaživosťou prežitých udalostí a ktorého som mal uviesť vlastne pred Borbélyom, je Imre Kertész (1929). V románe *Bezосudovosť* (*Sorstalanság*, 1975, po slovensky v 2000) spracoval zážitky z koncentračných táborov a tiež skúsenosti sprevádzajúce jeho návrat do vojnou zničenej vlasti, kým v próze *Fiasko* (*A kudarc*, 1988, 2000, po česky v 2005) opísal osobné peripetie súvisiace s vydaním rukopisu. Za prvú z menovaných kníh získal Imre Kertész v roku 2002 Nobelovu cenu za literatúru.



## Modra – Pezinok, spiatočný...

VERONIKA ŠIKULOVÁ

Nemám auto ani motorku, mám iba starý staručký bicykel esku v dosť úbohom stave, ale mám tisíc šoférov („každé mám je mam“), čo ma vozia do práce a z práce, na koncerty, z koncertov, tisícdvesto rokov som na žiadnom nebola, na mulatčágy z Modry do Bratislavy, na pracovné stretnutia, ktoré sa nakoniec spisovateľsky zvrhnú na mulatčágy, do kníhkupectiev – do Artfóra, k pani Šátekovej, na besedy, k doktorovi, svet sa o mňa stará, ako najlepšie vie. Vďaka!

Každý deň cestujem autobusom do Pezinka do roboty. Štvrt hodinu ráno a štvrt hodinu popoludní. Niekedy aj dlhšie, ale keď stihnem zrýchlený „myjavák“, aj rýchlejšie. Hocikedy mám v sobotu dopoludnia v našej knižnici službu, a vtedy cestujem aj v sobotu.

Vozím sa po tých autobusoch, autobusových zastávkach, poznám takmer všetkých tých autobusových šoférov a oni poznajú mňa, poznám kabáty a vetrovky, ktoré so mnou cestovávajú, signály na mobiloch, viem, kde si mám sadnúť, aby som si „nechtiac“ vypočula dobrý či zaujímavý rozhovor, viem, kedy sa treba tlačiť dozadu, lebo šofér ma nenechá vystúpiť prednými dverami, kto trochu posmrdkáva, kto jedáva v autobuse, kto vždy spí, kto nikdy nespí, kto rád vetrá, kto číta aké noviny, kto zastiera záclonky, aby si mohol oprieť o okno hlavu a driemať, kto maľuje na špinavé okná srdiečka, kto kam chodí na vysokú školu, kto má aké starosti.

Myjavák má klímu, koberček, povysávané, sklápacie sedadlá, šoféra v uniforme, modranský postáva na zastávke, hoci by už mal ísť, ako keby vyčkával, či sa ešte niekto k nám nepridá,

## trampoty s

... holými babami

JANA CVIKOVÁ

Tohtoročná jeseň neprinesla len *holé* stromy na dunajskom nábřeží, ale aj *Holé baby* v Slovenskej národnej galérii. Načo holé baby, keď je ich okolo nás viac než dosť? Kurátorka výstavy Petra Hanáková povedala (a v katalógu napísala), že výstava s podtitulom *Necenzurované akty moderných majstrov* chce ukázať „staromajstrovské hodnoty v (prevažne) štátnych zbierkach“ a „nasvietiť (...) sexistický rozmer staromajstrovstva“. Spolu s Janou Juráňovou sme dostali za úlohu predovšetkým tú druhú časť – nasvecovanie, resp. „čítanie proti srsti“. A táto úloha priniesla celú kopu podnetov i otázok.

Benjaminovské čítanie prekonávajúce odpor zaužívanosti – *gegen den Strich lesen* (čítať proti srsti) – sa mi pri pohľade na tie zmnožené obrazy odhaleného tela asociačne často zvrhávalo na používanosť ženského tela – *auf den Strich gehen* (šliapať chodník). Aktualizované čítanie ženských aktov sa tak pre mňa zradne sklzávalo do tesnej blízkosti všeobecnej dostupnosti ženského tela, ako aj mojej nechuti a zároveň potreby túto stránku veci tematizovať. Explicitná požiadavka zaoberať sa „sexistickým rozmerom“ mi na jednej strane prichodila staromódna, to vzhľadom na svetový kontext feministického a rodového myslenia v spoločnosti i umenovede, no na druhej strane ma provokovala svojou, prepytujem, podvratnosťou, to vzhľadom na domáci kontext – nehovoriac o fakte, že nešlo o hocakú, ale onakvejšiu NÁROD-NÚ inštitúciu, ktorá týmto dobrovoľne pristúpila na feministickú intervenciu.



v chtelničáku takmer všetci spia a je tam nadýchané ako v maštaľke, trnaváky majú naponáholo, lebo majú takmer vždy sklz.

O autobusoch viem takmer všetko. Nie o motoroch, hoci aj o ich tichom pradení by som mohla porozprávať, o tom, ako sa niekedy ťažko postupuje dozadu do vozidla, ako sa niekedy ťažko otvára jedna strana dverí, a potom sa ešte ťažšie vystupuje, o voni sedadiel, reproduktoroch na automatoch, ktoré kričia študentom priložte kartu a kazia sa, a potom kričia aj tí šoféri, neprikladajte tú kartu, nevidíte, že to nefunguje, ale reproduktor sa nedá, priložte kartu, priložte kartu a priložte kartu, taký zmätený študent alebo pani so zľavou vám tam stoja a nevedia, či majú, alebo nemajú, nechcú nazlostiť šoféra, ráno bývajú nevyspatí a unavení, nie je im do reči rovnako ako cestujúcim, nechcú pokaziť ten uvrieskaný automat na lístky, najmä staršie ženy majú pred automatom rešpekt, taký študent vám pokojne povie, kašlite na to, dajte mi lístok... O autobusoch a vlastne aj nás cestujúcich viem dosť.

Skoro by sa dalo povedať, že každý, kto sa vozíva iba autom, prichádza o akýsi druh pôžitku, pocit spolupatričnosti, môže banať, že nepatrí do našej rodiny cestujúcich a šoférov, ľudí fajčiariach niekde nablízku pri zastávkach, lebo na zastávke sa to teraz nesmie...

Autobusom som začala chodiť najskôr na vysokú školu, postávala som po zastávkach so skriptami, s frajermi, medzitým som sa vydala, porodila dve deti, zostarla, ale takmer každý deň som v autobuse. Pamätám si na ten pocit, ktorý som mávala ešte ako dievča, aká som bývala šťastná, keď som zbadala prichádzať autobus, otvorili sa dvere a ja som si vypýtala jeden do Modry, kútikom oka zmapovala a omrkla situáciu v autobuse, už vtedy na Bajkalskej ulici v Bratislave som mávala pocit, ako keby som nastúpila a prišla domov, medzi svojich, ako pútnik, čo zbadá svetielko, môže sa vyzuť a dostane teplú polievku, ako ten, čo v cudzine príde na veľvys-

## trampoty s ...

V tom zmožení ŽENY, ktoré sprevádzalo prípravu výstavy, som sa zrazu konfrontovala so svojimi rôznymi protichodnými reakciami. Identifikácia s mužským géniom ani identifikácia s modelmi majstrov mi nehrozila. Možno som voči týmto spôsobom identifikácie imúnna vďaka takmer polstoročie trvajúceho socializačného očkovaníu závisťou penisu, závisťou prs a iných kúskov tela. Zato ma však ohrozovalo niečo iné: identifikácia (zvnútra i zvonka) so ženskosťou, ktorá sa v ženských aktoch pred mojimi očami konštruovala, alebo prinajmenšom potreba vzdorovať tlaku takejto identifikácie. No ešte väčšmi ma zamestnávalo napätie medzi týmto tlakom a vplyvom autority môjho doterajšieho vzdelávacieho disciplinovania konvenciami umenia. Lenže umenie-neumenie, čoskoro sa veru ukázalo, že všetko doterajšie disciplinovanie sa potkýna o moju nedostatočnosť, o moju rodovú príslušnosť, resp. poslušnosť.

Jedna z kľúčových feministických umenovedných štúdií *Rámovanie ženského tela* (1992, slov. 1997) sa zaoberá symbolickým významom ženského aktu v rámci tradícií západného umenia. Jej autorka Lynda Nead vyzdvihuje dvojaký moment regulácie obsiahnutý v ženskom akte: „Premena ženského tela na ženský akt je teda výsledkom regulácie: regulácie ženského tela a regulácie možného nevyspytateľného vnímateľa, ktorého túlajúce sa oko je disciplinované konvenciami a pravidlami umenia.“ Keďže podľa všetkého nebudem typickým predpokladaným vnímateľom ženských aktov moderných a novomoderných majstrov, mám na výber viacero pohľadov a ich kombinácií.

Holá pravda je, že ten mnohosľubný názov holobabáčskej výstavy jednoducho zavádza. Ženské akty majstrov moderny a neomoderny nemajú šancu pôsobiť škandalózne v konkurencii s *holotou* našou každodennou. Mediálne obnažovanie tela i duše nás všetkých – účinkujúcich aj divajúcich sa – pomaly ale iste mení na protagonistov a protagonistky permanentnej reali-

lanectvo a odrazu je doma, má pocit, že je na správnej adrese, hoci domov je ešte ďaleko, no on sa dohovoria, dohovoria sa slovami, spôsobmi, gestami, aj ja som bola medzi svojimi a jednou nohou takmer doma. Mohla by som opísať tisíc všedných aj smiešnych autobusových zážitkov, z času na čas to aj robievam a zapisujem si ich, opísať krajinu medzi Modrou a Bratislavou možno podrobne ako mapu, zakresliť do tej mapy aj ľudí, niektorých vygumovať, lebo medzitým pomreli, vygumovať aj niektorých šoférov, zmenili zamestnania, šli do dôchodku, alebo aj umreli, aj krajina sa od mojich študentských čias zmenila, namiesto vinogradov narástli popri ceste všelijaké domy, nákupné centrá, všelijaké multižánrové opachy na neviem čo, vyrúbali jablkový sad v Grinave, zmenili sa predmestia Modry a Pezinka, už nie sú také starodávnopekne ako kedysi, zmizli aj niektorí psi, menej ich túlavých behá popri cestách, darmo je, mnohí žijú v nových obytných štvrtiach v Limbachu, v Harmónii, v Modre, domy sú tam obohnané vysokými plotmi a taký iba tak nepreskočíš, vlastne sa ani nečudujem, že keď sa taký pes utrhne z reťaze a náhodou sa mu podarí plot preskočiť, prvé čo urobí, zakusne si od radosti do nejakého zadku... Zmizli psi, čo vo Vinosadoch behávali za autami a autobusmi, len tak od radosti a riskovali životy, zmizli oriešky, ktoré sedeli hociakde za bránou a pozerali na cestu, babky, ktoré som poznala iba odzadu, lebo takmer vždy mali zohnuté chrbty a masírovali záhrady motykami, tety, ktoré som poznala iba z profilu, opreté o ploty a debatujúce so susedami, v niektorých domoch, v ktorých sa donedávna svietilo, zhasli svetlo a nesvietia, v okne je namiesto záclon tabuľka NA PREDAJ, našťastie kde-tu ostali vinohrady, chodníky, chodníčky, cesty a cestice, v nich len sa rozbehnúť, z okna autobusu ich poznám tak dôverne a presne, videla som ich vo všetkých ročných obdobiach, v každom počasí, že niekedy mám pocit, že viem, aj kam a kadiaľ vedú, niekedy zazávidím tým, čo v nich v zime strihajú vinič a viem, aké majú skrehnuté ruky, poznám šťukanie

## VERONIKA ŠIKULOVÁ

### JANA CVIKOVÁ

ty šou. Deň čo deň bojujeme o svoj *holý* život, používame *holé* vety, lezieme na *holé* skaly, pokrývame *holé* hlavy, dojíname sa nad *holičatami*... *Krátky slovník slovenského jazyka* i *Synonymický slovník slovenčiny* ponúkajú v heslách týkajúcich sa nahoty bohaté spektrum vyjadrovacích možností a zároveň ukazujú, že nahota neznamena rodovo neutrálnu absenciu oblečenia – tak môže byť *človek nahý*, ba aj *dieťa holulinké*, no situácia sa mení, keď príde na han(b)livosť, negatívny príznak je ženského rodu: „expr., často pejor. *nahatý*: nahaté ženy“.

Tak o čom to vlastne hovoríme dnes, keď nás nahota, najmä ženská nahota obklopuje na každom kroku a keď ženské telo predáva všetko od silikónového lepidla cez knihy po technickú kontrolu áut? Naše zmysly by tu mohlo podráždiť niečo celkom iné: práve vystavovanie ženských aktov v ritualizovanom priestore galérie totiž posúva do iného kontextu exploatáciu obrazov ženských tiel v okolitom verejnom priestore a vice versa. Prechod z ulice do galérie a zasa späť na ulicu zrazu nie je jednoduchou zmenou miesta pobytu. Vyvoláva otázku, ako sa umenie ako inštitucionálna praktika odlišuje od iných inštitúcií, ktoré zabezpečujú privilegovanie určitého pohľadu, kto sú tí, „ktorým inštitucionálny rámec dovoľuje vyzliekať ženské telá, rozoberať, analyzovať“ (Sigrid Schade – Silke Wenk) a ako sa tieto inštitucionálne rámce v spoločnosti neustále nanovo (re)produjú.

Témou tejto výstavy sa tak stáva nielen kultúrny, ale aj sociálny priestor, v ktorom vystavované diela pôsobia, v ktorom dochádza ku konštruovaniu ženských tiel prostredníctvom ich zobrazovania, sociálny priestor, ktorý zobrazované telá „rámuje“. V už spomínanej štúdií o ženskom akte nadväzuje Lynda Nead na Derridov „diskurz o ráme“, ktorý upriamuje našu pozornosť na hranice

nožníc, a potom o pár týždňov, keď réva obschne, čakám, kedy a v ktorom vinohrade ju podpália, v nose ma na diaľku štípe dym, viem, kedy vinič plače a potom kvitne a vonia trochu citrónovo, ako sa objavujú prvé strapce a menia na bobule, ako sa červená červené hrozno, ako na jeseň slnkom sprievitnievajú bobule, nemusím tam byť, moji šoféri ma prevážajú okolo, ukážu mi ako na jeseň červenejú vinohrady, ako opadávajú stromy, keď padá prvý sneh, všetci v autobuse si o tom hovoríme a vieme, že prvý ranný z Modry bude meškať, lebo odhŕňač meškáva tiež alebo sa zasekne hore nad Modrou v širokom...

Každý rok niektorí z cestujúcich zmiznú, boli tam, zrazu ich len nevidíš, ako keď z kostolných lavíc miznú babky, iní ale pribudnú a zaplnia ich miesta...

Zavše sa mi zdá, že môj domov, ten naozajstný, utľapkaný a vysedený, vymasírovaný nohami, dlaňami aj očami, môj skutočný domov je v tých autobusoch, páči sa mi, ako tam bývam sama so sebou a s ostatnými, ako sme všetci sami so sebou, sami sebou sme...

Som ako konduktorka vo všetkých tých autobusoch, očami štikám lístky cestujúcim a všetkých si ich počítam...

Mám sedemdesát, jeden do Grinavy...

Usmievam sa, lebo šofér vie, čo s touto informáciou... neviem ale, čo by si pomyslel, keby som mu povedala, že po štyridsiatke a jeden do Pezinka a usmievam sa znovu...

Jeden do Pezinka, - hovorím šoférovi a usmievam sa znovu.

A vy čo mi každý den hovoríte, že do Pezinka, šak já vím, kam vy chodíte!

S niektorými šoférmi sa nik nekamaráti, lebo kričia a sú netrpezliví, utečú vám spreď nosa, keby mohli, ešte vám na rozlúčku vyplazia jazyk, nemajú radi drobné ani celé, neradi vydávajú, rozmieňajú, debatujú, nemajú radi ženičky s veľkými kabelami, zhovorčivých strýcov, zamilova-

## trampoty s ...

objektu kontemplácie, nie na objekt samotný: „Miestom významu, kde sa tvoria rozhodujúce rozdiely medzi vnútrom a vonkajškom, medzi správnymi a nesprávnymi záujmami, je práve rám. Ak estetická skúsenosť predstavuje skúsenosť, ktorá prekračuje individuálne záľuby a nadobúda univerzálny význam, potom bez rámu nemôže existovať nijaký umelecký predmet a nijaký súdržný vnímajúci subjekt.“ Diela tak zažívajú „rámovanie“ v procesoch tvorby, ale opakovane aj v procesoch recepcie. Ďalej Nead reflektuje diskurz o vzťahu nahého tela a aktu, pričom sa sústreďuje na klasické dielo Kennetha Clarka z polovice dvadsiateho storočia *Akt. Skúmanie ideálneho umenia*. Clark v ňom pomenováva ťažkosť, pred ktorú stavia akt umenovedu, keď na jednej strane predstavuje sublimáciu sexuálnej túžby v umeleckom diele, no zároveň nedovoľuje sexualitu vyradiť: „Proces sublimácie je v tomto prípade neúplný, pretože sexuálne pudy, ktoré sú jeho pôvodným zdrojom, ostávajú zjavné a sú časťou vnímateľových reakcií na obraz.“ A to podľa Clarka ohrozuje „čistotu“ estetickej skúsenosti. V tejto súvislosti Nead upozorňuje na to, že vedenie hranice medzi mravnou a mravnou, akceptovateľnou a neakceptovateľnou vizuálnou kultúrou je predmetom neustáleho vyjednávania v spoločnosti. Výstava *Holé baby* poskytla okrem iného aj možnosť toto vyjednanie explicitne tematizovať a pripomínať tak fluiditu hraníc „čistoty“ a „nečistoty“, umenia a neumenia, ako aj ich ukotvenosť v mocenských asymetriách spoločnosti – aj v rodovej asymetrii. Myslím si, že nie je na škodu si takéto vyjednanie stále znova pripomínať. Hranice napokon veľmi podnetne tematizujú aj vystavovaní autori v aktoch samotných – napríklad ironizujúco Anton Jasusch, dramaticko-melancholicky Arnold Weisz-Kubínčan, prítomnosťou pohľadu zobrazovanej ženy Július Jakoby, de-formovaním tela Rudolf Krivoš a pod.

ných, zvoniacie mobily, skrátka, akoby sa hnevali na celý, celučičký svet a vtedy my cestujúci na seba pomrkávame, že poznáme ho, vieme o koho ide. Je ich niekoľko, vopred majú všetci od-pustené, sú to moji šoféri, čo ma vozievajú do práce, ja som tá, čo mešká, lebo hľadala na dvo-re topánku, ktorú jej odniesol do záhrady pes, lebo fajčila za rohom a nestihla dobehnúť...

Toť minule som sedela na svojom najobľúbenejšom mieste vedľa šoféra, kde som ako kon-dukorka, vidím na cestu aj na tých, čo pristúpili. Za šoférom sedel pán v papučiach s opuch-nutými nohami o palici a strašne sa mu chcelo debatovať, ale asi nemal zuby, alebo si nasa-dil rovno dve protézy, nik mu nerozumel... Ani šoférovi nebolo do reči, zase jeden z tých, pomyslela som si...

Vo Vinosadoch nastúpili dvaja chlapci, Obchodná akadémia Pezinok, pomyslela som si, dvere autobusu sa zatvorili, a keď sa autobus pohol, z jedného z domov vybehla starulinká babka s palicou a veľkou taškou a utekala, utekala... Nezastane, myslela som si, šofér však zastal a otvoril dvere. Babka si kúpila lístok, stručne oznámila obecnstvu, že ide do Pezinka k sestre a sadla si.

Ten za šoférom sa nahol, chytil šoféra za lakeť a hovorí mu:

Vy musíte byť veriaci človek, že?

Nič. Až za Vinosadmi sa šofér otočil a hovorí:

Nie som veriaci, len nie som kokot.

Nebyť toho posledného slova, pokojne by sa tak mohla začínať aj nejaká kázeň, pomyslí-m si. Ľudia, sme ľudia, moja tým končí.

Nemám auto, nemám motorku, len tú starú esku po Iljovi Zeljenkovi, ale mám tisíc dobrých šoférov a dopravných prostriedkov, a vlastne by som ani nemenila.

## VERONIKA ŠIKULOVÁ

### JANA CVIKOVÁ

Kurátorka vyjadrila v katalógovom texte k výstave svoje prekvapenie, že „nahotín' je v štát-nych inštitúciách nečakane veľa. Viac ako by sme, najmä s ohľadom na zbierkové priority so-cializmu, očakávali.“ Toľko zbierky. Za 0,45 sekundy vygúglite približne 36 miliónov odkazov na „holé baby“. Zdá sa, že touto výstavou sme ako spolupáchatelky patriarchátu pridali takých desať-dvadsať odkazov navyše. Zároveň sa ale aj vystavení autori stali spolupáchatelmi – ale-bo spolutvorcami? – feministickej podvratnej akcie.

V záujme dôkladnosti tejto správy o stave výstavy chcem dodať, že kurátorka s tou srstou nežartovala. Chvilkami sme sa doslovne brodili ochlpením a nemám na mysli len neoholené podpazušia vyobrazených krások, ako v prípade Majerníkovej *Hanblivej* z roku 1930, či srst-natého býka *V extáze* Kolomana Sokola z roku 1946. Z tohto hľadiska je bezkonkurenčný Mly-nárčikov *Sprievod cisárovnej Theodory* z roku 1968, ktorý pozostáva z bielych uniformných klasických ženských torz, hladkých a aseptických, individualizovaných farbou a hustotou ochlpenia na ohanbí. Komentárová bublina, ktorá tento sprievod sprevádza na výstave, nad-väzuje na psychoanalytičku Luce Irigaray, ktorá v dnes už klasickom diele *Pohlavie, ktoré nie je jedno* (1977, slov. 1994) upriamuje pozornosť na disciplinovanie ženského tela patriar-chálnou kultúrou. Irigaray vyzdvihuje inú sexuálnu ekonómiu ženy a tvrdí, že hoci dominantná kultúra vníma ženské pohlavie ako neviditeľné, bez tvaré, žena prežíva rozkoš práve vďaka „tvaru svojho pohlavia, pretože sa neustále sama seba dotýka“. O tom však kultúra, ktorá uznáva len falomorfizmus, nemôže nič vedieť, a preto považuje ženské pohlavie za neprítom-né, za „zašité vo svojej škáre“.

Vladimír **BARBORÍK**

## Pamäťou proti dejinám

(Štruktúra spomínania: poznámky ku knihe  
Jána Roznera *Noc po fronte*)

„Väčšinu z toho, čo som tu prežil, som nechcel.“  
(L. Ballek: *Agáty*. Denník lekárniko Filadelfiho.)

Spor pamäti a dejín, mimoriadne aktuálny v druhej polovici 20. storočia, teda spor dvoch vzájomne podmienených mentálnych, znakových a kultúrnych konfigurácií, ktoré by v ideálnom prípade mali kooperovať, poznáme predovšetkým ako spor jednotlivca s nadindividuálnymi sociálnymi štruktúrami, spor jedinečného spomienkového výkonu a inštitucionálneho, ideologicky deformovaného a mocensky garantovaného moderovania minulosti: jeho zdrojom je situácia, v ktorej subjektívna skúsenosť s minulosťou nekorešponduje s tým, čo je zvonku (takrečeno úradne) ako minulosť predkladané na osvojenie. Pamäť jedinca protirečí „pravde dejín“. V lepšom prípade sa dejinám vyhol, alebo nevedel, že to, čoho je svedkom či účastníkom, sú dejiny; horšie to dopadlo, ak svoju skúsenosť mohol konfrontovať s jej dejinným výkladom.

Pripomeňme si hajtmána Trottu, postavu z Rothovho románu *Pochod Radeckého*: v synovej čítanke nájde vlastenecké rozprávanie o tom, ako zachránil život cisárovi počas bitky pri Solferine. Naozaj to urobil, ale výklad v čítanke, tendenčne prispôbený detskému čitateľovi, podával celú udalosť s určitým posunom: efektnejšie, farbistejšie, okázalejšie, nedbajúc na „vernosť v detailoch“. Hajtman Trotta to považuje za klamstvo, rozhorčene sa dožaduje nápravy a napokon si vymôže audienciu u cisára. „Pozrite sa, milý Trotta!“, povedal mu panovník blahosklonne, „Ono sa vôbec veľa klame...“ Text však napokon vypustia. Komická epizóda – veď nejde o lož dehonestujúcu, ale takpovediac oslavnú – je pozdravom z iného, idylického sveta. Skúsenosť s propagandou, demagógiou a klamstvom v 20. storočí bola a dodnes je zväčša omnoho drastickejšia. Na túto situáciu oddávna reagovala literatúra: tak prispôsobením, ako aj odporom, subverziou. Za odporom iste stáli aj ušľachtilé pohnútky, ale z veľkej časti išlo o sebazáchovný reflex, veď demagógia ohrozovala samotnú existenčnú základňu literatúry – jazyk. Literatúra v najlepších výkonoch dokázala predstaviť alternatívu k tomu, na čo si ľudia zvykli. Alternatívou k pravde dejín je pravda individuálnej pamäti, zaznievajúca v hlase tzv. nedejinných subjektov, okrajových existencií, v hlase porazených, ktorý v dejinách nezaznie (tie predsa píšú víťazi).

Literatúru však vždy obchádza pokušenie objektivizácie, snaha povedať viac, než je v kompetencii individuálneho subjektu: povedať to tak, aby vo vyslovenom zaznieval nárok na všeobecnú platnosť. Nemusí ísť iba o oportúnne prispôsobenie sa dobovej ponuke, veď aj rozprávač je iba človek a ťažko odoláva pokušeniu byť bohom. Obranou pred zvodmi objektivizačnej sterility a zároveň infúziou pre literárny organizmus, v ktorom sa niektorí relevantní autori už „vypísali“ zo svojho sveta a ďalší ho ešte nenašli, ktorý už vyčerpali možnosti „žánrovej“ tvorby a prepadol sa do virtuózne remeselnej sterility (alebo jej imitácií), sú aj rôzne formy privátneho písania. Takýmto impulzom by pre slovenskú prózu mohli byť dve posthumne vydané knihy Jána Roznera.

Nedlho po vydaní pozoruhodného spomienkového románu *Sedem dní do pohrebu* sa k slovenskému čitateľovi dostáva ďalšia kniha z pozostalosti tohto literárneho kritika, prekladateľa a kultúrneho činiteľa, zbierka kratších próz *Noc po fronte*. Napriek zjavne odlišnému žánrovému usporiadaniu obe diela spája rovnaký – biografický, teda pamäťový – základ. Prózy sa dopĺňajú, rozprávanie je organizované na spoločnom materiálovom základe, na osnove jedného a toho istého života. Knihy sa však aj v mnohom odlišujú.

Každá približuje iný úsek Roznerovho života, tá zatiaľ posledná obdobie detstva, dospelosti a mladosti, ktoré predchádzalo jeho verejnej činnosti, obdobie, keď sa snažil vedieť všetko podstatné o svete a o živote, no svet ešte nevedel o ňom. Podnet k spomínaniu nie je tak explicitný ako v predošlej knihe (tam to bola smrť manželky Z. Jesenskej, udalosť, ktorá stanovila aj tému a jadro rozprávania – spoločný život), iná je aj situácia rozpamätávania. *Sedem dní do pohrebu* ju priamo tematizuje (už v názve), pamäť je obranou proti ťaživo doliehajúcej prítomnosti, ktorá však zasa utvára románovú kontinuitu vpred postupujúceho diania. V porovnaní s románom v *Noci po fronte* sú prítomnosť spomínania a jeho písomná artikulácia tematizované tlmenejšie. Napriek tomu je v texte dosť zjavných signálov, že na ňom – alebo na niektorých pasážach – pracoval ešte nedlho pred smrťou (takmer presné datovanie sa dá odvodiť napr. podľa kapitoly, v ktorej spomína na otca: „... presne sedemdesiatjeden rokov má moja posledná spomienka na otca...“, píše na začiatku, aby v závere zmienil rok, v ktorom otec zomrel – 1934), hoci iné zmienky odkazujú ešte pred rok 1989 („... esenciou doby sú vždy tí, ktorí chcú a vedia urobiť kariéru... dnes sú esenciou doby funkcionári“, s. 234, zvýr. V. B.) či priamo do 70. rokov, do času pred odchodom do Nemecka (s. 152). Rozprávač priznáva, že k prózam sa opakovane vracal, dodatočne do nich vkladá údaje o novom redigovaní a zanecháva tak stopy každej ďalšej „prítomnosti“ v texte („... vršok, na ktorého svahu teraz bývam – či som vtedy býval, keď som si to prvý raz písal...“, s. 152). Prvá kniha je uzavretejšia, dodržiava románové postupy, už téma jej stanovuje isté limity, kým *Noc po fronte* nechce vypovedať o ničom menšom a bezbrehejšom, než je časť jedného života.

Jednotlivé prózy sa najviac približujú črte, „tematickému“, na predmet (na ľudí, prostredie, mesto, krajinu...) zameranému a pritom nedogmatickému, kompozične uvoľnenému žánru, ktorému neprekáža všednosť a opakovateľnosť diania. Nie je sústredený na príbeh, a teda nevyžaduje rafinovanú zápletku, prekvapujúce peripeitie či údernú pointu (ako novela), ale ani príznakový a odlišiteľný hlas suverénneho rozprávača (ako poviedka). Prirodzenou súčasťou črty sú aj reflexívne či meditatívne polohy: žáner pre introverta, žáner pre Roznera. Túto tendenciu potvrdzujú už názvy jednotlivých textov, zväčša venované ľuďom alebo miestam.



Spojivom medzi jednotlivými prózami je postava rozprávača (jednota jej života), sčasti priestor (jednota miesta, ktorým je Bratislava v desaťročí medzi polovicou 30. a 40. rokov), ale aj – najmä v prvej časti knihy – veková postupnosť protagonistu. Prózy obstoja aj samostatne, niektoré vyšli ešte za autorovho života časopisecky: v tejto súvislosti by bolo zaujímavé vedieť, či tak románový postup, akým je ich číslovanie, ktorý voľne zoradené texty formálne mení na kapitoly väčšieho celku, bol súčasťou autorského zámeru, alebo sa preň pri zostavovaní knihy rozhodol editor; to isté platí aj pre ich radenie, ktoré do polovice knihy, v textoch vymedzených rodinným okruhom, približne rešpektuje chronológiu rozprávačovho života, kým nasledujúce prózy ho predstavujú už ako pozorovateľa a sčasti aj nedobrovoľného účastníka Dejín (stručná poznámka o osudoch rukopisu i premenách, ktorými prešiel pre knižné vydanie, by knihe – ale aj tej predchádzajúcej – pristala: zároveň by mohla vysvetliť niektoré vecné nezrovnalosti, ktoré sa autorovi dostali do textu – napr. na s. 129 je Vojtech Tuka predstavený ako „rodák z Piargu, najvyššie položenej obce v turčianskej záhradke“, pričom ide o pôvodný názov Štiavnických Baní, ktoré v Turci neležia).

Postup od detstva na prah dospelosti paralelizuje Rozner s historicko-spoločenskými zmenami, jeho kniha končí tam, kde začína jeho verejný život – na prahu novej epochy. Paralela osobného a dejinného je pre neho typická. Čím v období dospievania žil, čo ho utváralo?

S odporom spomína na antisemitsky motivované výtržnosti v Židovskej ulici, končiace rabovačkami, ktoré mu – okrem iného – navždy zošklivili nacionálny kolektivismus. Liekom na bolesti vtedajšieho sveta bola preňho revolúcia, svet sa mu diferencoval podľa triedneho kľúča: „... oni boli proti niekomu, nielen Maďari proti Slovákom, Nemci proti Čechom a Židom, každý podľa svojej národnosti bol proti niekomu a mal z toho dobrý pocit – len nikto v celej štvrti, pokiaľ som tu ja poznal ľudí, nikto zo všetkých tých vykorisťovaných robotníkov, mestských zriadencov, štátnych a súkromných úradníčkov, remeselníkov a pauperov nebol proti meštiakom, proti buržujom ako ja. Opovrhoval som vzdialeným a nepriepustným svetom meštiactva, ktorý predtým zaplesol dvere alebo ma bol ochotný vpustiť iba na ľudomilné audiencie...“ (s. 46). Ako stredoškôla bol všímavým účastníkom kultúrneho života, ktorý ponúkala prvorepubliková Bratislava (divadelné predstavenia, prednášky predstaviteľov kultúrnej ľavice v Redute, hosťujúci V + W...). Vyvíjal sa do podoby ľavicového intelektuála, charakteristickej skôr pre českú než slovenskú medzivojnovú kultúru: dobre poznal zahraničnú aj domácu kultúru, no pre tzv. národné špecifiká nemal veľa porozumenia. Človek avantgardy – kultúrnej i sociálnej. Kniha je kritikou dejinnosti, no tá má príchut „dialektického paradoxu“ (ak použijeme terminológiu, ktorou si autor kedysi modeloval svet), je vedená z pozícií človeka, ktorý na dejinnosť kedysi vsadil. Lahko sa mohol stať obeťou „dejín“, no v určitom období svojho života bol ich komplicom. Okrem toho, že sa Rozner aj bez vlastného pričinenia ocitol v mimoriadne turbulentnej dobe (vzhľadom na rôznu nacionálnu príslušnosť rodičov – matka Nemka, otec Žid z Moravy, ctiteľ prvej republiky a jej demokratických ideálov – ohrozený viac ako iní), bola mu vlastná snaha zladíť svoj pohyb s rytmom spoločenského vývinu: permanentná reflexia vlastného vyrovnávania sa s Dejínami (slovo väčšinou píše – s ironickým odstupom – veľkým písmenom) je leitmotívom knihy. So skepsou a evidentnou snahou vyrovnáť sa sám so sebou spomína na mladíka nad novinami vo verejnej čitárni, ktorý sa pokúša pochopiť, kam všetko to zmätené a aktuálne neprehľadné dianie sme-



ruje, ako aj na dospievajúceho človeka s vierou, že takéto objektívne smerovanie jestvuje a možno sa k nemu pridať, podporiť ho. Určujúcim motívom jeho dospievania bol predpokladaný a s nádejou očakávaný zánik jestvujúceho („starého“) sveta, spojený so vznikom nového: z marxistických zdrojov čerpajúca dejinná „eschatológia“ sa Roznerovi historicky konkretizovala na jar roku 1945 oslobodením Bratislavy. Preňho osobne príchod Červenej armády znamenal spásu, prechod do „nového sveta“ spojený s dospelosťou a prevzatím zodpovednosti. Privolávané Dejiny prišli aj do Bratislavy a vzali na seba podobu prvých sovietskych vojakov, ktorí na jar 1945 prenikli do mesta: „... videl som Dejiny v akcii, díval som sa na dejiny z piateho poschodia vlastnými očami, tých šesť až osem mužov, ktorí sa vynorili z kalného brieždenia či hmly rozliezajúcej sa od Dunaja, boli skutoční a akoby jediní dobyvatelia tohto mesta, pretože som ich sledoval vlastnými očami...“ (s. 181).

Minulosť sa v pamäti môže usporadúvať do rôznych podôb. Svoju úlohu a žánrovú relevanciu tu má aj spôsob, akým spomínajúci vníma čas, teda aj to, do akej miery pri rekonštrukcii, artikulácii vlastného minulého zohľadňuje – alebo vytesňuje – dejiny. Historizmus ako predstava v čase sa postupne vyjavujúceho nadosobného zmyslu, ku ktorému všetko dianie smeruje, zakladá určitý typ románového objektivismu a je predpokladom pre niektoré z tzv. veľkých rozprávání. Tie predstierajú celistvosť, tvária sa, že hovoria o všetkom alebo aspoň o všetkom podstatnom. Takéto poňatie času, aplikované na minulosť, súvisí s dôverou, ktorú má voči dejinám protagonista. Nie je to však Rozner spomínajúci, voči svojej minulosti skeptický a ironický, ale jeho dospievajúce minulé ja koncom 30. rokov: „... vďaka novinám som žil v Dejiniách, pod ich hrozbou, tvárou v tvár ich nádeji... chcel som sa dozvedieť, ako stoja moje akcie na burze Dejín, čo mi tie Dejiny navarili a ešte navaria a či z nich vyviaznem zo zdravou kožou...“ (s. 32 – 33).

Roznerovo písanie nepredstiera, že pokrýva celé časové kontinuum zvoleného obdobia. Zohľadňuje skutočnosť, s ktorou sa stretol každý pri pokuse pripomenúť si niečo z vlastnej minulosti: abstraktná, pravidelne členiteľná plocha času je vo vedomí spomínajúceho vyplnená veľmi nepravidelne, konkrétne obrazy či útržky z nich sú obklopené prázdnom, „bielymi“ miestami nepamäti, príbehom občas chýbajú kulisy a naopak, k utkvélým obrazom prostredia nevieme priradiť udalosti či ľudí. Spomínanie je neistým podujatím a Rozner to vie: „Keby to bolo v Trutnove, napísal by som, že stanica bola postavená v rakúskom, franz-jozefskom štýle... keďže miestom deja je Hradec Králové, staničná budova bola asi moderná, novopostavená“ (s. 6). Spomínajúci vlastne priznáva, že v pamäti mu nezostal jej obraz zo dňa udalosti a domýšľa si ho dodatočne, vybavený vedomostnou kompetenciou dospelého. Reflektuje vlastný spomienkový výkon a priznáva jeho nespoľahlivosť („Žiaľbohu, čo sa mi z tejto časti nášho pobytu v pamäti vynára, je náhodné a okrajové, skoro nič“ – s. 13).

Artikulácia pamäťových obsahov má v zásade dve protikladné podoby. Pamäť môže byť východiskom, dodať určité „dáta“, ktoré sa následne formulujú, no o ich pôvode už nie je reč: literarizujú sa a stanú súčasťou zvoleného žánrového usporiadania, ktoré nezdôrazňuje alebo vôbec nepriznáva svoje zdroje. Dianie sa skladá do uzavretého príbehu, podáva ho spoľahlivý rozprávač, ktorý svoju kompetenciu ani na chvíľu nespochybňuje. Väzba medzi hotovým dielom a subjektívnymi pamäťovými východiskami sa stráca, výsledný tvar prechádza do sféry fikcie, výpoveď sa utvá-

ra na základe iných pravidiel a jej relevancia sa meria inými kritériami, než je vzťah ku skutočnosti: „látku“ pohltí tvar, jej stopy nie sú určujúce pre hodnotenie.

Inak sa veci majú v tzv. privátnych žánroch. Tu sa akt spomínania zväčša priamo tematizuje – a zároveň vpisuje do štylistického profilu rozprávania: ide o procesualnosť výkonu, jeho nehotovosť a zároveň otvorenosť. Stopy tohto procesu ostanú aj v dokončenom texte. Má v ňom svoje miesto aj to, čo by sa z hľadiska nárokov normatívnej štylistiky mohlo javiť ako disproportčné, nekorektné a křčovité, to, čo prekáža hladkému lineárnemu vnímaniu textu a nerešpektuje bežný pomer medzi rozvíjanou témou a eventuálnymi digresiami: vid' napr. prvý odsek na s. 18, tvorenie polstranovou vetou, kde proponované tematické jadro (verejná čítareň) je odsunuté do úzadia dynamickou miestopisnou odbočkou. Spomenutá vedomá procesualnosť je aj argumentom proti možným výhradám voči dlhým, miestami neprehľadným vetám (vzhľadom na skutočnosť, že ide o veci z pozostalosti, text musel byť náročný na redigovanie – aj v tejto súvislosti je škoda, že absentuje redakčná poznámka, z ktorej by sa čitateľ dozvedel niečo o stave, v akom sa rukopis nachádzal, ale aj o postupe, ktorý zvolil redaktor pri príprave knižného vydania). Samozrejme, text by mohol byť štruktúrovaný jednoduchšie, zdanlivo ústrojnejšie, motívy by sa dali rozvíjať v prísnejšom poriadku. Stratila by sa však cenná, pre tento žáner charakteristická stopa živého vedomia, sprítomnená v napätí medzi asociatívnou rozbiehavosťou pamäťovej práce a možnosťami, ktoré pre vyjadrenie spomienok ponúka vo svojej lineárnosti redukujúca textualizácia.

Charakter knihy vracia do hry otázku, ktorú si nad proklamovane fikčnými textami väčšinou nemusíme klásť, otázku autenticity, úprimnosti. Ak budeme autenticku pomeriavať schopnosťou zotrvať „pri sebe“ (menej pekne sa to dá pomenovať ako sebastrednosť), potom Rozner vo svojich spomienkach autentický je. Príznačná je pre neho nesústredenosť na vytýčenú tému, ak do jej centra nemôže dosadiť seba samého. V prvej kapitole názvom avizovaná matka len občas „presvitne“ spod masívneho príkrovu celkom privátnych, na seba sústredených spomienok. Existuje len v súvislosti so životom spomínajúceho, ako odtlačok v jeho pamäti, vlastný, nezávislý život nemá. Sila i limity Roznerovho písania sú v neochote konštruovať čokoľvek, čo by ho presahovalo. Píše vlastne celkom úprimne – stále o sebe. Vie o tom: keď dodatočne premýšľa nad niektorými faktami z matkinho životopisu, naraz, po rokoch ho zaujme, ako sa z robotníčky v textilke stala stenotypistkou: *„Ako dokázala urobiť ten skok? Po desaťročia, čo sme žili vedľa seba, bol som denno-denne natoľko pohltý svojimi problémami, môj čas absorbovalo vyesedávanie v zamestnaniach, za písacím strojom doma, v kaviarňach a krčmách, na všelijakých nudných schôdzach, bezcieľne chodenie po meste, že som na túto celkom jednoduchú otázku nikdy nemyslel.“* (s. 15) Kniha síce začína spomienkou na matku (pri nej Rozner žil až do jej smrti v 60. rokoch, teda od svojho narodenia viac než štyridsať rokov), ale tej venuje iba štvrtinu priestoru v porovnaní s kapitolou Otec a ja, ktorá je aj biograficky oveľa obsiahlejšia (otec mu pritom zomrel, keď mal dvanásť rokov). Akoby tomu, čo ho bezprostredne obklopovalo, venoval iba minimálnu pozornosť, pričom to podstatné, čím sa zaoberal, bolo vzdialené alebo navždy stratené v čase. Biografická črta, v ktorej spomína na otca, je jedným z najsilnejších textov knihy. V porovnaní s predchádzajúcimi kapitolami sa v nej nápadne mení štýl, rozprávanie je naraz zovretejšie, vecnejšie, konkrétnejšie, menej digresívne.

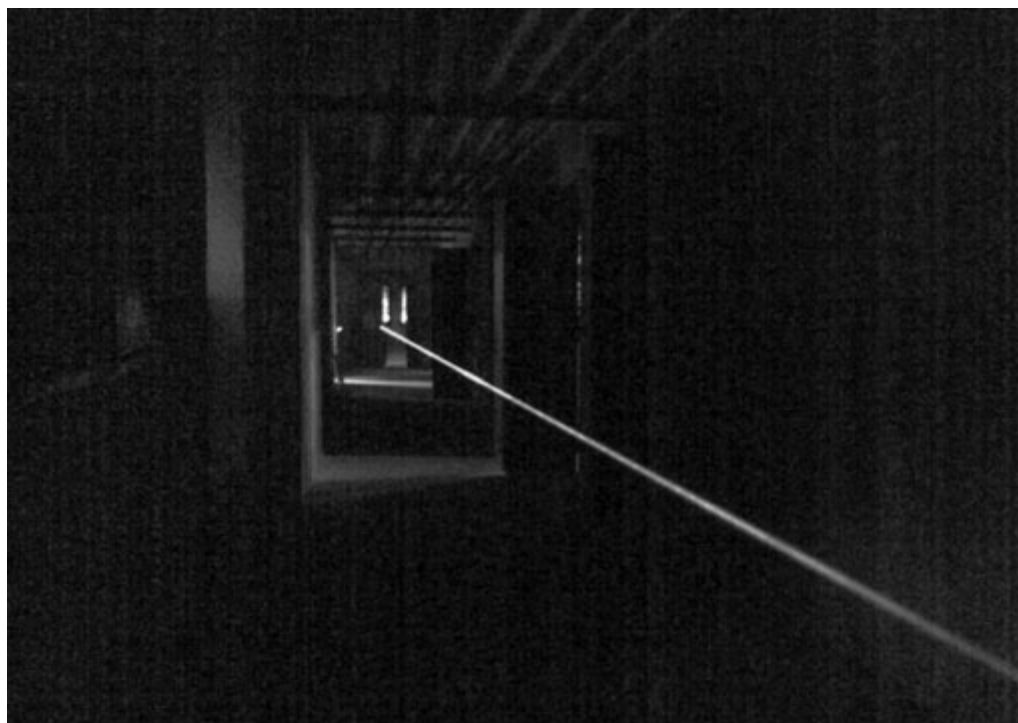
Spomínanie je aj zvecňujúca operácia. Rozmýšľame o svojom minulom ja, teda o niekom, kým už nie sme. Hľadáme vzťah, pomer ku svojej minulej podobe, ale aj zmier s ňou. Rozner vecný je, ako spomínajúci je iným človekom než ten, na koho spomína. Nezmenil sa len vek, ale aj očakávania a pohľad na život. Svoje minulé názory štylizuje prostredníctvom ironického filtra. Ak napíše, že „*napodiv vládna buržoázia, ktorá svoju triednu podstatu šikovne skrývala pod rúškom formálnej demokracie, nevysielala do čítárne svojich fízlov, aby bdelými pohľadmi sledovali, kto si z vešiakov berie v drevenom ráme noviny nepriateľské pražským vládnym stranám*“ (s. 31), obracia ironiu voči sebe: čomu kedysi veril a čo zámerne štylizuje ako žurnalistickú floskulu („triedna podstata“, „rúško formálnej demokracie“), podvracia oným zmúdrelym „napodiv“ človeka, ktorý vytriezvel z veľkých dejinných konceptualizácií a teraz sa trochu čuduje sám sebe. Totožnosť medzi spomínajúcim a tým, na koho spomína, je neistá, ich vzťah nie je harmonický, ale napätý. O nastolenie takejto harmónie sa Rozner ani nesnaží. Hoci sa kniha týka – s výnimkou niektorých presahov – iba toho obdobia jeho života, ktoré nemožno porovnať s verejne prístupnými zdrojmi, obdobia, keď ešte nebol verejne činnou osobou, nevyzerá to tak, že by mal potrebu sa obhajovať (pred inými). Skôr sa pokúša pochopiť seba samého. Porozumenie si: aj ono môže byť istou podobou zmierenia. Túto intenciu podporuje aj zmena rozprávačskej formy. Kým rozprávač v predchádzajúcom románe je personálny a využíva dištančnú 3. osobu, ja-rozprávanie v *Noci po fronte* môžeme chápať aj ako prihlásenie sa k sebe.

V prvej spomienkovej knihe Jána Roznera *Sedem dní do pohrebu* je protagonista štylizovaný do podoby „bývalého človeka“: sociálne degradovaného a umlčaného. Nateraz posledná *Noc po fronte* prináša spomienky dotýkajúce sa obdobia, keď mal takpovediac všetko pred sebou, keď ho už dejiny dokázali veľmi tvrdo zasiahnuť, ale on sám sa na vlastné „dejinné“ (verejné) pôsobenie ešte iba pripravoval. Bolo by zaujímavé vedieť, či túto fázu svojho života – od konca vojny po záver 60. rokov – s odstupom reflektoval aj v iných textoch, než máme doteraz k dispozícii. Aj v dvoch vydaných knihách miestami „presiahne“ do tohto obdobia. Tieto pasáže, ústiace väčšinou do nemilosrdného zhodnotenia vlastného života, sú veľmi pôsobivé – a v slovenskom „spomienkovom“ kontexte ojedinelé.

Z toho, čo o svojom verejnom účinkovaní v úlohe kultúrneho publicistu píše, je zrejmé, že mal pocit zrady, ktorej sa dopustil na sebe samom, na svojej tvorivej slobode; k tvorbe textov, ktoré vznikali od 70. rokov a postupne sa k nám dostávajú, ho motivovala potreba návratu k čomusi, čo stratil prechodom do dospelého veku: „... potom som jedno štvrtstoročie mal obecenstvo a za ten čas vyšlo pod mojím menom neuveriteľné množstvo makulatúry – no a pravdaže aj pár celkom obstojných vecí, ale nech už to bolo čokoľvek, vždy som tým reagoval na Dobu... aj keď som občas plával proti prúdu, tiež som sa len napájal Duchom doby, ba pokladal sa za jeho výkonný orgán, vždy som sa dal len unášať prúdom času, v mojom vedomí malo miesto len to, čo mi ten prúd priplavoval, kým moje niekdajšie výkony vznikli endogénne (staromódnu terminológiou by sa povedalo, že z vnútornej inšpirácie)... (...) a teraz zase píšem niečo, čo vzniklo endogénne, síce nie doslova z vnútornej inšpirácie, jednoducho som sa potreboval niečím zamestnať, a tak som začal klepať do stroja tento oeuvre pitoreskný, nekončiaci a nedokončiteľný, aj nevydarený, aj nesporné geniálny, aj keď bez veľkej budúcnosti, že sa raz dostane na svetlo sveta vo svojej terajšej celkovej podobe... (...) tento rukopis by sa bol obišiel aj bez tých

*detailov, v ktorých nie je skrytý nijaký hlbší zmysel... lenže ani v inom, čo som napísal, nie je skrytý nijaký hlbší zmysel a ja vlastne ani neviem, kde a v čom je nejaký zmysel, asi sa mi preto tak ľahko klepe všeličo do stroja – nespojité fragmenty do mozaiky nesplyvajúcej do zreteľných tvarov – jednoducho nemôžem vkladať do niečoho zmysel, keď som ho sám stratil alebo sa mi postupne rozsyľával medzi prstami, alebo mi ho možno iní ukradli na opitom fláme životom“ (s. 162).*

Smutná irónia je určujúcou modalitou týchto spomienok osamelého človeka. Sprevdza aj chvíľkové záblesky solidarity, ktorá by mu bola mohla pomôcť prekonať samotu. Keď píše, ako v deň oslobodenia „*k ľuďom v tomto meste mimovoľne pocítil čosi ako ironickú solidaritu*“, išlo skôr o akt zadostučinenia, ktorým sa od ostatných vzdaloval: „*teraz ani oni nevedia, čo budú robiť zajtra, ja som to nevedel celých päť rokov...*“ (s. 113). Inak je ironický predovšetkým voči sebe, najmä keď bilancuje, ako sa v jeho živote zavřila väčšina dobrých úmyslov. Bol to jeho otec, kto rozhodol, že pôjde do slovenskej školy (matka chcela, aby išiel do nemeckej): „*A tak som sa stal Slovákom: myslel si otec. Väčšina ľudí v mojom živote si to nemyslela. Povedzme žiaľbohu, ale taký je život*“ (s. 85). Vyhnime sa špekuláciám na túto tému – otázku národnej identity by za človeka nemali riešiť iní. Uspokojím sa s prostým konštatovaním faktu, že Ján Rozner bol slovenský spisovateľ. Či o to stál, je iná vec.



Jakub Pišek: Hallogenerator, intervencia laserom v priestore spojená s performanciou, laser, počítač, autorský softvér, 2010

# pracovná plocha

## JAKUBA PIŠEKA

*Laser pustený cez kľúčovú dierku do hĺbín tmavých opustených kasární. Absolvent Ateliéru nových médií v Košiciach JAKUB PIŠEK tu maliarsky skúma hĺbku a perspektívu a mení celé prostredie na umelecké dielo, akúsi svetelnú fresku s magickým vyžarovaním. Svetlo, pred ktorým (nielen z hľadiska bezpečnosti) klopieme zrak. Technomodlitba počítačového človeka.*

Kreténi!

Všetci, čo ostávate zaseknutí v minulosti!

Zahodte pero, aby prsty vašich rúk pookriali na štvorcových tlačidlách klávesnice.

Budúcnosť vám ponúka viac.

Pretože my sme digitalisti!

Prichádzame z temných pivníc panelákov, kde sa skrývame pred denným svetlom a vonkajším svetom – zlodejom času.

Neberieme do ruky štetce, aby sme maľovali na maliarske plátno. Neberieme do ruky ani dláto, ani rydlo. Namiesto toho maľujeme svetlom skrze čísla digitálnej techniky.

Technika je pravou rukou obojrukých ľavákov, no nie náhradným mozgom idiotov.

Nevidíte čas strávený nad displejom počítačov. Nevidíme čas strávený pri točni s madonou.

Ovládame internety. Procesory, radiče, disky, pamäte a kontroléry – sú na našej strane.

Experimentujeme s drogami, delíme nulou a vo voľnom čase počítame konštanty.



Inšpiráciu hľadáme v budúcnosti a nie v minulosti.

Minulosť je daná, budúcnosť sa však premieta v našich snoch a fantázií. Bude digitálna.

Oddajte sa aj vy budúcnosti a vychutnajte si krásy numerických svetov dokonalej presnosti už dnes.

My sme roboti. Sme všade. Aj v tebe je kus robota, pridaj sa k nám, naše porty sú otvorené.

Skutočné je iba to, čo existuje.

Pracovnú plochu pripravuje IVANA KOMANICKÁ



## tri otázky pre výtvarníka

### Jaroslava KYŠU

**Výstava *Financial Crisis and Its Representation* v Drawers gallery v Londýne predstavila vaše práce, ktoré krúžia okolo témy globálneho kapitalizmu a jeho zvyškov. Estetizujete a materializujete veci, ktoré sú zvyčajne skryté a ktoré umožňujú pohyb kapitálu, ako je to v prípade nerastného bohatstva. Dlhšie ste sa zaoberali témou ropy (v sériách *In oil we trust*), teraz ste vystavili pozlátený drevený pahýľ. Začínate nejakú novú sériu?**

**Jaroslav Kyša:** Výstava *Financial Crisis and Its Representation* v Drawers gallery v Londýne sa uskutočnila v rámci organizácie Open Democracy, ktorá sa pokúša prostredníctvom nových médií poskytnúť analýzy a komentáre k súčasným sociálnym a politickým problémom na celom svete. Priznám sa, že som sa nepovažoval za umelca pracujúceho s politickými témami, ale po tejto výstave som pohľad na svoju doterajšiu tvorbu zmenil. Zisťujem, že politické a ekonomické témy boli u mňa zašúpené viac, ako som si predtým sám uvedomoval.

Vystavil som tam videoperformance *In oil we trust*, ktorá vznikla minulý rok na rezidenčnom pobyte v Moskve. Ide o intervenciu vo verejnom priestore, presnejšie v parku pred sídlom budovy Gazprom, kde som ležiac v tráve urobil z vlastného tela súkromný ropný vrt. Bol to môj vlastný protest proti ruskému zastrášovaniu zastavením dodávok nerastných surovín a následnému strachu západného sveta v prípade, že by sa tak naozaj stalo.

Pozlátený zhorený kus dreva s názvom *Nothing else* bol vytvorený konkrétne pre výstavu, je to metafora-skratka celej finančnej krízy. Možno, že problém nie je len v tom, že pár chamtivých bankárov bolo príčinou celkového kolapsu svetového finančného systému, pretože chceli zbohatnúť, ale že nefunkčný je samotný systém. Možnože spôsoby, akými nás učia chápať ekonomiku, sú jednoducho chybné (zhorené). Bolo by treba rozvíjať nové mechanizmy analýz celého finančného systému a lepšie pochopiť, ako finančný systém funguje (či nefunguje). Znútra zhorené, na povrchu pozlátené.

**Vaše pozlátené odpadové vrecia dokonale ilustrujú výrok Slavoj Žižeka, že ekologické snahy sú produktom globálneho kapitalizmu, ktorý chce pohltiť všetko, vrátane svojich zvyškov. Čo pre vás znamená táto estetizácia obalu?**

**Jaroslav Kyša:** Vo viacerých svojich prácach používam lesklý povrch, fascinuje ma na tom, že divák si to ani neuvedomuje, ale stáva sa tak súčasťou diela a jeho myšlienky. V práci *End of the Rainbow* som plastové odpadové vrecia pozlátil 24-karátovým plátkovým zlatom, ktoré sa používa väčšinou na zlátenie sakrálnych, luxusných alebo neobarokových predmetov. Týmto dehonestovaním tenkej zlatej vrstvičky som sa snažil poukázať na našu konzumnú závislosť. Aj keď to znie ako





End of the rainbow, rôzne rozmery, zlato, plastové vrece, odpad, svetlo, 2008



In oil we trust, intervencia vo verejnom priestore v Moskve, 1 min, 2009



New view/Postkoloniálna mapa sveta, vyškrabávaná omietka, 2010

klišé, myslím si, že umenie má silu narušovať racionalitu a konzum globalizovaného sveta.

So Slavojom Žižekom úplne súhlasím, ale pred človekom, ktorý zásadne nepozereá filmy do konca, si musíme dávať pozor...

**Vo vašej postkoloniálnej mape ste urobili južnú časť poglobule väčšiu ako severnú. Je pre vás ako sochára mierka vždy politická?**

**Jaroslav Kyša:** V tejto práci bola pre mňa mierka zásadne politická. Mapu som našiel náhodou na Wikipédii. Volá sa Gall-Petersova projekcia a bola vytvorená ešte v roku 1855. Odvtedy je predmetom mnohých sporov. Mapa ukazuje svetadiely v inom, presnejšom vzájomnom pomere, ako je celosvetovo používaná projekcia Mercator. Na mape sveta, ktorú už máme zakódovanú v hlave, je napríklad Grónsko väčšie ako Afrika, no v skutočnosti je Afrika štrnásťkrát väčšia. Aljaška je na nej veľká ako Brazília, kým v skutočnosti je päťkrát menšia... Vzhľadom na to, že väčšina z technologicky zaostalých štátov leží blízko rovníka a na mape Mercator sa javia menšie, ako sú v skutočnosti, dokazuje to podľa Petersa imperiálny kartografizmus.

Ja som túto „postkoloniálnu“ mapu sveta vyškrabal do omietky v galérii tak, že na prvý pohľad vyzerala ako veľký kus opadanej omietky.

Otázky položila IVANA KOMANICKÁ

# citátománia

P. B.

- Konzumizmus**      Nepremýšľajte, nakupujte!  
Leták Billa, január 2007
- Korupcia**          V politike nemôžete nezbohatnúť.  
VÍTAZOSLAV MORIC
- Liek**                Najlepším liekom je pohyb na zdravom tele.  
DUŠAN DUŠEK: Prášky na spanie
- Lož/pravda**        Najťažšie sa luhá, keď nevieme, čo je pravda.  
Friedrich Nietzsche  
Hitler vravel pravdu, a svet mu neveril.  
Stalin klamal, a svet mu veril.  
SIMON WIESENTHAL
- Mesto**              Kedysi bola Bratislava malé veľkomesto.  
Dnes je veľké malomesto.  
ALEXANDER MATUŠKA  
    Viedeň zdemolovali na veľkomesto.  
KARL KRAUS
- Moc**                Všetka moc pochádza z ľudu. Len kam sa potom podeje?  
ĽUDOVÁ MÚDROST'  
Aj malý komár premôže veľkého koňa,  
keď mu pomáha silný vlk.  
GRUZÍNSKE PRÍSLOVIE  
Bez bezmocných sú mocní bezmocní.  
FRED WANDER: Siedma studňa
- Náboženstvo**      Všetky tri svetové náboženstvá - kresťanstvo, židovstvo, islam -  
vytvorili muži pre mužov.  
FRIEDRICH NIETZSCHE  
Náboženstvo je stretnutie chytráka s hlupákom.  
VOLTAIRE  
Spasenie na vás striehne zo všetkých strán.  
ILJA TROJANOV: Zberateľ svetov  
Náboženstvo, na rozdiel od mýtu, nemožno brať  
na zodpovednosť, a tak dokáže sľúbiť každému všetko.  
MICHAEL SCHARANG  
Nutmavá neuróza je individuálne náboženstvo,  
náboženstvo je kolektívna nutmavá neuróza.  
SIGMUND FREUD

- Národ** Čím je národ menší, tým má dlhšiu hymnu.  
ENDRE ADY
- Novinár** Nestačí nemať vlastné myšlienky.  
Treba byť aj neschopný vyjadriť ich.  
KARL KRAUS
- Odpustenie** Odpúšťať sa rozhodne má - ale až keď páchatela obesíme.  
HEINRICH HEINE
- Optimizmus** Optimista si myslí, že ľudia by mohli byť najvyššou formou  
života vo vesmíre. Pesimista vie, že naozaj sú.  
PAT CADIGANOVÁ: Pravé tváre  
Optimizmus je ópium ľudstva.  
MILAN KUNDERA: Žert  
Situácia je dobrá, ale nie beznádejná.  
JERZY BOSSAK
- Peniaze** Peniaze vynašli Feničania - ale prečo tak málo?  
JOHANN N. NESTROY  
Kto tvrdí, že za peniaze sa šťastie kúpiť nedá, ten iba nevie,  
kde ho predávajú.  
GERTRUDA STEINOVÁ
- Podvod** Ľudstvo chce byť klamané, ale poctivo.  
O'HENRY
- Reč** Reč je nárečie vyzbrojené armádou a loďstvom.  
LEO LUCA ORLANDO  
Niet väčšej ilúzie než namýšľať si,  
že reč je dorozumievací prostriedok.  
ELIAS CANETTI
- Revolúcia** Revolúcia sa vyparuje a ostáva len bahno novej byrokracie.  
Na konci každého revolučného vývinu prichádza Napoleon Bonaparte.  
FRANZ KAFKA
- Rozum** Zdravý rozum je to posledné, čo hýbe svetom.  
MILAN ŠIMEČKA st.  
Zdravý rozum sa vždy mýli.  
GEORGE FRIEDMAN

\* \* \*

Politici sú svine, lebo robia všetko tak, ako by sme na ich mieste robili aj my.

Nekompromisne trval na kompromisnom riešení.

P. B.

## pan(●)ptikum

### ■ Milica Schraggeová: Do jesene bude všetko v poriadku *Bratislava : Artforum, 2010*

Matka a dieťa či matka a umierajúce dieťa. Keď listujeme literárnymi dielami, zistíme, že je to častý motív. Zriedkavejší, ak ide o vlastné dieťa. Ak zostaneme v domácom literárnom priestore, hneď nám napadnú Šoltésovej *Moje deti*. Dcéra a syn, dcéra zomiera v detskom veku, syn na prahu dospelosti. Z autorkiných zápiskov o ich osudoch vznikla pozoruhodná knižka, oceňovaná v prekladoch aj za hranicami. Zdá sa mi, že je to najlepšie Šoltésovej dielo. Držíme v rukách ďalšiu knižku, kde matka rozpráva príbeh o chorom synovi, ktorý tiež zomrie pred rozbehom do života. Aj tu ide o zápisky, no tie si robil mladý Filip. Matka na ne nadväzuje (po dlhšom samostatnom úvode), dopĺňa ich, vysvetľuje konkrétne situácie, zasvätené hovorí o jednotlivých fázach synovej choroby, v tomto prípade veľmi zriedkavej, o spôsoboch nemocničného liečenia (má aj výhrady), o želaných a faktických zlepšeniach či zhoršeníach a to tak podrobne, že text má prízvuk diagnózy. S veľkou psychologickou presvedčivosťou načrtáva profil syna Filipa, jeho odvahu popasovať sa s príkrým osudom, jeho talent a nadanie, ktoré chcel a už nemohol ďalej rozvíjať, jeho obdiv ku kráse prírody, oblohy, jeho kamarátsku družnosť, prívetivosť oceňovanú tými, čo ho poznali. Choroba mu zachvátila pamäťové centrá, a tak je tu spoločné úsilie obnoviť jeho vzťah k tomu, čo bolo a pokus znovu „zložiť“ jeho osobnosť. Na vývin synovej choroby matka citlivo reaguje, a tak text knižky je zároveň záznamom jej psychickej odozvy, jej stavov, nádejí i obáv, no najmä nádeje, pretože tá v matke zomiera posledná. Do procesu záchrany sa zapojí celá rodina, sestra, otec, starý otec, a tak sa k zdravotným zariadeniam a klinickým praktikám pripája aj empatia najbližších, starajúcich sa o duševnú pohodu a rovnováhu chorého Filipa. Proces spejúcí k smrti sa však nedá zastaviť. Je paradox, že silu tohto textu neznásobuje prepriata emocionalita, ale vecnosť, s akou autorka zvládla citlivú a k dramatickému vyvrcholeniu smerujúcu tému. Práve na pozadí triesnych popisov vynikne tragika celej udalosti a zanechá v čitateľovi trváci dojem. Keďže ide o autorkinu prvotinu, treba vysloviť obdiv k profesionálnemu zvládnutiu problematiky. Vlohy k literatúre možno získala u otca, prof. Miloša Tomčíka.

VLADIMÍR PETRÍK

### ■ Submarino

*režisér: Thomas Vinterberg, 2010, Dánsko*

Režisér Thomas Vinterberg patrí popri Larsovi von Trierovi k najvýraznejším postavám dánskej kinematografie posledných rokov. Jeho dnes už slávna snímka *Rodinná oslava* (*Festen*, 1998) je prvým filmom manifestu *Dogma 95* a rozpráva o disfunkčných vzťahoch v rodine. Tento rok sa režisér vrátil k surovej sociálnej dráme. Film *Submarino*, natočený podľa románu Jonasa T. Bengtssona (dánskeho Palahniuka, ako by povedala reklama), je depresívna sonda

do prázdnoty a vykorenenosti. Je to film veľmi severský (v tom zmysle, že sa city nedávajú najavo, ale o to viac o nich vieme, že sú), mlčanlivý, ale predsa uveriteľný. Nevidím v ňom vypočítavosť ako u Larsa von Triera (najmä v jeho posledných snímkach), surovosť a špina tu majú svoje opodstatnenie. Dej je zhruba takýto: Nick Torp (Jakob Cedergren) žije po návrate z väzenia v predmestskej ubytovni v Kodani. Občas sa nechá „uspokojiť“ susedkou Sofiou, prenasledujú ho traumy z detstva (matka alkoholička, smrť najmladšieho brata-dojčaťa, zavinená nefungujúcou rodinou), zároveň sa snaží tak nejako žiť. Pomaly sa rozhoduje zísť sa s mladším bratom, ale než k tomu príde, Sofiu zavraždí jeho známy. Strih. Druhá polovica filmu sleduje Nickovho mladšieho brata (Peter Plaugborg), ktorý sa stará o svojho syna Martina, ale zároveň je ťažko závislý na heroíne, ktorý dýluje na ulici. Odohráva sa v čase, ktorý sme už videli v Nickovom príbehu, takže na niektoré momenty nazeráme z inej strany, dopĺňa sa mozaika sveta dvoch bratov. Na konci sa ich životy znova stretnú, ale trochu inak, ako by obaja čakali. Výborne obsadenie snímky, pomalé rozprávanie, veľmi dobrá filmová reč (napr. temné okamihy so zábermi len na tváre, svetlé a radostné na začiatku a konci filmu, inteligentne natočené stretky už známych situácií), to všetko robí z filmu jeden z malých zázrakov tohto roku. Aj keď je to nevlúdne, depresívne, tvrdé, bezvýchodiskové a pre niekoho možno už príliš vykalkulované.

MICHAL JAREŠ

### ■ Jan Poláček: *Spěšný vlak* Ch.24.12.

*Praha : Argo, 2010*

Autorská fantázia prekonáva hranice času a priestoru a mnohí spisovatelia sa radi pohrávajú s dejinami, ktoré nikdy neprebehli. Otázka „čo by bolo, keby“ (na Bielej hore nezvíťazili katolíci, Turci dobyli Európu) poskytuje možnosť rozprávať príbehy dráždivé svojou inakosťou. Český (nielen) sci-fi prozaik Jan Poláček veľmi sugestívne vykreslil v poviedke *Cesta domů* (antológia *Imperium Bohemorum*, 2007) svet, v ktorom nacistická ríša zvíťazila a české zeme sa stali jej súčasťou. Na ňu teraz nadviazal románom, ktorý tento nápad rozvíja na väčšej ploche.

Mladý Walter Fleischer (kedysi Martin Řežníček), z nástrojov porážky „plutokracickej“ Ameriky, po vojne pracuje ako zametač, v snehu a v hmle spomína na otca – profesionálneho kata a myslí na Rózu zo susedstva... Zo súčasnej literatúry téma druhej svetovej vojny doteraz celkom nevymizla, autori ovplyvnení populárnymi žánrami ponímajú túto látku trochu inak. V zámorí sa podobným smerom už pred časom s úspechom uberal Michael Chabon v prózach *Úžasné dobrodružství Kavaliera a Claya* a *Konečné riešenie*. Poláček spojil fantastické motívy (nielen alternatívne dejiny, ale i náznak fungovania nacistickej mágie) s fuksovskou existenciálnou temnotou. Vplyv Ladislava Fuksa je dokonca taký zreteľný, že román môžeme čítať ako variáciu na Pana Theodora Mundstocka. Fleischer-Řežníček hrá v tomto „inom“ svete o niečo dôležitejšiu rolu, než čitateľ spočiatku tuší. V tomto ohľade tvorca pracuje s budovaním napätia priam príkladne (a „nefuksovsky“).

S Poláčkovou knihou sa ale vracia viac než len vojnová tematika a vzpomienky na Fuksa, totiž predovšetkým schopnosť rozprávať v žánrovom rámci literárnej fantastiky štylisticky vybrúsený a napriek istému emocionálnemu odstupu veľmi ľudský príbeh. A to je vec dnes nadmieru vzácna.

ANTONÍN K. K. KUDLÁČ

## ■ ANBB: Mimikry

*Raster-Noton, 2010*

Premostenie zdanlivo sporného bodu tradičného muzikanstva a synteticky prekopaných laptopových variácií nie je ojedinelou kombináciou na experimentálnej scéne.

Projekt ANBB stmeluje dve nemecké avantgardné veličiny, autora a speváka tridsaťročných legend Einstürzende Neubauten Blixa Bargelda a laptopového mága Alva Nota (občianskym menom Carsten Nicolai, spoluzakladateľ popredného nemeckého vydavateľstva Raster-Noton). Scéna okolo tohto labelu predkladá estetiku chladnú, minimalistickú, ale predsa čistú a citlivú: nalinajkované digitálne postupy, bzúčiace sínusoidy, ploché rytmické štruktúry. Navonok sa spolupráca zástancu tradičných nástrojov a prístupu s rýdzo digitálnou sférou hudby zdá byť nepredstaviteľná, v konečnom dôsledku k stretnutiu došlo a výsledok demonštrovali na spoločnom vystúpení v San Franciscu.

Teraz sa pristavím pri jednotlivých skladbách.

Fall: album otvára po anglicky recitovaná sônicko-epická balada vrcholiaca v závere výzvou k novému začiatku v rodnej nemčine: „... das alte Spiel, das neue, das neue!“, v prechode do Once Again preferuje rýchlejší rytmus a má omnoho bližšie k psychedelicky chápaným postupom pripomínajúcim Primal Scream (Primal Scream, psychedelicko-rocková kapela z konca 80. rokov, fungujúca dodnes, pozn. aut.). Práve v týchto momentoch sa najlepšie ukazuje dynamická Alva Notova poloha. One: materiál na zjemnenie doplnili prekvapivo emotívnou coververziou Harryho Nilssona (spomenúť si naňho môžete z toľkokrát obohraného hitu Without you), kde z textu do popredia vystupuje motív samoty a možno ju považovať za predčasný vrchol albumu. Bargeld svojim nezdvorilým podtónom pokračuje heslami: „... Ich schreibe nicht, ich schreie, ich habe keine Ambition“ a dotýka sa tak anarchistu Travena, podľa ktorého je pomenovaná aj táto skladba (Ret Marut Handshake). Alva Noto zároveň udržiava naprogramované ťukanie beatov, ktoré späťne zreprízuje o pár čísiel dopredu. Ako minúty postupne plynú, Bargeld svoju neohrabanosť pod orchestrálnymi slučkami a jemným tonálnym zafarbením dostáva na čas pod kontrolu. „You as an insect mimic yourself“ - útržok z textu rovnomennej skladby Mimikry, ktorý by sa dal pokojne priradiť k názvu albumu, mi nepriamo evokuje koncept svojrázneho klavírno-elektronického zoskupenia The Dolls - rovnako balansovalo na hranici idealistického odporovania a skutočnosti.

Alva Notov doprovod dal vyniknúť Bargeldovým pravidlám, avšak nemožno opomenúť fakt, že jeho umelecká charizma podstatne prevyšuje Alva Notovo experimentátorstvo, čo však netreba chápať ako negatívum, práve vďaka rovnocennému rukopisu oboch zúčastnených upevňuje opačné póly nemeckej avantgardnej hudby. A to nie je o tom, že teraz si to už „môžu“ dovoliť, ale o tom, že to stále vedia.

„Mimikry“ treba brať ako veľmi súčasnú a nekonvenčnú nahrávku, pričom už teraz sa dá predpokladať jej umiestnenie na popredných miestach koncoročných rebríčkov v britskom mienkotvornom magazíne The Wire.

JANA LENHARTOVÁ



## recenzie

### NESAMOZŘEJMÉ PŘEMÝŠLENÍ O POEZII

#### ■ Jaroslav Šrank: Nesamozřejmá poézia

Bratislava : Literárne informačné centrum, 2009

Poznámky a možné úvahy nad knihou Jaroslava Šranka *Nesamozřejmá poézia* by se mohly vést v několika rovinách. Tou první by měl být ten fakt, že Šrank vystupoval od 90. let programově jako generační kritik a vykladač jedné skupiny současných slovenských básníků. Té skupině dlouhodobě naslouchal a uděloval pak rady okolí, jak má poezii skupiny, označované též jako „text generation“, číst. Na tom není nic špatného, každá avantgarda měla svého teoretika, ovšem na druhou stranu takový teoretik podléhá dost často kolektivnímu nadšení pro vlastní skupinu, aniž by si uvědomoval a vůbec připouštěl limity, které tvorba seskupení může mít. Dalším proudem, ke kterému se musí zákonitě přihlídnout, je to, že předložené studie v knize *Nesamozřejmá poézia* vznikaly zčásti jako texty používané pro vysokoškolskou výuku. To s sebou nese značná úskalí ve zbanalizování textu, ve výkladu jdoucího až příliš do podrobností, které by čtenář poezie mohl s klidným svědomím postrádat. Na druhou stranu je ale právě takové seminární soustředění důležité pro celkovou čtivost Šrankových textů. Nechybí jim plynulost, suverénnost, umění podívat se na problém spíše očima naprostého laika než profesionála. To znamená, že předložené studie ve Šrankově knize netrpí zatížeností povrchně moderního aparátu vědeckého pajazyka. S tím ale souvisí další rovina, kterou při čtení Šrankovy knihy musíme vzít v potaz – bohužel někdy až příliš neadekvátně využívá a roubuje právě literárně-vědné a kulturně-filozofické texty na své

vlastní vývody. Šrank si dost často totiž neuvědomuje míru, s jakou zahrnuje čtenáře a zájemce o interpretaci poezie. Místy znesnadňuje chápání svým vlastním zápalem pro věc, kdy jeho jinak bystré analýzy jsou už myslím na hraně.

*Nesamozřejmá poézia* se věnuje ve třech kapitolách – zjednodušeně řečeno – experimentálním tendencím ve slovenské poezii druhé poloviny 20. století. První kapitolu věnuje autor veršům Štefana Moravčíka (*Frazeologicky motivovaná obraznosť a intertextualita v poézii Štefana Moravčíka*), druhou debutu Petera Macsovszkého (*Niektoré aspekty debutu Petera Macsovszkého Strach z utópie*) a třetí, s názvem *Pseudonym a mystifikácia v súčasnej slovenskej poézii*, si všímá veršů Petry Malúchové a Anny Snegíny (čili Petera Macsovszkého a Michala Habaje). Jak je vidět, platí zde ve dvou případech ze tří výše popsaný princip Šrankova pohledu – tj. být vykladačem své vlastní stáje. Proto se nejprve podíváme na kapitolu, věnovanou Štefanu Moravčíkovi a poté bychom si mohli dovolit další dvě kapitoly víceméně spojit dohromady.

Ke čtení Štefana Moravčíka a jeho poezie si vybral Jaroslav Šrank klíč velmi inspirativní a zajímavý – využití přísloví nebo ustálených spojení, které jsou pro část Moravčíkovy tvorby typické – a vysvětlit na vzorku, jak s nimi básník zachází a co to s kterou básní dělá. Šrank vychází z Moravčíkových básnických sbírek z přelomu 70. a 80. let a z přelomu 80. a 90. let, přičemž tato období považuje za

dvě podstatné fáze básníkovy tvůrčího období. Moravčíkova hravost a místy až neposedná vtipnost za každou cenu, okořeněná slovíčkařením, je v kontrastu s evidentním směřováním básníka k národoveckému tónu, posouvaného tu více a tu méně k erotickému, tj. tělesnému soužití člověka. Na několika básních pak Jaroslav Šrank představuje svůj poučený, ale místy myslím až příliš vykloubený pohled na některé metafory a verše. Dává jim tu a tam jiný význam, který bezpečně vyargumentuje, ale je zde často přání otcem myšlenky. Stává se tak, že místy zcela dobře nechápe dobový kontext a čte báseň v duchu dneška. To je legitimní způsob, ale není důvod ho používat už z podstaty – Šrank vzhledem ke svému roku narození (1975) situaci tzv. normalizace může normálně chápat (a normálně ji předat dál). K tomu ale nedochází, nebo si takový způsob Šrank ani neuvědomuje. Když Moravčík napíše „*Si v mojom bezručí*“, je nutné chápat ono „*bezručie*“ nejen jako neologismus (jak podotýká Šrank na s. 40), ale jako jasný československý kontext.

Podrobnější příklad najdeme například v důkladné revizi Moravčíkovy básně *V úrade* (s. 21–27), evidentní humorné zkratce záznamu denního koloběhu v úřadu. Tady nachází Šrank například „*škálu prehreškov voči pracovnej morálke, ktorých sa dopúšťajú (...) nedisciplinované kolegyne riešiace počas pracovnej doby svoje súkromné záležitosti (...)*“ (s. 25). To je poněkud školometské (navíc jako vystřižené z nějaké příručky), stejně jako řada zcela banálních pokusů o vysvětlění některých evidentních věcí. Pokud báseň končí odchodem subjektu pro láhev vína, aby mu z klevetění kolegyň nepřeskočilo, Šrank to interpretuje následovně: „*Riešenie nachádza v úniku, najprv fyzikom (do obchodu) a potom v tom, ktorý spočíva v zmene vnútorného stavu organizmu (vdaka alkoholu)*.“ (s. 24) Navíc o stránku dále tvrdí, že „*subjekt zachraňuje svoju ľudskosť útekem z obklúčenia monštier*.“ Chápu, že vydržet v některé společnosti některým lidem nejde, ale takový přístup se mi zdá až příliš extrémní. Banalita

a setrvávání v ní je častým Šrankovým problémem. Pokud se dále věnuje Moravčíkově básni s názvem *Zlatá stredná cesta?* neopomene hned v počátku zdoluhavě popsat, že tento výrok souvisí s Ciceronem a hlavně s Aristotelem. (Na druhou stranu je ve své důslednosti a touze po vysvětlení polovičitý, nabízel by se zde daleko více třeba buddhismus s konceptem střední cesty coby směřování od vnitřní síly k probuzení, atd. atd.) Toto vysvětlování za každou cenu, které natahuje některé úvahy do nesnesitelná, je asi největší problém Šrankova přístupu k poetickým textům.

Úsměvné to je ve chvíli, kdy zcela s vážnou tváří Šrank vysvětluje poněkud kostrbatou teorii o dvouverší „*Lepšie je mať vrabca v hrsti ako holú Anču na streche*.“ (S. 44 – 45.) V intencích stálé přítomnosti erotického dění v Moravčíkově poezii není myslím potřeba takovou věc vysvětlovat, Šrank takového názoru není a až cimrmanovským rozkladem dochází od slova „holub – holubička – holá pička“ až ke kýženému tvaru „holá Anča“. Takových útěků od reality a svatého boje a nadšení však našťestí není ve studii o Moravčíkovi tolik. Vybral jsem záměrně spíše extrémy, které vidím jako problémové, ale zároveň tím neupírám Jaroslavu Šrankovi čtivost, srozumitelnost, zájem a hlavně detailní znalost a schopnost interpretovat poezii.

Nyní přejdeme k dalším dvom kapitolám, které jsou věnované Peteru Macsovszkému a Michalu Habajovi. V případě Petera Macsovszkého je vidět Šrankův evidentní hluboký zájem o něj, takřka uhranutí a víra v jedinečnost Macsovszkého poetiky. Šrank jde v intencích názornosti tak daleko, že např. na s. 85 – 92 popisuje kompletně a dopodrobna, jak vypadá první i druhé vydání Macsovszkého debutové sbírky *Strach z utópie*. Samozřejmě, je to zřejmý a zřetelný vtip, aluze na Macsovszkého postupy a zkoušení, co ještě můžeme nazývat básní, co ještě poezie vydrží atd. Šrank v ohledávání debutu krouží často kolem téhož a vrací se k některým autorům dobových recenzí v cyklech (Hamada,

Redey, Barborík). Vystupuje tu do popředí víc – než by si Šrank přiznával – trvalý odkaz na texty Františka Mika (velmi často si Šrank vypomáhá Mikovým termínem „lyrika faktu“). Přesvědčení, s nímž Šrank přistupuje k poctivé a velmi podrobné analýze Macsovszkého textů, ruší snad jen ten fakt, že sledované texty z Macsovszkého debutu jsou i přes Šrankovu obhajobu stále stejně eklektické. Chápejme, že v kontextu roku 1994 byl tvůrčí akt vytvoření centa (tedy z fragmentů textů vytvořen text nový) ve slovenské poezii novum. V českém kontextu (zejména po vlně experimentální poezie 50. a 60. let a po Kabešových sbírkách) se to, co Macsovszky předvádí ve svém debutu, zdá minimálně zaměřelé a dávno překonané. Nadšení Jaroslava Šranka pro poezii Petera Macsovszkého zároveň mírně zchlazuje i pohled na Šrankův velepoctivý přístup k básni. Rozebírá takřka totožně Macsovszkého i Moravčíka, u každého z autorů setrvává mnohdy desítky stran, věnuje se podrobně významu, je vykladačem, který chce podat co nejširší pohled na věc. Macsovszkého básně z debutu, charakterizované Šrankem jako „koláže, asambláže či bríkoláže“, popřípadě celá sbírka, kterou Šrank chápe jako „textová inštalácia“ (s. 138), mají smysl v samotném aktu vzniku. Podobně jako v případě konceptuálního umění jsou proto logicky funkční ve chvíli, pro kterou vznikly. Fixováním – v případě Jaroslava Šranka fixováním slovním – se z nich stává skanzen, ovšem skanzen, ve kterém je někdejší smysl náhodně zachycen natrvalo a vytváří v kontextu ostatních vlastně nefunkční změť. Provokace, která chce zůstat programovou i po zániku toho, co měla (vy)provokovat. Šrank si odmítá do svého chápání Macsovszkého světa poezie připustit právě tuto možnost; chybí mu odstup, který by byl veden minimálně skepsí, strachem nikoliv z utopie, ale strachem z nicotnosti, z banality. Přitom Macsovszky směřuje od debutu jinam, což dokazuje například jeden z jeho mnoha pseudonymů Petra Malúchová.

Třetí kapitola Šrankovy knihy začíná prav-

děpodobně nejlepší částí z celé předkládané knihy. Šrank se zde věnuje podrobně pseudonymu, jeho smyslu, podstatě, a snaží se alespoň v rámci studie nabídnout několik typů i řešení přístupu k pseudonymu jako takovému. Náhle vidíme, že právě tento typ studie, postavené na detailní znalosti daného literárněhistorického problému s přesahy k filozofii (často a hojně adorovaná postmoderna i Foucault), sedí Šrankovi asi nejvíc ze všeho. Může si dovolit velkou míru podrobnosti, která v některých jiných okamžicích působí již nudně, a je vidět, že právě v takovém typu psaní je výrazně doma. Nedrží ho tu tolik „láska“ (tj. čti k poezii některých současníků, kterých je Šrank generační kritik, resp. přímo k Peteru Macsovszkému) ani „povinnost“ (jak si lze zpětně uvědomit při četbě Moravčíka a Šrankova přístupu k jeho básním). Drží ho tu „zájem“, poctivý a hledačský. Můžeme namítnout, že i zde jsou místa až školometská (např. vysvětlování základních myšlenek z dostupných knih Rolanda Barthesa na s. 172 – 174), avšak nepůsobí až tak problematicky, jako v předchozích případech. Mám celkový dojem, že právě tento text o pseudonymech, resp. první část poslední studie z naší sledované knihy, je autorův nejmladší text, a ukazuje se v něm také možná další zájem a směřování Jaroslava Šranka.

Po této velmi dobré studii následují rozbořry dvou básní od pseudonymních „autorek“, Petry Malúchové a Anny Snegíny. Tyto „gynonymy“, jak jsou nazývány pseudonymy mužských autorů, píšící pod ženským jménem, skrývají již dávno odhalené autory Petera Macsovszkého a Michala Habaje. V případě Šrankova přemítání o básni *Výjav z mučiarnie* od Petry Malúchovej se opět na dosti dlouhou dobu dostáváme k Šrankově metodě podrobného vnímání básně, postupující takřka až za mez schopnosti sdílet s ním takové soustředění. Výsledek však není až natolik překvapující: „*Vytvorenie a odhalenie falošnej ženskej identity autora nás upozorňuje, že báseň, nech je akokoľvek subjektívna, seba-*

*obnažujúca, expresívna, vždy je len fikciou, virtuálnou realitou, znakom, ktorý vládne označujúcimi, ale nemusí nevyhnutne disponovať aj označovanými“* (s. 196). U Anny Snegíny navyše vystupuje ďalší z podstatných vecí, ktorá by mala byť v rámci Šrankovy práce byť zmíněna. Jaroslav Šrank totiž nepripouští existenci nadsázky a humoru. Bere – což je kontrastní právě v básni Anny Snegíny – daný stav absolutně vážně, bez jakékoliv minimální snahy podívat se na to ze strany vnímatele vstřícnějšího pro ironii. Právě ona by však měla být (v rámci mnoha odkazů na postmodernu či post-postmodernitu) jedním z důležitých momentů pro recepci.

V závěru již jen stručně – Šrankova práce je zajímavá, srovnatelná hlavně v přístupu k věci. Je přístupná vysokoškolským studentům, ale zároveň někdy přesahuje mez čitelnosti na úkor autorovy urputnosti vytěžit z předloženého básnického textu opravdu maximum. Jeho přístup je ale minimálně osvěžující (nehledě na to, že se věnuje živé, současné slovenské poezii, byť se zaujetím hlavně té, se kterou přichází „jeho“ okruh). Každopádně bych se raději dozvěděl něco méně o Macsovszkém a něco více o jiných jménech. To, že to Jaroslav Šrank dovede, přesvědčuje ve svých jiných textech mnohonásobně.

MICHAL JAREŠ

## BELETRIZOVANÁ PAMĚŤ

### ■ Antonín Bajaja: Na krásné modré Dřevnici

Brno : Host, 2010

*„Drahá Jeanne, zas mě napadlo, že udělám – tentokrát definitivně – pořádek ve starých věcech. V těch krabicích a šuplících. Popřípadě v mozku, kde se to čím dál víc schyluje k minulosti.“* Prvé vety románu Antonína Bajaju nám ešte skôr, než sa dozvieme čokoľvek o postavách, ich príbehu a jeho čase (miesto signalizuje už názov) prezradia niečo o kompozičnej výstuži diela i situácii rozprávania: kapitoly sú rámcované ako listy sestry a pisateľ-rozprávač, ktorému sa „schyluje k minulosti“, robí si poriadok „v mozgu“ – teda spomína.

Bajajova kniha je románom pamäti. Jej usporiadanie rešpektuje nepravidelnosť, ruptúrnosť i náhodnosť pamäťovej práce. Skladajú sa tu útržky minulého, tak ako sa zachovali v aktuálnom vedomí rozprávača, ale aj v jeho predchádzajúcich literárnych pokusoch, v poviedkach, črtách i v koncepciách k nim. *Na krásné modré Dřevnici* je tak románom dvoch temporálnych vymedzení, pričom každý z časov prináša vlastnú tému. Obe sa v diele rovnocenne prelínajú a navzájom kooperujú. Sčasti je román rozprávaním

o definitívnej minulosti, v sebe uzavretej a hneď dvakrát oddelenej od prítomnosti spomínania. Časový „rez“ jednak rešpektuje individuálno-vývinovú zákonitosť, podľa ktorej sa takmer každému detstvo raz navždy „stratí“ a oddelí od zvyšku života. Takýto prirodzený prerýv však má v prípade Bajajovho rozprávača aj svoju dejinno-spoločenskú dimenziu. Sprevádza ho radikálna historická zmena, ktorá v druhej polovici 40. a na začiatku 50. rokov postihla svet spomienky. Postihla tak, že ho zničila. Druhým časom, ktorý si generuje vlastnú tematickú líniu, je prítomnosť obklopujúca rozprávača v okamihu spomínania, pričom témou tu nie je iba táto aktuálna situovanosť, ale aj samotný proces rozpomätávania sa ako podujatie neisté, bez záruky, že poskytne spoľahlivý výsledok zodpovedajúci vynaloženej námahe. (Pre úplnosť možno spomenúť ešte jedno časové vymedzenie, súčasnosť najsúčasnejšiu, explicitne vymedzenú „letným slnovratom“ 2009, v ktorej je rokmi nazhromaždený spomienkový materiál redigovaný a skompletizovaný do knižnej podoby.)

Ako každý pamäťový výkon osciluje aj tento román medzi privátnym, jedinečným a jeho jazykovou, teda nadosobnou a u Bajaju aj silne literarizovanou artikuláciou. Jedinečný je obsah spomienok, nadosobné zasa ich jazykové stvárnenie: to je však určujúce pre takú podobu diela, ktorá by mala mať schopnosť urobiť individuálne významovo platným aj pre iných. Ako teda Bajajov románový svet vyzerá, ako je v ňom reflektovaný samotný akt rozpomínania a ako sa táto reflexia „podpísala“ na jeho výslednej podobe?

Svet minulosti, teda pred katastrofou a čiastočne aj v jej priebehu, je stvárný v modalite akejsi retroidyly – trochu fraška, trochu biedermeier –, v paradoxnom protiklade k modernizačnej dynamike literárneho priestoru, ktorým je Zlín, ale aj k okázalému americkému selfmademanstvu niektorých postáv: vyberané jedlá (napr. podľa receptu p. prezidentovej Benešovej), meštiansky luxus v bývaní a obliekaní, miestna smotánka na nekonečných posedeniach v prívetivom bezčase, dámy a páni a služobníctvo (sem tam nešikovnosťou v jednej vete niekoľko jazykov – jedným slovom selanka, ktorú iba občas pokazia dospelým nezbedné deti... Tento svet je odvodený, druhotný, generovaný skôr literárnymi vzorcami než tlakom nezameniteľnej osobnej minulosti. Spoznávame ho ako známy, má už v literatúre aj v iných typoch zobrazenia svoje evidenčné číslo. Dostáva sa tak do rozporu s jedinečnosťou, ktorú zvyčajne sugerujú pamäťové žánre. Aj keby celé to prázdne, makaronizmami povypchávané trkotanie o jedlách, klobúkoch a róbach malo byť chápané ako forma vzdoru voči pofebruárovým pomerom, v usporiadaní diela ostáva retardujúcim, neúmerne extenzívnym a málo intenzívnym prvkom: je toho moc. (Ak len autor nechcel rafinovane ironicky povedať, že väčšina z jeho postáv po februári 1948 dostala to, čo jej už dávno patrilo.) Moc, teda priveľa, najmä ak porovnáme takéto stvárnenie detstva s „dospelou“ časťou života rozprávača, ktorú zachycujú niektoré z vložených frag-

mentov: spomienky na v podstate vnútenú prácu v poľnohospodárstve sú omnoho výraznejšie, krajovo kontúrovaný jazyk postáv samozrejmejším, atmosféra – napriek všetkej strohej nevlúdnosti a drsnosti iného, vidieckeho sveta – živšia (viď vložené fragmenty od s. 199). Popri týchto pasážach pôsobí „det-ská“ línia knihy umelo, kaširovane, akoby rozprávač svoje najmladšie roky ani neprežil, iba o nich niekde počúval alebo čítal.

Román Antonína Bajaju nie je celistvý. Sčasti ide o zámer, veď kolážový princíp jeho výstavby, v ktorom sú do základnej epistolárnej formy „vstrihnuté“ fejtónové glosy aktuálneho diania, prerozprávania filmu, dávnejšie i novšie literárne pokusy alebo ich fragmenty, ako aj rozprávačove komentáre k nim, to všetko sa vedome približuje spomínaniu: nesústavnému a pretržitému. Akceptovateľná fragmentárnosť – v zmysle vedomého postupu – však prerastá do rozbitosti: dielo je síce otvorené, ale hodnotovo nevyrovnané, vzbudzuje rešpekt a zároveň unavuje. Čo je dôvodom takejto ambivalencie?

Na záložke sa o románe hovorí ako o „moravskom Amarcorde“. Takúto na prvý pohľad propagačnú charakteristiku by sme mohli pokojne vynechať, má však oporu v knihe samotnej. Ako sa ukáže v druhej polovici textu, priznaným inšpiračným východiskom rozprávania je skutočne spomenutý film. Nejde iba o impulz, ktorý odštartuje vlastné spomienky, Amarcord poskytuje románu aj určitú mustru, ktorá rozpomätávanie organizuje. Nejde o šťastnú voľbu. Zmyslová nasýtenosť Felliniho diela je spätá s inou modalitou prežívania a iným temperamentom, než sú tie, ktorými disponuje Bajajov rozprávač. V snahe priblížiť sa atmosfére filmu hromadí – najmä v „detských“ sekvenciách – veci i ľudí, interiéry a exteriéry, no výsledný efekt má bližšie v muzeálnej enumerácii než k životnej plnosti. Postavy vyplňajúce prvé roky rozprávačovho života (starí rodičia, tety, zahraničné príbuzenstvo, učiteľka jazykov, všetky tie „paní doktorové“ a „paní lékárníkové“ a ďalší príslušníci mestskej honorácie...) pripomína-

jú viac figúrky, literárne už domestikované typy, ako charaktery. Výnimkou sú rodičia, najmä tlmene, neokázalo podaný otec, disponujúci veľkou mierou vnútornej noblesy. Rozprávač je presvedčivý na miestach, kde vyjadruje skľúčenosť a znechutenie z toho, čo prišlo, pocity zmaru zo zániku ďalšieho zo „svetov včerajška“. Kde však chce tento svet evokovať v jeho plnosti, znovu stvoriť ako jedinečný, svoj, tam prevažuje klišé. Obsah Amarcordu zdĺhavo prerozpráva rovnakými slovami, ktorými si inde pripomína povojnový Zlín. Ako model sprostredkovania, kód, v ktorom spracúva svoje spomienky a ktorý sa tak stáva kódom vnímania, využíva to, čo už bolo použité niekým iným pre iný svet. Tento postup narúša ilúziu pôvodnosti, Zlín si môžeme zameniť s Rimini a naopak, pričom obe mestá sa napokon rozpustia v akejsi kultúrnej univerzálnej predstave z času vytrhutej provinčnej idyly, ktorú navždy pochovala nepriazeň dejín. Spomienky tak strácajú to podstatné – silu jedinečnosti, ktorá nám presvedčivo dokáže povedať: to bolo, vtedy a tam. Ak to však mohlo byť aj hocikde inde a inokedy, akoby to ani nebolo.

Voľba základnej „tóniny“, ktorú autor, inšpirovaný Fellinim, zvolil pre svoj opus, nebola šťastná. Neveľmi ladí s Bajajovým rozprávačským naturelom. Ten má, ak možno usudzovať podľa vydarenejších pasáží románu, skôr neidylickú, deziluzívnu podobu a viac sa uplatní na spoločenskom margu

a v tragicky vypätých situáciách, než v exkluzívnom meštianskom strede. Jednou z najsilnejších v knihe je scéna, v ktorej dieťa vlastneného a uväzneného otca musí so spolužiakmi začiatkom 50. rokov absolvovať propagačnú výstavu, ktorá predvádza, čo si „buržoázia“ vykorisťovaním nakradla a nadobudla: nebyť neokázalo statočného učiteľa, musel by sa pozerieť na veci, ktoré ešte nedávno tvorili súčasť jeho domova. Takýchto drsnejších výjavov je v knihe viac, patria k tomu lepšiemu, ale neprevládajú a neprekryjú farbotlačový základ diela.

Bajajova podoba pamäti je silne literarizovaná. Vedomie vlastnej (a aj pre čitateľa nepochybné) spisovateľskej kompetencie je na ceste k minulosti skôr prekážkou než pomocníkom. K detstvu si rozprávač úporne kliesni cestu cez veľký počet žánrových schém i lyrizujúcich digresíí, ktoré uvádza do textu s mimoriadnou inscenačnou vervou, no pri uvažovaní o tom, ako rafinovane, vtipne, duchapľne či frivolne vyjadriť svoju skúsenosť, miestami zabúda na to, čo vlastne chcel povedať. Silný je tam, kde dokáže byť prostý. Ale áno, v dobrom slova zmysle naivnú samozrejmosť detského vnímania po rokoch stratí každý z nás a pripomenúť si ju aspoň sčasti v jej pôvodnej jednoduchosti nie je vôbec ľahké. Ale komplikovanosť takéhoto úsilia som si plne uvedomil až po prečítaní Bajajovho diela.

VLADIMÍR BARBORÍK

## JEDNODUCHOSŤ POHĽADU

### ■ Radoslav Tomáš: *Vlčie svadby*

*Praha : Na konári, 2009*

Po prečítaní druhej zbierky Radoslava Tomáša *Vlčie svadby* môžeme zaznamenať zaujímavý posun v rukopise tohto mladého autora. Kým v jeho debute, zbierke *Chlapec* (2005), za ktorú získal Cenu Ivana Kraska, dominovala výpoveď sústredená na konštanty ako domov, rodina, zážitky z detstva, zdô-

razňované motívmi z daného tematického okruhu a podčiarknuté prírodnými kulisami, zbierka *Vlčie svadby* nepodporuje takúto úzku profiláciu, je koncipovaná univerzálnejšie, hoci naďalej zastáva svoje miesto vo vývinovej línii lyriky orientovanej skôr tradičnejšie ako experimentálne.



Rámčujúcimi časťami zbierky sú tri Moiry – Kloto, Lachesis a Atropos, spájané s ľudským osudom či údelom od narodenia po smrť: prvá zodpovedá za pradenie zrodu, druhá vedie a vymedzuje niť života v čase, aby ju tretia mohla v jednom okamihu neľútostne prestrihnúť. Tomáš takto zbierku ohraničuje kolobehom pozemského života, naším časom tu a teraz, ktorý sa vždy približuje k nevyhnutnej smrti, avšak nezostáva iba pri tom a posúva sa, hoci nenápadne, i ďalej.

Univerzálnosť zachytávaných tém, oscilujúcich na osi život – smrť, láska – nenávisť, viera, dôvera – zrada, nádej – beznádej a pod., je daná i tým, že na ich rozohrávanie si básnik zapožičiava postavy z antickej mytológie či biblických príbehov, ktorým však dáva presah do súčasnosti; názvy básní tvoria mená mytologických či kresťanských hrdinov uvádzané v zátvorkách (Medea, Iason, Minotaurus, Judáš, Salome či Ján Krstiteľ...), čím akoby autor prinášal ich pôvodný príbeh, no zároveň ho i prepisoval. Sú totiž natoľko včlenené do kolektívnej pamäti, že čitateľ nemôže pri ich percepcii pociťovať významové vákuum a evokujú mu prínáležiace súvislosti. Tomáš však takéto vnímanie narúša novým, zväčša príbehovým pôdorysom, hoci nezriedka vyberá a ponecháva niektoré kľúčové, významné motívy, čím zdôrazňuje pôvodný mýtus, z ktorého boli odvodené (napr. Medea – nôž, Minotaurus – kľbko a pod.). Vybrané motívy aktualizuje, zasaďuje do nových vzťahov, tým prichádza k ich kvalitatívnemu obohacovaniu, hoci celkom nestrácajú ani svoju pôvodnú špecifickú platnosť. Takto vzniknuté obrazy, ktoré so sebou nesú i drobnú dejovosť, otvárajú viacero perspektív vnímania, hoci, ako som spomenula, narážka nestráca svoju súvislosť s prototextom úplne, napr. v básni o Iasonovi starému knihovníkovi krkavce „z *dlane / vyzobú čiary / v ktorých bol kedysi otcov // (Do hrude mu kolenom kľakne / vlastná zrada)*“ (s. 16) či v úvodnej básni (Medea) „*Potichu v nej vyrastá / plánka / s čiernymi // detskými // jabĺčkami*“ (s. 11).

R. Tomáš touto konfrontáciou chronicky známeho príbehu a jeho zasadením do nových časopriestorových súvislostí dosahuje básnický účinné napätie a efekt – napr. Theseus tu zápasí v bludisku života s jeho spleťosťami, krutou realitou ostro kontrastujúcou so snom, túžbou. Práve preto sa v zbierke miestami uplatňuje úsilie prepísať si svoj osud na prijateľnejšiu verziu, čo, samozrejme, predpokladá zapojenie vlastnej vôle, slobodnej voľby bez prímеси fatalizmu – (Iason) „*V noci vezme do ruky vlastnú báseň / prečiarke ju / a prepíše / na drámu pre jedného herca*“ (s. 17), hoci údel je subjektom častejšie prijímaný bez výhrad, bez akéhokoľvek náznavu trpkosti či vzbury proti nemu, ak za ňu, samozrejme, nepovažujeme vytváranie si paralelnej reality prostredníctvom snenia a túženia, ktoré nemusia vonkoncom korešpondovať s aktuálne prežívaným.

V Tomášových básňach sa i to, čo sa tradične vníma ako negatívne, mení, ak nie na svoj protiklad, tak aspoň na akceptovateľnejšiu alternatívu. Tým v nich zostáva stále miesto pre základný princíp akejkolvek viery, ktorým je nádej. Tomáš však na túto plochu nejde explicitne, napokon vo svojej zbierke depatetizuje i Boha, prisudzuje mu ľudské slabosti, vlastnosti, poľudšťuje ho, zachytáva v polohe dieťaťa.

Takúto perspektívu dosahuje skôr tým, že v niektorých básňach využíva špecifické detské nazeranie na svet. Detská optika, vnímanie, pre ktoré je charakteristická i istá naivita, prostota (aj vďaka nej môžu k čitateľovi v zbierke prehovárať neživé predmety a javy – dom, stôl, cesta či noc), ale našťastie negatívne nepoznamenáva celkovú autorskú výpoveď. Predpokladanú prvoplánovosť, priamochiarosť či banálnosť narúša pohľad, ktorý je zaujímavým, pretože ponúka odlišný, zriedkavejší zorný uhol a vo väčšine prípadov vonkoncom neuberá ani na vážnosti básnickej výpovede, ani na nalievavosti jej tém, ktoré aj vďaka tomu nie sú zobrazené nijako silene, preexponovane, napríklad sentimentálne či pateticky. Práve vďaka pohľadu dieťaťa sú



i hraničné situácie prijímané skôr akosi pozvoľna (dokonca ani smrť v autorovej zbierke nedisponuje tradične negatívnymi konotáciami), neprichádza k vzdoru ani k sebaľúti, čím sa paradoxne ukazujú oveľa zreteľnejšie a pre subjekt naberajú oveľa prijateľnejšiu podobu, stránku. Azda i preto vo väčšina básní pracuje autor s obdobím detstva alebo aspoň torzom, ktoré z neho zostalo v podobe spomienky, pretože detstvo je tu chápané ako akýsi harmonizačný stupeň života končiaci sa príchodom dospelosti, naberajúcej skôr opačné hodnotové póly, kedy by subjekt básne neraz rád zotrval vo východiskovej pozícii detského vnímateľa a jeho nezaťaženého prijímania nevyhnutností osudu.

Z hľadiska výrazu nájdeme v knihe tradičné básnické prostriedky, dominujú senzuálne metafory, najmä auditívne a vizuálne spolu s množstvom prirovnaní, ako tomu bolo i v autorovom debute. Napriek tomu zbierka pôsobí z výrazovej stránky civilne, využíva voľný verš, ktorý nie je zbytočne rozkošatený, nefunkčný a básne smerujú k pointe. Dominantným motívom sú vtáčie či motýlie krídla, ich nachá-

dzenie a strácanie, no básnik pracuje neraz i s motívami, ktoré majú symbolický charakter (anjel, ryba, zvony a pod.) a predznamenávajú možné čitateľské vnímanie, či motívami charakteristickými pre špecifické prostredie (divadelné rekvizity a pod.). Zapája ich do hlbších súvislostí, čím na seba básne užšie nadväzujú – akoby sa v sebe vzájomne zrkadlili, prichádza v nich k reflexnému odrážaniu sa jednotlivých osudov, neraz zachytených ako interakcia mužského a ženského princípu (čosi o nej napovie i úvodná ilustrácia a napokon i názov zbierky), čo básnickú výpoveď významovo dopĺňa a obohacuje.

Druhá zbierka Radoslava Tomáša je nielen potvrdením (a čiastočným rozšírením) autorovho básnického smerovania, záberu, ale najmä účinnosti výpovede, ktorá sa nepotrebuje uchýľovať k rozmanitým textovým eskapádám, násilnostiam či afektovanému experimentátorstvu, ale vystačí si i s jednoduchosťou, ktorá v konečnom dôsledku jednoduchosťou nie je.

VERONIKA RÁCOVÁ

## SPOMIENKY Z DOMČEKA ALEBO AKO SA VYKOSIŤ ZO SMÚTKU...

■ **Veronika Šikulová: Domček jedným ťahom**

*Bratislava : Slovart, 2009*

Najnovšia kniha poviedkových príbehov Veroniky Šikulovej *Domček jedným ťahom* prináša čitateľovi osobitý autorský svet. Jeho poetická povaha je sugerovaná už názvom odkazujúcim k jednoduchej grafickej hre: obrázok nakreslený jedinou čiarou anticipuje pohyb nasmerovaný k obdobiu detstva ako relatívne bezproblémovému životnému obdobiu, ale zároveň sprítomňuje aj dôverný vzťah k bazálnemu priestoru rodinnej intimity. Ďalšie štýlové znaky textu sú naznačené vstupným citátom a mottom: folklorizovaný kolorit klasického vidieka, sugestívne napätie medzi

lyrickosťou a epickosťou a schopnosť seba-ironie rušiacej ostentatívne deklarovanú nezávislosť spisovateľského subjektu od autobiografického rozmeru svojich postáv.

Kniha pozostáva z dvoch súborov poviedok (*Je mi leto, Spoviedky*), ktorých názvy predznamenávajú odlišnú výrazovosť. Kým prvý názov odkazuje k súkromnej meteorológii spojenej s časom prázdnin a príjemnou letnou letargiou, druhý názov, označujúci fúziu literárneho žánru a kresťanskej sviatosti zmierenia, evokuje vážnejší rozprávačský tón.

Poviedkový cyklus *Je mi leto* sprítomňuje retrospektívy priamej rozprávačky do stavu detstva prelínajúce sa s jej aktuálnou životnou situáciou. Táto spomienková invokácia sa priestorovo viaže na rázovitý kolorit západoslovenského mestečka Modra s jeho typickými obyvateľmi a opakujúcim sa prírodným rytmom, ponúkajúcim dieťaťu pestrý svet plný vôní, chutí a iných zmyslových podnetov či zážitkov (sedenie na strome, hody, zbieranie ríbezlí, atď.). V uvedenom topose sa od prvého k poslednému príbehu odohráva nielen postupné dospievanie rozprávačky, ale aj (často deziluzívna) premena vzťahov jej najbližších (rozchod rodičov, smrť príbuzných). Hlavná hrdinka si spomína na svoju prvú voňavku (*Dušinka*), prázdninové zážitky na dedine vo viacgeneračnom rodinnom kruhu (*A už čít, Uhorková sezóna*), na premenu dievčenského tela (*Tarachtarachbrslana*), na prvé lásky (*Kam si dajú nos*), návštevu hudobnej školy (*Udibar*), na otcových súrodencov (*Čo ste také kyslé?*) a svadbu ako definitívny akt dospelosti (*Jaše*). Vo všetkých poviedkach ako kľúčové leitmotívy vystupujú dojímavovo-humorné spomienky na rodičov, predovšetkým na otca (*Udibar, Rozprávka, Srrrrrrst*). Súčasťou tohto sveta sú aj postavy so svojráznym správaním alebo drsným rečovým prejavom vnášajúce do deja osobitý humor a sympatie (Čamarda stavajúci snehuliakov). Zavŕšenie celého spomienkového cyklu predstavuje príbeh *Srrrrrrst* tematizujúci smrť otca. Uvedená reminiscencia vytrháva čitateľa z predošlých poetických obrazov a zároveň reinterpretuje aj pozitívne vyznenie názvu cyklu. Hrdinkina výpoveď *Je mi leto* totiž v poviedke označuje subjektívny stav smútku zo straty blízkeho človeka a bezradnosti, neschopnosti vyrovať sa s ňou.

Aktualizácia návratov do modranského detstva a teenagerstva rozprávačky sa realizuje aj na úrovni mien a reči postáv. Pomenovanie postáv zodpovedá ich zvyčajnému označovaniu dieťaťom (*mamka, tatko, babička* atď.). Jazyk hrdinky obsahuje hry so slovami (... *na tom mi vôbec nezáležalo, ani*

*nezásedelo...*, s. 10), slang (*kupko, bickáč, cigošku*), prvky hovorovosti (*nič dobré nám z očí nekukalo*, s. 20) a expresívnosti (*vrešťať ako pavián*, s. 9) a je obohatený o dialekt zvýrazňujúci autenticitu prostredia (*piščírinky, oregapa, ragače*). Vo výrazovej opozícii k detskej jemnosti a dievčensky navičnému rebelantstvu je vulgárna reč niektorých postáv (*icte s tou malou do rici*, s. 15) naznačujúca surovšiu, ale realistickú podobu vidieckeho života. Svet detských spomienok v prvej časti knihy tvorí centrálny kompozičný princíp sústredžujúci okolo seba celý príbeh a podnecujúci vnútorné žánrové variácie aj lyricko-epické vyznenie textu (anekdoty, opisy charakterov postáv, subjektívne reflexie, atď.). Štruktúra príbehu sa neutvára na základe prísnej dejovej kauzality, ale voľnejšieho asociatívneho postupu korešpondujúceho s premenlivou povahou ľudskej pamäti.

Špecifickým znakom väčšiny príbehov tejto časti knihy je motív smrti. Rozprávačka v závere často konštatuje smrť blízkeho ľudí, a tým vnáša do humorného nadhľadu a láskavých spomienok výrazný existenčný tón (*A potom zomrela slečna Taubingerová*, s. 52). Tento deziluzívny fakt vytrháva hlavnú postavu zo stavu spomínania a navracia ju do jej prítomného času. Napriek uvedenej tenzii dodáva príbehom katarzný rozmer spôsob, akým sa rozprávačka s faktom zomierania vysporadúva. Okrem samotného „vypovedania spomienky“ predstavuje ochranu voči smútku magicko-realistická predstava „odchodu mŕtvych do neba“, vyznačujúca sa príznakmi detskej či navičnej dedinskej viery v posmrtný život a Boha (... *neskôr tie moje babky navždy uletia do neba...*, s. 34), a podvedomé i zámerné preberanie zvykov vlastnej rodiny (rozprávačka začne dávať do skrine naftalín podobne ako jej babička Dušinka alebo sa snaží so smrťou otca vyrovať kosením trávy: *A ja som vzala kosu a myslela si, že sa z toho žiaľu vykosím*, s. 70).

Druhý súbor príbehov s názvom *Spoviedky* stojí vo výrazovej opozícii k prvej časti knihy. Mnohotvárna spomienková tematika detstva sa zúžila do piatich príbehov a ústrednej

problematiky partnerského vzťahu muža a ženy, ich vnútornej osamelosti, nemožnosti komunikácie a často nezlučiteľnosti mužského a ženského sveta. Počet postáv, vytvárajúci v predošlej časti dojem rodinnej a priateľskej súdržnosti, sa zredukoval na dominantnú manželskú dvojicu. Autorka tým prehĺbila subjektívny svet postáv a text nadobudol výraznejší psychologický rozmer.

Dojem odcudzenosti postáv sa dosahuje niekoľkými spôsobmi. Dehonestujúcim a ironickým označením postáv (*náš starý, stará*), postavou antropomorfovaného kocúra, ktorý v príbehu *Horekomoštopoje* hrá úlohu mediátora problematického vzťahu (symbolický motív facky, ktorá mala patriť kocúrovi a dostane ju žena, spúšťa konflikt medzi partnermi) aj jeho katalyzátora (partneri sa v kocúrovi „vidia“ a zároveň mu ubližujú), striedaním vnútorných monológov muža a ženy v 3. osobe j. č. (každý z nich má svoju súkromnú, nevy povedanú históriu pocitov a potrieb), absenciou ich (normálneho) dialógu, ale aj spochybním pozitívnej symboliky Vianoc a bielej farby (*Biela*). K pocitu osamelosti postáv prispieva aj povaha literárneho priestoru – pre ženu je to ubíjajúci priestor bytu a kuchyne s jej stereotypným rytmom starostlivosti o domácnosť, pre muža domov spojený s nepríjemnými rodinnými záväzkami a očakávaniami.

V tomto kontexte dochádza k transformácii predtým perspektívne vnímaného motívu domu ako miesta blízkosti a porozumenia. „Domček“ zostáva už iba odleskom detstva, stereotypne kreslenou kresbou v čase ženinho snívania o lepšom životnom statuse (*Plaveliš*) alebo v situácii jej zúfaleho „medzistavu“, keď si pripravuje súkromnú spoveď (*nakreslí asi dvadsať domčekov jedným ťahom, akoby znášala nejaké kajúcne vajcia*, s. 156). Bezútešnosť okolností sa premieta aj do vulgarizácie reči partnerov, a to nielen pri ich komunikácii, ale aj vo vnútorných prehovoroch. Funkčnosť nadužívaných expresív (*Už mi na nej nezáleží, je to piča, pomyslel si starý...*, s. 80) sa ukazuje práve v ich schopnosti pôsobiť ako kontrakt k dezolátnemu stavu postáv (*Chcela by*

*sa túliť, ale nemá ku komu*, s. 154). K tomu prispieva aj negatívna figuratívnosť akcentujúca partnerskú krízu (*a ona sa vezie ako hnida na mužovej hlave*, s. 133). Najpríznačkovejšie vyznieva príbeh *Najlepšia obrana je útek*, ktorý sa zakladá na výrazovom protiklade neosobnej a vulgarizovanej výpovede rozprávačky v 3. osobe j. č. a nežného príhovoru k najbližšiemu človeku prebiehajúceho v sne (*Láska moja jediná, strašne je vonku zima. Zima je na to, čo Ti idem povedať. Chcela som len, že sa cítim ako v lase chytená, že mi je tak láskomorne, hladomorne*, s. 134).

Stav oboch postáv je definovaný túžbou uniknúť z daného zovretia a nemožnosťou túto zmenu zrealizovať. Výsledkom tohto vnútorného „ustrnutia“ sú špecifické spôsoby ne/riešenia situácie: snívanie (*Plaveliš, Najlepšia obrana je útek*), chvíľkové úteky k priateľom (*Biela*), zmena životného priestoru (USA), spomienky na detstvo (*V detstve boli jej dni dlhé, sny farebné, všetko mala na dosah ruky*, s. 115), prehlbovanie vnútorného monológu (*Horekomoštopoje*) a s tým spojený vznik vlastnej, často melancholickej, filozofie (*Všetci sa všetkých držia a ona po inom netúži, len skúsiť, čo sa stane, keď sa pustí*, s. 113).

Práve vnútorné prehovory predstavujú kompozičný princíp tohto príbehového súboru. Konštitučné centrum témy netvorí spomienka, ale skôr prúd vedomia vyvolávaný neriešiteľnou situáciou. Jej hraničnosť sa prejavuje aj náhlymi zmenami myšlienok, nálad a pocitov postáv, často prechádzajúcich do ich absolútneho opaku (napr. žena sníva o zamestnaní, o chvíľu ho už skritizuje) a výpoveďami, ktoré paralelne sprítomňujú banálne konanie postavy a jej kritický psychický stav (*Zajtra bude deň biely ako baranček. Napije sa vody a biela ako krieda zaľahne*, s. 148).

Aj v tomto súbore poviedok sa objavuje motivika smrti, dochádza však k istému sémantickému posunu v jej chápaní. Pre hlavnú hrdinku, ktorá pracuje ako rečníčka na pohreboch, sa stáva blízkosť smrti akýmsi náhradným riešením, existenčným pozadím, ktoré na jednej strane robí jej život zmyslupl-

nejším, na druhej strane jej osobitým spôsobom umožňuje spomínať na (aj vlastnú) minulosť (*Plaveliš*). Objavuje tým aj cestu k ironickému životnému nadhľadu (*Všetkým svojim rodákom napíše nekrológy, že sa poserú*, s. 124) a osobnej spiritualite.

Medzi obomi časťami knihy existuje špeciálny intertextuálny vzťah. Niektoré motívy sa zrkadlia do príbehov druhej časti a vytvárajú tak dojem skrytej osobnej genézy celého textu. Obrazne povedané: čitateľ sa možno stále díva na ten istý nakreslený „domček jedným ťahom“, díva sa však na neho z jeho rôznych zážitkových perspektív.

Akýsi epilóg knihy predstavuje príbeh *Pohár víťazov pohárov* vyznačujúci sa viacerými autoreferenčnými znakmi. Autorka v ňom vtipne a sebaironicky tematizuje samotný akt písania (*Na tomto mieste vlastne prichádza k rozuzleniu...*, s. 150), vlastný spisovateľský subjekt (*Pisateľka týchto riadkov však chce zostať nevyšpytateľná...*, s. 150), vzťah k svojim postavám (*Naša hrdinka beží do kostola...*, s. 163), ale zároveň simuluje, že ich život je na nej nezávislý (*Tu autora(ku) čosi napadne a vzápätí svoj nápad ako jablko ponúka svojej hrdinke.... (...) Nápad je zavrnutý...*, s. 164). Do uvedenej autoreferenčnosti je umiestnený príbeh postavy autorky, ktorá sa snaží vyspovedať. Akt spovede, ako vážna a intímna cesta k vnútornému zmiereniu, sa tým dostáva do protikladu s výsmešným postojom rozprávačky. Rozprávačka v spovedi písanej na papier reflektuje nielen problémovosť partnerského vzťahu (*Jej, ich celý svet sa rozkladá a smrdí a ona musí zachrániť tú naj-*

*krehkejšiu vec – ale zabudla ktorú...*, s. 159) a túžbu po blízkosti (*Všetkých ľúbim a smutno je mi...*, s. 162), ale tematizuje aj závažné otázky zmyslu, podoby písania a ne/schopnosti vy(s)povedania podstatného (vedomie vlastnej nedostatočnosti; vôňa ako metafora plného prežívania; túžba po jemnosti v slove *a stave otvorených očí*, s. 161, atď.).

Záver príbehu (i celej knihy) zostáva otvorený. Napriek pretrvávajúcemu pocitu vnútornej samoty aj medzi najbližšími je však citeľná istá snaha o zmierenie (*A život? Vlastný. Život, najmä ak sa neponáhlame, dá sa ešte zlepšiť*, s. 165). To nastáva aj medzi postavou ironickej spisovateľky a jej vlastnými postavami, priznaním si ich potrebnosti pre seba (*Dopíšeme, prisadneme si k nim, nech sa trochu zohrejeme... Posuňte sa, chceme byť s vami a... A čakať. Čakať kým nám prejde čas, ktorý zahojí všetky rany...*, s. 165). Záverečná veta evokuje takmer žalmickú výzvu čitateľom, aby príbeh ako autentickú spoveď merali skrytejšími kritériami (*Vezmite túto dušu a zaneste ju pred tvár Najvyššieho!*, s. 165).

Knihy Veroniky Šikulovej *Domček jedným ťahom* nedávno získala *Cenu čitateľov denníka SME* v súťaži *Anasoft litera 2010*. Aj to je možno dôkaz, že autorkin svet oslovuje a dotýka sa čitateľa nielen svojou komornosťou, ale aj sugestívnou životnou filozofiou ukrytou v spomienkach jej postáv. V tomto zmysle predstavuje kniha *Domček jedným ťahom* originálnu a podstatnú výpoveď na slovenskej literárnej scéne.

EVA PARILÁKOVÁ

## FILANOV NEVYDARENÝ BOZK

### ■ Boris Filan: Klimtov bozk

Bratislava : Slovart, 2009

Rady próz reflektujúcich našu nedávnú totalitnú minulosť sa svojím románom *Klimtov bozk* (2009) rozhodol rozšíriť aj textár, drama-

turg, scenárista, moderátor, cestovateľ (a azda aj spisovateľ) Boris Filan. Už nasledujúci text na záložke však vzbudzuje podozrenie, že sa Fi-

Ian rozhodol napodobniť a zrecyklovať (čitateľský) úspech románu Pavla Rankova *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* (2008): „*Klimtov bozk je rozprávanie o veľkej láske zranenej dobou, v ktorej sa odohráva.*“ Výsledky čitateľskej ankety Kniha roka 2009 dvojtýždenníka *Knižná revue*, v ktorej *Klimtov bozk* získal najvyššie ocenenie, dokazujú, že táto schéma je naďalej čitateľsky vďačná a úspešná.

Filanov román napĺňa očakávania dané zálozkou a autor skutočne rozohráva príbeh osudovej lásky dvoch mladých ľudí – Adama a Silvie. Okrem ich lúboštného vzťahu autor zachytáva Bratislavu (najmä) v 60. rokoch minulého storočia, vykresľuje peripetie života v komunizme a konfrontuje ho so životnými podmienkami na Západe. Práve táto konfrontácia je oveľa pozoruhodnejšia ako sám lúboštný príbeh. Napätie medzi Východom a Západom autor čiastočne uchopuje aj prostredníctvom dvoch tematických okruhov, ktorými sú emigrácia a sex.

Otázku emigrácie Filan odkrýva na viacerých úrovniach. Silviin otec zostal žiť v Mníchove a všetko (niekoľkoročné) úsilie Silviinej matky smeruje k tomu, aby sa za ním mohla spolu s deťmi vysťahovať. Pred rozhodnutím emigrovať stojí aj Adam počas zájazdu do USA. Jeho emigrácia mala byť súčasťou spoločného plánu so Silviou, ktorá sa mala odsťahovať do Nemecka a obaja sa mali stretnúť v Kanade. Adam sa však nakon rozhodne pre návrat do Bratislavy. Aj napriek tomu, že plán Adama a Silvie sa nevydaril, emigrácia osudovo zasiahla do ich života po známych augustových udalostiach. Vtedy sa totiž vytvorila príležitosť na emigráciu, ktorú Silviina rodina podľa všetkého využila, čo indikuje aj koniec vzťahu s Adamom.

Konfrontácia života v socialistickom tábore a na Západe prebieha prostredníctvom Adamových zájazdov do Viedne a USA. Západ je síce vykreslený ako územie luxusu a materiálnej hojnosti, avšak nie je zobrazený len pozitívne a nekriticky, ale poukazuje sa i na jeho odvrátené stránky. So životom v Československu ostro kontrastuje aj príjemné pro-

stredie a atmosféra, ktorú Adam so Silviou zažívajú na dovolenke v Juhoslávii. No napriek zjavným ťažkostiam a problémom života v Československu sa nedá povedať, že by emigrácia bola prezentovaná ako ideálne východisko z tejto situácie. Nielenže Adam neemigroval, keď mal na to príležitosť, ale ani Silvia nechcela odísť za otcom do Nemecka.

Druhým pozoruhodným a ohniskovým aspektom románu je sex. Aj táto oblasť slúži Filanovi na to, aby tematizoval rozdielnosť medzi Východom a Západom. Zatiaľ čo Východný blok je v oblasti sexu konzervatívny, Západ je naopak liberálny – ba pre človeka z našich končín vulgárny a skazený. Je signifikantné, že Adam počas svojich návštev cudziny zakaždým navštívil zariadenie spojené so sexom. Vo Viedni sa spolu s kamarátom vybral do sexshopu, pričom „*už samotný výklad a vchod (...) vyzerali ako šialená vyhňa alebo konzulát pekla*“ (s. 119). V New Yorku sa Adam dostal do Sex Academy na 42. ulici, kde „*sex zapáchal a bolel*“ (s. 291) a opäť sa toto miesto priravnáva k peklu (s. 291). Už samotné názvy v anglickom jazyku ako pornoshop, sexshop, Sex Academy a peep show zreteľne vypovedajú, že ide o produkty Západu. V lúboštnom vzťahu medzi Adamom a Silviou autor naopak sex romantizuje a mýtizuje. Vidno to už na tom, že Adam a Silvia pre sex používajú deminutívny (a odporne slizký) výraz „*spinkanie sa*“. V závere románu sa odohrá prvý sex Adama a Silvie, pričom Adamovi dokonca „*napadlo, či by nebol najradšej, keby sa ich prvé spinkanie sa odohralo až cez svadobnú noc*“ (s. 335). Opis ich sexu je takmer výhradne metaforický (oproti naturalistickému opisu diania v Sex Academy) a rozprávač nás poučí, že „*sex je posvätná vec*“ (s. 336).

V súvislosti so zobrazovaním života v komunistickom Československu a vykresľovaním dejinných udalostí je zvlášť pozoruhodné, že Filan akoby sa usiloval o ich demýtizovanie, čo neraz môže pôsobiť až provokatívne. V súvislosti s vpádom vojsk Varšavskej zmluvy v auguste 1968 napríklad zobrazuje protestujúcich ľudí ako malomeštiakov, pre ktorých je



vidieť sa vo vysielaní rakúskej televízie „*viac, ako keby zaživa vstúpili na nebesia*“ (s. 352). Demýtizovanie prebieha aj v súvislosti s viacerými významnými kultúrnymi osobnosťami, ktoré dnes symbolizujú odporcov totality. O legendárnej hereckej dvojici Voskovec a Werich sa dozvedáme, že „*celý život boli a zostali egomaniaci*“ (s. 288), Kryl je zakomplexovaný škriatok (s. 313) a Dominik Tatarka je v súvislosti so svojím verejným prejavom počas okupácie v auguste 1968 ohodnotený ako teatrálny narcis (s. 349). Výnimkou z tejto šablóny je Marián Varga, ktorý je ovenčený takmer až nadľudskými atribútmi (s. 224 – 225).

Medzi najzávažnejšie deficity románu patrí najmä jeho chaotická štruktúra. Problém nespočíva v tom, že udalosti nie sú zaznamenané chronologicky, ale skôr v tom, že pôsobia neusporiadane a náhodne. Rozmanité obdobia a roky sa v relatívne rýchlom slede striedajú podľa záhadného kľúča – ak tam vôbec nejaký je. Do série časových nezrovnalostí zapadá aj uvedenie dvoch záverečných častí knihy. Prvá má názov „21. augusta 1968“ a druhá „Dva dni predtým 20. augusta 1968“. Aké dva dni má Filan na mysli, zostáva záhadou, keďže 20. a 21. august delí jeden deň. Na druhej strane je táto mátež fascinujúca – akoby Filan v určitej vrstve nevdojak napísal dráždivý postmoderný román. Tento aspekt podporuje aj striedanie románovej reality, spomienok, snov, legiend, listov, zápisov do denníka a citátov z kníh.

Pri písaní o ľúbostnom vzťahu dvoch mladých ľudí vždy hrozí nebezpečenstvo, že výsledným produktom bude gýč. Filanov román je dokonalým potvrdením tejto skutočnosti. Za viaceré časti by sa nemusela hanbiť ani žijúca legenda novodobého slovenského literárneho gýča T. Keleová-Vasilková. Ako príklad za všetky postačí nasledujúca pasáž, ktorá zachytáva okamih, keď sa Adam so Silviiou dali dokopy: „*Štukla (Silvia – pozn. M. R.) vypínačom a zažala svetlo vo všetkých miestnostiach lásky. Otvorila slávnosť. Žiadne odrátavanie, desať... deväť... Bez varovania povolila štart. Adam si bol vedomý, že má*

*celý nesmelý začiatok poctivo oddretý, ibaže dovtedy prevažoval pocit, že je na parkete celý čas sám, že na posmech sveta tancuje bez partnerky. A ona celý čas neviditeľná tancovala s ním, verne a oddane, s plným nasadením. Adam so samozrejmosťou položil Silviiu ruku na plece a ona ho objala okolo drieku. Obidvaja dokonale ovládali choreografiu. Roky si ju pripravovali. Pred celou triedou vykročili po Hviezdoslavovom námestí do končiacej sa noci. Mali presne ten správny krok a hlas a cit pre čas, čo začal bežať“ (s. 159). Medzi to najhoršie, čo Filan z oblasti gýča ponúka, patria Adamove listy adresované Silvii. Je možné, že toľko páto-su, sebastrednosti, insitnej metaforiky a mrdlantstva sa nachádza aj v reálnej korešpondencii tínedžerov, ale je otázne, či je nevyhnutné týmto brakom mučiť čitateľov a čitateľky na takom rozsiahlom priestore.*

Charakteristické pre Filanov štýl je nadužívanie prirovnaní. Takmer sa nenájde strana, na ktorej by sa dajaké nenachádzalo, ba často sa vyskytujú v celých húfoch. Čo sa týka ich kvality, viaceré zaujmú a pobavia svojou násilnosťou a umelosťou, ako napríklad: „*Láska je na nich taká viditeľná ako lyže na zjazdárovi. Ako melón pod pazuchou*“ (s. 102). V „ideálnom“ prípade sa autorovi podarí vyčariť vetu, ktorá v sebe obsahuje insitnú poeticnosť a gýčové prirovnanie, ako napr. v prípade opisu texasiek po ich domácej úprave, aby nevyzerali ako nové: „*A ku koncu bola väčšina látky dokonale texaskovo modrá, ale na vyšších stehnách boli celé plochy nebesky belasej, ktorá cúvala až do bielej, ale tak jemne, ako keby do mlieka spadla jedna nezábudka*“ (s. 17).

Klišéovito zase pôsobí už obchytná alúzia na Rómea a Júliu – Adam je totiž syn ešebáka (s. 26), ktorý sa podieľal na akcii vedúcej k emigrácii Silviinho otca, čo v Silviinej mame vyvoláva negatívne naladenie voči Adamovi. Veľmi ošúchane znejú aj nasledujúce vety: „*Medzi tichom a mlčaním je veľký rozdiel. Silvia nikdy nebola ticho, iba mlčala. Niekedy mlčala o takých ťažkých a zložitých*

veciach, že Adam cítil, ako mu v žalúdku rastie ľadová hruda úzkosti“ (s. 167).

Pozoruhodnou zvrátenosťou zaujme pasáž, na ktorú by sa závistlivo pozeral aj španielsky surrealistický režisér Luis Buñuel. V nej Adam odhryzne Silvii z jazyka jeden chuťový pohárik, aby ju vzápätí poprosil, aby mu končekom odhryznutého jazyka oblizla oko (s. 211 – 212). Ide nepochybne o jednu z najlepších sadomasochistických scén v slovenskej literatúre.

Filanov text obsahuje aj viacero vecných a logických chýb. Na strane 57 si napríklad Filan poplietol priezvisko Silviinho otca a namiesto Polák ho nazval Pokorný, hoci o päť riadkov vyššie ho uvádza správne. Za nedomyslenú absurditu možno považovať nasledujúcu historku o Adamovom pradedovi: „*Môj pradado bol chudobný knihár. Nešťastne sa zalúbil do krásnej Maďarky. A skôr ako sa s ňou stihol oženiť, opustila ho a on zomrel na zlomené srdce*“ (s. 156). Otázne je, kedy stihol mať Adamov pradado potomka, ktorý by garantoval príchod na svet jedného z Adamových rodičov. Odporujú si aj vyjadrenia o tom, kto basketbalistom na zájazde v USA prezradil, že Americká atletická asociácia na každého hráča vypláca peniaze (a o akú vysokú sumu ide). Na jednom mieste sa uvádza, že informátorom bol pán Muller a suma bola pre každého hráča 38 dolárov (s. 279), o tri strany ďalej to však bol už George Terebesi a suma bola tridsať dolárov.

Problém sa objavuje aj v súvislosti s tým, či Adam mohol Silvii vystaviť vysvedčenie za sex, ktoré je súčasťou listu na strane 314. V ňom Adam ohodnotil Silviino „spinkanie“ na „výbornú“ v prvom polroku a na „super výbornú“ v druhom polroku. Ich prvý sex (spinkanie sa) sa však odohral až o niekoľko strán ďalej (čo v prípade chaotickej štruktúry ešte nemusí nič znamenať), pričom ten sa odohrá na Hvare, kde sa Adam a Silvia nachádzali v lete 1968. V auguste 1968 však Silvia podľa všetkého emigrovala (to je aj záver románu), čiže o žiadnych polročných a ročných vysvedčeniach zo sexu nemôže byť ani reči.

Problematická a otázna je aj skutočnosť, či Adam mohol v roku 1968 použiť hovorový výraz pre sieť predajní s rýchlym občerstvením McDonald's – mekáč (s. 341). Je pravdepodobnejšie, že sa autor nakontaminoval súčasným jazykom. Nemiestne pôsobia aj vysvetlivky pod čiarou, v ktorých Filan vysvetľuje pomerne známe termíny, ako napr. bony (s. 14) či modrá knižka (s. 149). Buď ide o nenáležitú a do neba volajúce podcenenie čitateľov a čitateľiek, alebo sa Filan obracia najmä na mladé a nepoučené publikum.

Filanov román je zároveň plný komplexov a stereotypov. Či už ide o Rómov (s. 178 a s. 197) alebo o homosexuálov, ktorí sú vykreslení ako afektovaní, príp. ako šíritelia „zlých vín“ (s. 195) či ako zvrhlí voyeuri (s. 327). Na svoje si prídu aj čitatelia a čitateľky, ktorí/ktoré by čítali Filanov románový počín z feministického hľadiska. Rodovými stereotypmi a sexizmami sa to totiž len tak hemží: „(...) vnímal (Adam – pozn. M. R.), že ženy a dievčatá to využívajú. Šikovne zhodnocujú svoje činy. Na najrôznejších úrovniach. Lebo najprv nie a potom áno je vždy cennejšie ako áno. A tak to ide postupne až k sexu. Nie, nie, nie. Ako to, že potom zrazu – áno?“ (s. 198), „*Silvia mala skvelú výchovu, dávala partnerovi pocítiť, že je chlap a že ona to akceptuje a oceňuje. Nehrabala sa do mužských vecí; niežeby ich nezvládla, ale vedela, že tak je to dobre pre oboch*“ (s. 330). Dost primitívny a grobiansky je aj nasledujúci opis, v ktorom je fyzicky príťažlivé dievča dehonestované na objekt hodný znásilnenia: „*Zdenka bola ten typ dievčaťa, ktorý predčasne vstúpi do Armády krásy. Už trinásťročná mala zreteľné špicaté prsia, nohy mladej ženy a v očiach toľko života a vyzývavosti, až bolo čudné, že ju ešte nikto neznásilnil*“ (s. 63).

Skrátka – tak ako v prípade viacerých známych osôb, ktoré nadobudli pojem, že ich pôvodná špecializácia je pre ne príružka, a tak sa rozhodli vyniknúť aj v iných oblastiach, ani Filanovi nesvedčí, ak sa mieša do sfér, na ktoré nemá ani len remeselnú zručnosť.

MICHAL REHÚŠ



## úklady jazyka alebo slovgličtina

### A ZNOVA RAZ ANTONYMÁ

So slovesom **zlomiť** sme sa tu raz už pohrali (č. 1/2009) v súvislosti s **lámaním hlavy**, no do jeho potenciálu sme tým načreli iba okrajovo. Zlomiť možno človeka, keď neodolá tlaku, ale aj palicu, zato **zlomiť palicu** nad niekým je už iba metafora, lebo skutočným zlomením palice nad niekým nič nedosiahneme, tým obrazným ho však totálne odpíšeme ako **beznadejný prípad**, čo vôbec neznamená, že predtým býval **nadejný prípad**. Tu je vo veci vždy akcia niekoho, kto je silnejší alebo má väčšiu moc, čiže, ako je v češtine bežné, má navrch. V slovenčine ten zvrät nemá oporu, napriek tomu sa športoví redaktori o túto výpožičku neraz oprú v domnienke, že tým spestria svoje výrazivo. Zaujímavé, že hoci jedna strana často **má navrch**, tá druhá nikdy nemá **naspodok**, a to ani v češtine.

**Zlomiť** znamená totálnu porážku, rozdrvenie protivníka, keď ho však iba **oblomíme**, nie je to také drastické a **oblomenému** ostane ešte aký-taký priestor, hoci zjavne menší, než keby sme ho iba **nalomili**. Tu si hodno povšimnúť, že ak niekto tlaku vzdoruje, ostáva **neoblomný**, hoci ak sa na odpor nezmôže, neznamená to ešte, že je **oblomný**. **Oblomiť** znamená aj **obmäkčiť**, no ak sa to nepodarí, znamená to už, že by sa **obtvrdil**?

Keď sa niekto **zlomí v drieku**, môžu v ňom zostať všetky kosti celé, to sa iba pred papalášom tak hlboko ukláňa. Keď si však **zlomí ruku** či nohu, to už nie je metafora, lež **tvrdá skutočnosť**, podobne ako mnohé iné. Naproti tomu zatiaľ nik nedefinoval, čo by asi znamenala **mäkká skutočnosť**.

\* \* \*

**Krajšie zajtrajšky** sú zo zásady v **nedohľadne**, napriek tomu škaredé dnešky nie sú v **dohľadne**, lebo sme v nich pohrúžení, takže nevidíme cez okraj taniera. Pravda, ak sa nadeň povznesieme, vysvitne, že jestvuje aj **dohľadnosť**, lebo veď všeličo mávame **na dohľad**, a v opačnom garde zas máva **pod dohľadom** niekto nás. Škoda, že je skoro vždy viac tých, čo majú **pod dohľadom** (alebo dokonca **pod palcom**) nás, kým my mávame **pod dohľadom** niekoho málokedy. **Dohlíadačov** je totiž rádovo menej než **dohlíadaných**. Pre psychickú rovnováhu sa vtedy odporúča **zachovať nadhľad**, lebo **podhľad** by nás celkom zdeprimoval. **Podhľad** berú ležérne, ba až **s nadhľadom** iba kameramani a fotografi. S prekérnosťou **podhľadu** zrejme rátala aj dávna etiketa, keď prikazovala mužom, aby po schodoch šli zásadne pred dávou a dolu schodmi zasa za ňou. Dnes by také **ohľady** asi vzbudili iba smiech, lebo čo už **poddohlíadaš**, keď je všetko **na dohľad** aj bez **podhľadu**.

Sem zjavne patrí aj patriarchálna tradícia, ktorá dovoľovala chodiť na **vohľady** iba mládencom, lebo to by sa asi svet zrútil, keby šlo na **vohľady** dievča. Nehovoriac už o škandále, že by si mládenca pre statky-zmätky rovno unieslo. Oveľa skôr asi vyhynú **vohľady**, veď už aj tak majú namále, aspoň v euroatlantickej civilizácii. Čo by sa ako štorcovali, **navele** sa nezmôžu a **naveľa** s tým okrem zvukovej podoby nemá nič spoločné. Vohľadovej **dedovizni** zrejme odzvonilo, kým **babkovižeň** nie je ani **na dohľad**. Zjavné interregnum.

\* \* \*

**Záhrobie** je oblasť, odkiaľ sa ešte nik nevrátil, aby o nej podal správu, takže sama jej existencia je hypotetická a v rozličných kultúrach sa charakterizuje veľmi odlišne. Napriek tomu má v každom jazyku svoje označenie, čo všelikto pokladá za dôkaz, že ono to naozaj jestvuje. Naproti tomu **predhrobie**, v ktorom všetci zijeme, a teda určite jestvuje, sa verbálnej špecifikácie nedočkalo, hoci **zdravý rozum** by prikazoval pomenúvať predovšetkým to, čo jestvuje. Alebo že by sme sa riadili **nezdravým rozumom**? Napokon, ani takéto spojenie nejestvuje,

a Milan Šimečka starší sa k tomu pregnantne vyjadril diagnózou, že **zdravý rozum** je to posledné, čo hýbe svetom. Teda nielen jazykom.

Ani pohrobie nejestvuje, zato jestvujú **pohrobkovia** ako deti narodené po otcovej smrti, teda **po meči**. Podľa rodovej rovnosti by sa to malo vzťahovať aj na deti narodené **po praslici**, príroda si do toho však zatiaľ nedávala veľmi kaŕať, génové technológie jej však určite prejdú cez rozum, alebo možno už aj prešli. Jazykový dizajn by mohol vyvinúť ďalšie odvodeniny, napr. **príhrobie** by ako konkrétnum mohlo znamenať lavičku, kde si s nebohým posedíme pri jeho **ná-hrobku**. Ako abstraktum zasa životnú fázu človeka **nad hrobom**, čo v jazyku jestvuje, kým **pod hrobom** nie, hoci nič proti tomu logicky nesvedčí. Ktovie, či si jazyk, podobne ako príroda, dá do svojho vývinu od dizajnérov kaŕať. Zatiaľ si ide svojimi, završuje nevyspytateľnými cestami, na ktoré sú aj vymyselníci, aj škôldozorcovia **krátci**, kým **dlhý** na ne nie je nik.

### VYSUNÚŤ, ČO JE ZASUTÉ?

**Suť**, preberaná v tejto podobe z češtiny, zo slovenčiny vymizla, nájdeme ju iba v staršej literatúre, napr. u Švantnera. Nahradilo ju však synonymum **sutina**, charakterizované v *Krátkom slovníku slovenského jazyka* ako odborný geologický termín pre *zosuvné zvetrané úlomky hornín na svahu alebo pod ním*. *Česko-slovenský slovník* interpretuje ten výraz širšie - hovorí o *tehlovej sutine, stavebnej sutine, rumovisku*, pričom odpad pri búračkách bol (je?) oddávna v obehu aj v podobe skomoleniny nemeckého **Schutt** na **šit**. Dnešní odchovanci angloslovenčiny by v tom iste zvetrili čosi iné, smradľavejšie, ale roboši a remeselníci sú spravidla odchovancami starších čias, keď ľudovú terminológiu spoluurčovala nemčina a kde sa to hemžilo (možno podnes hemží) **kelňami, šraubovákmi a ponkami**. Mimočodom, ani **roboši** vtedy ešte neboli robošmi a nechodili **do rachoty**, ten šľachtický titul im udelil až jazyk ulice za vlády robotníckej triedy, lebo ulica raz-dva nazrela za kulisy systému, kde robotník síce v novoreči tvoril elitu, nespratníkov do nej však povyšovali za trest.

Vráťme sa však k **sutine** ako geologickému termínu, kde zväčša ide o **posun** más, ktoré prekryjú staršie podložie. Napr. **morény**, teda hrádze horských plies, tvorí **sutina**, ktorú niekdajšie ťadovce navršili **posúvaním** hornín.

Tento reálny význam umožnil vznik metaforizácii, kde ide o pomenovanie starších vrstiev spomienok či života, ich zavalenie novými vrstvami, ktoré ich prekryjú, **zasujú**. Aj toto sloveso vyšlo z obehu, už Peciarov slovník ho charakterizuje ako *knižné*, používané autormi ako Hviezdoslav či Pišúť, a dnešné ho ani neuvádzajú. Napriek tomu jeho odvodenina **zasutý** zrejme nevyšla celkom z povedomia, ako dosvedčuje opätovný výskyt prídavného mena zasunutý v kontextoch, kde pôsobí ako päšť na oko a kam sa určite dostáva iba zásluhou korektorskej úzkoprstosti. Najlepšie to ilustruje príklad, jeden z mnohých:

*Preto aj sám* (Vladimír Petřík – pozn. P. B.) *začína svoje memoáre v tom najzasunutejšom období človekovho života...* (Jana Kuzmíková, recenzia Hľadanie minulého času, *Romboid*, 2010, č. 3, s. 79).

Ťažko si predstaviť, že by táto formulácia pochádzala od autorky, ktorá predsa vie, čo mala na mysli. Najpravdepodobnejšie ide o zásah, ktorého pôvodca zasa vie, že **zasutý** už do aktívnej slovnej zásoby nepatrí, no mechanicky ho nahradí výrazom, ktorý sa mu síce navonok podobá, významovo s ním však nemá nič spoločné. Namiesto metaforického **prekrývania** vrstiev, prevzatého z geológie, nám podsúva konkrétne **zasúvanie**, teda **zastrkovanie** čohosi niekam. Vôbec neobhajujem výraz, ktorý doslúžil, no vo vedomí mnohých zrejme doznieva - možno aj v nadväznosti na češtinu, kde je stále v obehu. Ak už však nahrádzať, teda niečím významovo adekvátnym, nie mechanicky, na základe zvukovej blízkosti.

PAVEL BRANKO

**Úklady/slovgličtina** nájdete komplet aj s registrami až po č. 10/2009 na stránke [www.pavel.branko.eu/ukladyjazyka.pdf](http://www.pavel.branko.eu/ukladyjazyka.pdf).

# cooltúra

## SPOMIENKA NA JAPONSKÉ DETSTVO

Svojho času, keď som mal deväť rokov, prišla k nám tretiakom zastupovať našu chorú súdružku učiteľku iná učiteľka z druhého stupňa. Jej zastupovanie trvalo iba štyridsaťpäť minút, no zato ich využila intenzívne. Spúšťačom monotematickej trištvrt hodiny sa stal nejaký nevinný priestupok jedného z nás: niekto niekomu niečo pošepkal, niekto deväťročný sa zasmial. To sa stalo dôvodom hromživej, sugestívnej kázne. Učiteľka spustila samoreč o tom, akí sme nevychovaní, leniví, rozmaznaní, neschopní, na rozdiel od japonských detí, ktoré... A nasledovali sadomasochistické opisy útrap japonských detí, ktoré v japonských školách *drú*, disciplinovane a obetavo makajú, sú ambiciózne a cieľavedomé, nie ako my, malí, sprostí, rozmaznaní Slováci. Učiteľka sa vo svojich opisoch pedagogických tortúr, akými sú podrobovaní malí Aziati, horúčkovo vyžívala, čím na nás naozaj zapôsobila, a tak jej snaha dať do kontrastu nás malých gaunerov so svedomitými japonskými deťmi nevyšla naprázdno. Vždy keď sa neskôr spomenulo Japonsko a Japonci, vždy, keď mi padol pohľad na známky japonskej pošty v mojom filatelistickom albume, spomenul som si na malých mučeníkov v japonských školách a okrem toho, že som sa cítil previnilo, bolo mi tých ľudí v ďalekej krajine naozaj ľúto.

Niekedy v čase mojich osemnástich som v Taliansku osobne spoznal skupinu japonských univerzitných študentov a študentiek. Hneď po vzájomnom predstavení sa ma po taliansky spýtali, ako sa povie po slovensky *cazzo* a *fica*. Nuž nielen som ich to naučil, ale aby som za nimi nezaostal a nezradil lekcii onej učiteľky, ktorá chcela, aby sme boli aspoň z polovice takí vystresovaní ako japonské deti, ja som sa dané vulgarizmy naučil po japonsky. Dokonca ma pochválili za dokonalú výslovnosť, to by som nejakých deväť rokov predtým naozaj nečakal... Keďže išlo o zábavných mladých ľudí, strávili sme nejakú tú noc v baroch a kaviarňach letnej Perugie a v jednej slabej chvíli som im musel vyrozprávať, aké neurózy mi spôsobovala stopa v pamäti, ktorú vo mne zanechala sugestívna štyridsaťpäťminútová lekcii onej rozčúlenej učiteľky. Japoncov som učiteľkiným monológom o školskom blázinci dobre pobavil a ja som sa tým pomaly začal liečiť z môjho zážitku. Možno aj to, že som s jednou peknou, inteligentnou a usilovnou Japonkou nakoniec aj krátky čas tajne chodil, nebolo nič iné, ako snaha prekonať moju japonskú traumu zo slovenského detstva...

Vždy keď sa plače nad vedomostnou úrovňou žiakov slovenských základných a stredných škôl (kým nad mizernými platmi učiteľov sa už plače pomenej), spomeniem si na lekcii exaltovanej súdružky učiteľky a na neskoršie roky, keď som sa nielen s Japoncami, ale aj s ľuďmi z iných cudzineckých kútov mohol baviť o tom, ako vyzerali ich prvoškolské roky. A musím si priznať, že hoci sme ako deti nemali také školské možnosti, aké mali a majú deti napríklad v škandinávskych krajinách, vôbec sme neboli vzdelanostne retardovanejší oproti deťom z iných ekonomicky vyspelejších krajín, o žiactve napríklad v takých Spojených štátoch ani nehovoriac. Súdužke učiteľke z môjho detstva to však na oči vyhodiť nemôžem – už dávnejšie spáchala harakiri.

PETER BILÝ

# tu niečo smrdí, pán Fontana!

ako to cíti najslávnejší slovenský tchor  
JULIUS VON FONTANA

## MOTÝLIA PIESEŇ

Keďže je vraj zima za dverami, posledné dni vôbec neotváram. Ležím zamknutý na dva západy, nevychádzam a šetrím si sily. Vnímam okrajovo, metabolizujem po menších dávkach a dýcham na pol úväzku. Vyrábať si teplo stojí nemálo energie, aj bohatých zásob tuku a zážitkov nabratých počas celého leta. Čo neodniesli povodne, to spálilo slnko. Nezamestnaní dovolenkujú ďalej na životnom minime a čerstvo vyvolení politici sa zas potia v žiare slnka na havajských plážach. Bolo že to pekné leto!

A ako ste si ho užili vy? Ďakujem všetkým, čo ma poslúchli a napísali mi do mojej listárne, vďaka za všetky nápady a podnety súce na preňuchanie. Dávnejšie ku mne doplachtil aj email od kamaráta Motýľa, inak známeho vydavateľa a propagátora pôvodnej literatúry s logom plniaceho pera s motýľmi krídlami. Veď len pozrite a poprečítajte: „Som Motýľ a mám devätnásť rokov. Július, ty si bol ešte malé tchorä, keď som zakladal súťaž literárnej krásy Poviedka, ktorú obletujem už od roku 1996. Poletujem, opelujem. Odkedy viem, aký je skutočný zmysel mojej existencie, nerobím už nič iné.“ Kto z vás Motýľa pozná, vie, že vďaka jeho vydavateľským krídlam sa znieslo na svet mnoho kníh žijúcich klasikov a ešte viac literárnych objavov v podobe nových nádejných spisovateľov. A za veľa mu môžu vďačiť aj tisíce spokojných čitateľov, kultúrnych pracovníkov aj štátna reprezentácia v zahraničí. Ťažko sa nájde iný jednotlivec, ktorý urobil doma aj za hranicami krajiny pre našu literatúru viac. No jeho krídla už nie sú dosť pestré pre zábavychtivé publikum a už vôbec pre ziskuchtivcov, ktorých podnikanie je založené na ošklbaní každého začínajúceho kuraťa. Kto pozná pána Motýľa lepšie, tiež vie, že momentálne nelieta, ale už určitý čas leží s dochrámanými tykadlami. Prajem mu touto cestou skoré uzdravenie. Ťažko sa veru poletuje po lúke vyparcelovanej veľkými zvieratkami, ktoré zvyknú našej kultúre s vlčou tmou lišiaci poskytovať medvedie služby. Kto z Motýľa spravil smutného cirkusanta v cylindri s pokrčeným motýlikom v maringotke na okraji záujmu? Môj sused papagáj Pepi o poletovaní videl v televízore veľa filmov a dokumentov, ale zo svojej pozlátenej kliecky vytiahol vtáčie päty iba málokedy. Ten nemusí ani poletovať, ani opelovať, sotva otvorí zobák, aby vynadal hosťom na návšteve. Domáci ho vykrmujú a rozmaznávajú tak či onak a sú radi, že mu zobák narástol práve tak krivo a nadrozmerne, aby ním stváral čertovsky podrezané kúsky pre naše potešenie.

Mne zostáva dúfať, že zima nebude dlhá, jar vyletí čo nevidieť a s ňou aj Motýľ a iní anjeli. Možno nám dovtedy dokonca stihnú zrušiť aj Literárny fond a začnem lietať ešte aj ja od nadšenia z tých úžasných dvoch percent k honorárom navyše. Nech si môžu prilepiť noví majitelia spisovateľských ubikácií z majetku fondu v Hornom Smokovci, Piešťanoch či priamo v zámočku v Budmericiach, ktorý pamätá ozaj veľa svetlých momentov aj bláznovstiev.

Za nos vás vodil Váš milovaný  
JULIUS VON FONTANA



Slávnostný nástup slovenských vydavateľov „v rôžnošate“. Zľava M. Milčák, S. Chrobáková, vpredu P. Milčák a za ním stojaci P. Šulej, vpredu vpravo K. K. Bagala a za ním stojaci Erik Groch, celkom vpravo M. Reisel. Horská chata Javorinka, Levočské vrchy, 24. 5. 1997. (Foto Ján Gavura)

## EURÓPSKE MESTEČKO KULTÚRY '97

V ten deň sa kurz eura k slovenskej korune blížil k 37,80 a americký dolár ste mohli dostať za čosi menej ako 34 korún. Z Weissovcov bol známejší Peter, podpredseda SDL, kedysi najkrajší z komunistov, povedala mi mama. Slovensko bolo rozdelené mečiarizmom a holubičou povahou na dva póly ako magnet.

V dolinách pretrvával absurdizmus krajinky, ktorá sa už štvrtý rok opájala samomocou. Zbaviť skutočnosť neskutočného sa dalo iba na ostrovoch, ktorým sa dávalo psychiatrické pomenovanie „pozitívna deviácia“. Takýto ostrov zorganizoval Peter Milčák: zvolal stretnutie literátov-deviantov, vytvoril kruh ľudí, ktorí naplnili vzduch chvením, a na krátky čas sa z horskej chaty Javorinka stalo Európske mestečko kultúry, detašované pracovisko Levočské vrchy.

Dlhý čas sa veci niesli v samopohybe. Do dlaní si tľapli Peter Repka a Koloman K. Bagala a spečatili opätovné vydanie zošrotovaných reportáží *Vstaň a choď*. Podporu alkoholu využila Lydka Vadkerti-Gavorníková, aby splnila plán spomínania na 40% (pila sa vodka), a prirovnaním básne k vaječnému koňaku začal krátku lekciiu z teórie básnického textu Ivan Laučik (v básni treba dodržať pomer alkoholu a mlieka). Angela Repka a Mária Laučíková „updatovali“ informácie z rodinného zázemia, Marián Andričik ubezpečoval Jamesa Sutherlanda-Smitha, že „šena ho nesápije“, Valerij Kupka sa tváril, že nie je religiózna ani národnostná menšina a potajomky opíjal Mira Brúcka Skalickým rubínom. Marián Milčák vysvetľoval Mariánovi Reiselovi, že na jeho chorobu ešte nevynášali liek. Známy únavy nevykazovali ani redaktori časopisu *Romboid* Stanka Chrobáková a Igor Hochel, ktorí si hneď dohodli príspevky na pol ročníka dopredu.

Ráno bolo, ako sa na podhorie patrí, čerstvé. A väčšine z prítomných konečne povolil boheľlav po krátkej, opojnej noci. Prichádzal okamih slávnostného nástupu ústredného výboru slovenských mimobratavských vydavateľov. Belasej vlajky Modrého Petra sa chopil výkonný riaditeľ a vrátnik v jednej osobe Peter Milčák a česť držať pravý cíp vlajky dostal najväčší a najťažší slovenský vydavateľ K. K. Bagala. Asistovala delegácia z Banskej Bystrice Peter Šulej a tajomná excelencia z Košíc Erik Groch.

Štvorica vydavateľov zišla na orosenú líuku pod chatou a pred očami prítomných literátov a divej zveri slávnostne prepochoďovala víťazné kolo. Na chvíľu sa ich mysle spojili s uspokojením, že najhoršie roky vydávania majú za sebou.

Ani netušili, ako veľmi sa mýlia.

JÁN GAVURA