

/ obsah / Romboid 5 / 2011 / ročník XLVI

3	Obrcian a Vydarená (poviedka) <i>Igor Hochel</i>	56	/ po okolí / Také chodíš na jazyk? (aneb o italštině, slovenštině, finštině a harlekýnech) <i>Tomáš Hájek</i>	Bez komentára Juliusz Słowacki: Beniowski a iné básne <i>Marek Mítka</i>	
10	/ rozhovor / Modrý Peter stále pripravený na plavbu rozhovor s Petrom Milčákom	60	/ trampoty so... / ... slovami <i>Veronika Šikulová</i>	„Marías, prečo mi to robíš?“ Javier Marías: Keď som bol smrteľný <i>Michaela Pašteková</i>	
14	/ konfrontácie / Fedor Matejov: Fragments Situácie <i>Ján Gavura</i> „Chcem dať prednosť (...)“ <i>Jiří Trávniček</i>	62	/ pracovná plocha / ... Anny Tretter	Keď slová nestačia, a predsa sú na všetko Nicole Krauss: Dejiny lásky <i>Marta Součková</i>	
19	Proti prúdu (z pamätí) <i>Pavel Branko</i>	67	/ tri otázky / ... pre Romana Babjaka, zakladateľa ceny za fotografiu sittcomm	Sartre a slová Jean-Paul Sartre: Slová <i>Marek Debnár</i>	
36	/ rozhovor / S Pavlom Brankom o jeho pamätiach	70	/ čítanka E. J. Grocha /	Zo šera zabudnutia Antisthenés <i>Daniel Škoviera</i>	
38	Virginia Woolfová: medzi modernou a postmodernou, feminizmom a postfeminizmom (štúdiá) <i>Etela Farkašová</i>	73	/ pan(o)ptikum /	Mladá dráma v DAD-e Michaela Zakuťanská: Havaj <i>Diana Laciaková</i>	
49	Púšťanie rýb (próza, poézia) <i>Erik Ondřejčka</i>	76	/ fotorecenzia / Tango pre básnika Pavol Garan: Jednotlivec <i>Jaroslav Šrank</i>	91	/ úklady jazyka / Z kuchyne Slovenského národného korpusu <i>Mária Šimková</i>
53	Po povodniach (poviedka) <i>Mária Modrovichová</i>	77	/ recenzie / O bolestiach prekonaných rozprávaním Ivan Kadlečík – Oleg Pastier: Spytovanie (Román) <i>Ján Litvák</i>	94	/ poznámky naivného pozorovateľa / Biznis s kožou nekomerčných autorov <i>Peter Bílý</i>
			Malými vetami k veľkej groteske Lukáš Luk: Príbehy Považského Sokolca <i>Lenka Szentesiová</i>	95	/ tu niečo smrdí, pán Fontana! / Sochy, hýbte sa! <i>Julius von Fontana</i>
				96	/ in medias res / Premenený <i>Ján Gavura</i>

/ tiráž /

ROMBOID / časopis pre literatúru a umeleckú komunikáciu

Vydáva Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR.

Redakcia

Radoslav Passia (šéfredaktor)

Ivana Taranenková (redaktorka)

Jana Bálík (grafická úprava)

Eva Kovačevičová-Fudala (technické spracovanie)

Ročník XLVI

Ev 164/08. ISSN 0231-6714.

Jazyková redakcia

Martina Crmanová

Výtvarný návrh obálky

Kamila Krkošová

Grafický návrh obálky

Jana Bálík

Redakčný kruh

Vladimír Barborík, Jana Cvíková,

Ján Gavura, Jaroslav Šrank,

Ján Štrasser, Pavel Vilikovský

Adresa redakcie

Laurinská 2, 811 01 Bratislava

www.slovenskispisovatelia.com/romboid.html

Tel. 02/544 338 71

Elektronická pošta

casopis.romboid@gmail.com

Vytlačila Eterna Press,
Radlinského 27, Bratislava

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 2 €

do zahraničia 5 €

dvojčíslo 4 €

čísla pre predplatiteľov 1,5 €

Celoročné predplatné

(10 čísel) 15 €

s poštovným do zahraničia 50 €

Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

Obrcian a Vydarená

Igor Hochel

Obrcian sedí v nie veľmi útulnej miestnosti na studenej stoličke a činí to, čo ešte nikdy v živote nerobil: vyplnía knižničný výpožičný lístok. Sám sa čuduje, ako k tomu došlo, do čoho sa to zamotal.

Dotyk chladného plastového výlisku stoličky mu je dôverne známy. Presne takú istú, iba inej farby – táto tu je zelená, zatiaľ čo tá jeho červená – má za písacím stolom vo svojej kancelárii na Februárke. Vždy v neskorej jeseni, cez zimu i v prvých jarných týždňoch bola nepríjemne studená, lebo v noci odstavovali kúrenie, šetrili a cez deň sa nestačila zohriať, hoci vzduch v miestnosti mal predpisovú teplotu. Obrcian na to dlhé roky kašlal, ignoroval chlad pod sedacou časťou svojho tela, až jedného dňa dostal akútny zápal prostaty, ktorý neskôr prešiel do chronického – a jeho nepríjemné dôsledky ho občas zastihnú ešte aj dnes. Keď sa mu končila péenka, jeho manželka z kusa molitanu vystrihla kruh s priemerom cca 40 centimetrov, potom zo skrine vybrala zvyšok belasého plátna s veľkými žltými hlavičkami kvetín (sukňu, ktorú z nej vyhotovili jej šikovné ruky, už dávno zodrala) a na starom kufríkovom šijacom stroji ušila návlečku. Vložila do nej to molitanové koleso a drobnými stehmi dvojitej nite ho v nej uzavrela. Tak vzniklo to, čo Obrcianovi kolegovia celkom príliehavo nazvali podriťník, hoci on ho pôvodne označil ako podložku. Stal sa neodmysliteľnou súčasťou jeho kancelárie, ba zdalo sa, že ju trocha i oživuje, lebo inak bola zariadená starým, strohým, no rešpekt vzbudzujúcim úradným nábytkom. Odkedy Obrcian používal podriťník, už nikdy nepocítoval pod zadkom chlad, takže si ho nevedel vynachváliť a aj jeho kolegovia si naň zvykli, prestal byť predmetom ich posmeškov. Občas ho v piatok po pracovnom čase strčil do igelitovej tašky, odniesol domov, manželka návlečku oprala, vyžehlila a opäť do nej zašila molitan, takže v pondelok ráno ho Obrcian znova umiestil na pôvodné miesto. Takmer vždy, keď si naň sadal, s láskou si spomenul na svoju dôvtipnú ženu.

Teraz tu teda sedí, cíti ako mu chlad pomaly preniká do tela a zmocňuje sa ho obava, že sa znova ozve prostata. Navyše – pri riešení zdanlivo celkom jednoduchej úlohy sa dostal k bodu, s ktorým si nevedel rady. Upadal do zahanbenia a rozpakov...

Vydarená sedí na svojej tapacírovanej stoličke v tej istej nie veľmi útulnej miestnosti, hľadá do papierov, ktoré má rozložené na svojom pracovnom stole, tvári sa, že pracuje, a predstiera pokoj. Za chrbtom má horúci radiátor, na sebe

okrem džínsov, blúzky a vlneného pulóvra aj sivý erárny plášť, takže cíti príjemné teplo. Uvedomuje si, že sa dostala do zložitej situácie a že si asi navarila riadnu kašu.

Všetko sa to začalo pred niekoľkými týždňami. Bolo to tuším v utorok, keď – len čo sa vrátila z obeda a znova otvorila knižnicu – sa ako veľká voda dovalil Peter Benčík. Vydarená ho mala rada (napriek tomu, že mu chýbal akýkoľvek sexepíl), pretože bol bystrý, inteligentný, vedel zaujímavo rozprávať, ale dokázal aj sústredene počúvať. Páčilo sa jej i to, ako si aj po rokoch dokázal zachovať svoju nezávislosť: obliekal sa rovnako ako pred desiatimi rokmi – menčestráky, flanelová košeľa, vyťahany doma uštrikovaný sveter z ovčej vlny, prešivaná bunda s kapucňou, na nohách traktorky. Na plecía mu padala tá istá popolavá hriva. Kamarátili sa od prvého ročníka strednej školy, padli si do oka, pretože obaja vášnivo radi čítali dobrú literatúru a zaujímali sa o výtvarné umenie. Ak niekto zo spolužiakov nevedel, kto je to Kundera, Matisse alebo Gailanda, zaradili si ho do kategórie menejcenných. To bolo vtedy, dnes sú už trochu tolerantnejší. Po maturite ich spájaj aj spoločný osud, ani jeden z nich sa z kádrových dôvodov nedostal na vysokú školu – obaja to vyskúšali niekoľkokrát, a to na najrozmanitejšie študijné odbory. Vydarená sa napokon protekčne zamestnala v tejto galerijnej knižnici, čo malo svoje výhody, pretože od roboty sa tu pretrhnúť nedalo a v rámci pracovného času mala možnosť čítať, a Benčík pracoval ako robotník v Slovnafte. Tvrdil, že mu to poskytuje absolútnu slobodu, ale predsa len v ňom občas vybadala miernu dávku zatrpknutosti. Neprestával však maľovať a maľoval dobre.

Vydarená sa jeho príchodu potešila, avšak spočiatku mu nepripisovala dajaký mimoriadny význam, veď zvykol takto prikvitnúť na kus reči v priemere tak raz za tri-štyri týždne. Potom si všimla, že sa tvári trochu tajnostkárscky.

– Toto si musíš prečítať, – vyhrklo napokon z neho, zalovil vo svojej kapse prehodenej cez plece a vybral z nej čosi, čo sa podobalo na skriptá. Takmer slávnostne to položil na stôl pred Vydarenú. Zrak jej padol na titulný list a prečítala si: Bratislava nahlas.

Keď Benčík odišiel so slovami, že publikáciu si môže nechať, lebo on má ešte jednu, rýchlo poukladala vrátené knihy, ktoré priniesol jeden z kunsthistorikov, do regálov, zaradila lístky do katalógov a so záujmom a zvedavosťou sa pustila do čítania. Čím dlhšie čítala, tým viac sa jej zmocňovalo nadšenie. Také silné, až jej behali zimomriavky po chrbte. Zhltna to na jeden dych – našťastie, v ten deň už nik do knižnice neprišiel, takže sa mohla nerušene sústrediť. Len čo dočítala poslednú stranu, pochytilo ju vzrušenie, pretože dostala neuveriteľný nápad. Spočiatku sa ho aj zlakla, ale postupne nadobudla presvedčenie, že ho musí realizovať. Bude to jej malá, tichá, ale uspokojenie prinášajúca pomsta za rôzne, i do dávnejšej minulosti siahajúce, príkoria: za to, že dedovi po februári 1948 znárodnili kníhviazačskú dielňu, ba ešte ho aj vyhlásili za ne-

priateľa štátu a uväznili, za otca, ktorý so škrípajúcimi zubami na začiatku šesťdesiatych rokov vstúpil do Komunistickej strany Československa (za čo sa nikdy neprestal hanbiť), len aby jeho deti netrpeli, potom nadšene podporoval reformy Pražskej jari, čo mu vzápätí spočítali, vylúčili ho z tej strany a – čo bolo podstatne horšie – vyhodili ho aj z rozhlasu, takže sa musel vrátiť k svojmu pôvodnému povolaniu stavebného robotníka. Za mamu, ktorá preplakala celé noci, keď ju nemilosrdne vyrazili zo školstva, za brata, ktorý takisto nemohol študovať, pretĺkal sa životom ako administratívny pracovník telovýchovnej jednoty a hrozil mu alkoholizmus, aj za toho nešťastníka Benčíka, ktorého starší brat v šesťdesiatom ôsmom roku zdrhol do Nemecka a – navyše – nenapadlo mu nič iné, len písať komentáre pre Slobodnú Európu, takže Peter tu bol načisto odpísaný...

Áno, musí to urobiť.

Vydarená vytiahla zo zásuvky registračný lístok, pozorne ho vyplnila, pričom do rubriky *Spôsob nadobudnutia publikácie* svojím úhladným paličkovým písmom vpísala: *od neznámeho darcu*. Potom na malú kartičku vystrihnutú z výkresu napísala signatúru a prievitnou lepiacou páskou ju pripevnila do horného rohu zadnej strany chatrnej väzby. Registračný lístok vložila na príslušné miesto do katalógu a knihu po malom váhaní na policu s nápisom *Problematika ochrany kultúrnych pamiatok*, na ktorej bolo len niekoľko titulov. Potom si spokojne sadla a začala uvažovať o tom, ako rýchlo to praskne. Odhadovala to tak na tri týždne a, ako sa ukázalo, ani sa veľmi nepomýlila. Akurát si vôbec nevedela predstaviť, kto z tých vzdelaných a múdrych ľudí pracujúcich v galérii a hojne navštevujúcich knižnicu s niekoľkými stolmi označovanými ako študovňa si to všimne a bonzne. Zvonka sem niekto zavítal len veľmi zriedkavo.

Keď Obrcian v obnosenom béžovom baloniaku po dosť ráznom zaklopaní vstúpil do knižnice, Vydarená hneď vedela, koľko bije. Na to oni v rodine majú nos.

– Vy ste vedúca knižnice súdružka Vydarená? – spýtal sa Obrcian, keď podišiel k jej stolu. Sám sa začudoval, ako neprirodzene stíšil hlas a akú bázeň v ňom vyvoláva toto prostredie.

– Áno. Čo si želáte?

– Poručík Obrcian, – povedal, – ...bezpečnosť.

Slovo *štátna* celkom prehltoľ, ale Vydarená si bola načistom, že tam patrí. Bože, také debilné meno – to musí byť pravé, to by si určite ako krycie nik nezvolil, pomyslela si. A hoci hneď tušila, o koho ide, potvrdenie predpokladu ju predsa len mierne vykoľajilo, preto z nej vyhrklo:

– Vitajte u nás. – Potom zopakovala: – Čo si želáte?

– Máte u vás v knižnici, ehm, publikáciu Bratislava nahlas? – spýtal sa Obrcian, ktorému sa vrátila sebadôvera.

– Viete, – odpovedala, – my tu máme tisícky kníh. Musím sa pozrieť.

– Tak sa pozrite, – vyslovil Obrcian a po chvíľke váhania dodal, – prosím.

Vydarená otvorila príslušnú zásuvku katalógu, chvíľu sa prehrabávala medzi abecedne uloženými lístkami a potom povedala: – Máme. Je to nový prírastok. A keďže nie je požičaná, nachádza sa na polici označenej ako Problematika ochrany kultúrnych pamiatok, a to pod písmenom B.

Zatvorila zásuvku a nevinnými očami sa spoza okuliarov v hrubom ráme zahľadela na Obrcianu.

– Ako sa k vám tá publikácia dostala?

– Moment, musím sa pozrieť, – povedala Vydarená a zopakovala obrad s listovaním v katalógu. – Je to dar od neznámeho darcu.

– Dobre. No, ako prišla do knižnice? Na to si nespomínate, však?! – vyzvedal Obrcian a potešilo ho, že posledná veta z jeho výpovede vyznela dostatočne ironicky i výhražne.

– Ale spomínam, prišla poštou, – odvetila a zároveň sa začudovala, ako presvedčivo vyznieva jej klamstvo.

– Obálku, v ktorej prišla, náhodou nemáte?

– Veru nie. Tú som určite vyhodila.

– A kto ju poslal?

– Žiaľ, neviem. Odosielateľ tam nebol uvedený.

– A vy ste to prečítali?

– Nie. Iba som si ju zbežne prelistovala, aby som ju vedela tematicky zaradiť. Naozaj nemôžem čítať všetky knihy, ktoré dostávame. To sa ani pri najlepšej vôli nedá.

– Nuž, viete čo?! Ja vám tú knihu budem musieť zobrať, – sucho oznámil Obrcian.

– Ale to je vylúčené! – rozhorčene vykrikla.

– A to už prečo?! – prísne sa opýtal.

– Veď to je majetok galérie, – povedala Vydarená. – Tá publikácia je riadne zaregistrovaná a katalogizovaná...

– Tak katagolizovaná, vravíte, – vyriekol ironicky Obrcian. – A viete vy, súdružka, že ju napísali a šíria nepriatelia socializmu?!

– Nie, o tom ja neviem absolútne nič. Ja viem iba to, že zodpovedám za všetky knihy v knižnici, a pokiaľ sa niektorá stratí, čo sa, chvalabohu, nestáva často, musím ju uhradiť z vlastných peňazí, a tých určite nemám nazvyš. Takže, nemôžem knihu iba tak dať či darovať... – chvíľu zaváhala, ale potom to vyslovila: – ...hocikomu. Môžem ju len požičať. Na štyri týždne. Potom sa to dá ešte raz predĺžiť, ak medzitým nehľadal knihu niekto iný.

Obrcian chvíľu premýšľal, lebo na takúto situáciu vôbec nebol pripravený. Nikdy o niečom takom nepadlo ani slovo na žiadnom z početných školení, ktoré absolvoval. Napokon povedal: – Dobre, tak mi ju teda požičajte.

– V poriadku, ale to sa musíte stať našim čitateľom. Zápisné je len symbolické – tri koruny.

Znova zaváhal, lebo si uvedomil, že stráca akúkoľvek psychickú prevahu, potom položil ďalšiu otázku: – A dáte mi na to potvrdenku?

– Samozrejme, – odvetila Vydarená. – A potrebujem váš občiansky preukaz.

Obrcian ako zhypnotizovaný siahol najprv do zadného vrecka nohavíc, vybral z neho peňaženku, z nej dvojkorunovú a korunovú mincu a položil ich pred Vydarenú. Nato z vnútorného vrecka saka vytiahol občiansky preukaz a aj ten jej poslušne podal.

– Nech sa páči, sadnite si, – povedala zdvorilo Vydarená a rukou pokynula k stolom „študovne“. – Chvíľočku to potrvá.

Obrcian, aby mal lepší výhľad, odkráčal k stolu v treťom rade a poslušne si sadol.

Vydarená vybrala zo zásuvky svojho stola čistý *evidenčný lístok čitateľa* a rovnako nevyplnený čitateľský preukaz s číslom 382. Potom so skrývanou zvedavosťou otvorila občiansky preukaz. Nemýlila sa, meno bolo pravé – stálo tam: Michal Obrcian. Do písacieho stroja vložila najprv evidenčný lístok a podľa občianskeho preukazu vyplnila všetky rubriky. Do kolónky zamestnanie vpísala *štátny zamestnanec*. Potom vyplnila čitateľský preukaz. Vstala, podišla k príslušnej polici, vzala z nej Bratislavu nahlas. Vrátila sa k stolu, schytila všetky potrebné papiere a pobrala sa k Obrcianovi, ktorý ju po celý ten čas so zjavným záujmom pozoroval.

– Tak, – povedala. – Tu je evidenčný lístok čitateľa, ten mi, prosím, tuto podpíšte.

Obrcian si vzal lacné večné pero, ktoré mu podávala a bez toho, aby si ten polhárok – napriek všetkým svojim skúsenostiam – pozornejšie všimol, mlčky ho podpísal.

– Tu je váš čitateľský preukaz. Ten do knižnice vždy prineste so sebou. A tu je knižničný poriadok, na ktorom sú všetky podmienky, za akých môžete použiť našu knižnicu a jej služby. Toto je tá kniha, ktorú hľadáte, – podala mu Bratislavu nahlas. – Knihu treba vrátiť, ako som o tom už tuším hovorila, do štyroch týždňov. Ak ju nevrátite včas, alebo si neprídete výpožičku predĺžiť, pošleme vám upomienku a za ňu, teda za neskoré vrátenie knihy, účtujeme pokutu päť korún. Ale to všetko sa píše v knižničnom poriadku... Počkajte, ešte neodchádzajte! – zadržala Obrciana, ktorý sa začal zdvíhať zo stoličky. – Ešte musíte vyplniť toto, – podstrčila mu najmenší kus papiera, zvrtila sa a odkráčala na svoje miesto.

Obrcian teda sedí v nie veľmi útulnej knižnici, cíti, ako ho pod zadkom chladí plastové sedadlo stoličky, obáva sa, že sa znova ozve prostata a vyplní *knížničný výpožičný lístok*. Vlastne, už ho má takmer vyplnený. Poctivo, paličkovým písmom, ako to vyžadovala inštrukcia na dolnom okraji hárku, vyplnil meno, priezvisko... , pri kolónke *titul* na okamih zaváhal, ale potom do nej vpísal: *por.*,

pri mene autora napísal *koléktív*, uviedol presný názov publikácie aj dátum... Zostalo akurát jedno prázdne miesto, a to rubrika označená tučne vysádzaným písmom – *signatúra*. Nech si akokoľvek lámal hlavu, nespomínal si, že by takéto slovo, za ktorým tu nasledovala dvojbodka, mal vo svojej slovnej zásobe. Pravda, nevyučoval, že počas svojej, dá sa povedať už dosť bohatej, praxe s ním prišiel do styku. Takýto predpoklad mu však v tejto chvíli nebol nič platný – jednoducho si nevedel rady.

Zdvihol zrak a zahľad sa na Vydarenú. Sedela za svojim obrovským písacím stolom, na ktorom bola naukladaná kopa kníh, dajaké podlhovasté škatule, nabok odsunutý písací stroj, a ešte stále na ňom bolo dosť miesta aj pre papiere, do ktorých bola Vydarená, aspoň sa to tak zdalo, celkom pohrúžená. V podstate je to pekná ženská, pomyslel si Obrcian. Postavu má štíhlu, to nezakrýva ani ten sivý pracovný plášť. Tvár má jemnú a keby si tie nemožné okuliare v hrubočiznom ráme vymenila za iné, trocha sa primaľovala, na môj dušu, stála by za hriech... Ale je to riadna potvora. Takto ma dostať. Veď tá vie o mne takmer toľko, ako ja o nej. Vie, ako sa volám, má moju adresu, ba aj rodné číslo a číslo občianskeho preukazu...

Vydarená teda sedí v nie veľmi útulnej knižnici za svojim pracovným stolom, v rukách drží ceruzku, hľadá do papierov porozkladaných pred sebou a tvári sa, že pracuje. V skutočnosti jej hlavou víria myšlienky, pochybnosti. Premýšľa o tom, či sa to skončí tak jednoducho, ako to v tejto chvíli vyzerá, totiž, že Obrcian si Bratislavu nahlas požičia, po štyroch týždňoch ju vráti a bude po všetkom. Je to málo pravdepodobné, pripustila v duchu. Tá cyklostylovaná publikácia určite vyvolala rozruch aj medzi najvyššími papalášmi, ba možno ich priam rozžúrila. Nie, nie, iste to ešte bude mať dajaké dozvuky. Asi jej hrozí výsluch na Februárke. Bude musieť trvať na tvrdení, ktoré zavesila na nos to-muto tajnému. Bude musieť držať hubu, veď to nemôže Benčíkovi urobiť, aby ho do toho namočila. To by sa veru naozaj od hanby prepadla pod zem... Na okamih jej myslou prebleslo, či urobila dobre, keď knihu takto „zoficiálnila“, či to nebol detinský krok. Vzápätí však túto myšlienku zahнала. Urobila dobre, potrebovala takéto navonok smiešne gesto kvôli sebe, pre pozdvihnutie vlastného, režimom ubíjaného sebavedomia...

Vtom začula jemné Obrcianovo zakašľanie, ale ani to s ňou nehlo. Nezávislý pozorovateľ by bol presvedčený, že jej uši nič nezachytili.

Obrcian zakašľal po druhý raz, hlasnejšie, potom znova. Vydarená vôbec nič. Napokon sa osmelil.

- Prosím vás..., – vyslovil zreteľne a nahlas.
- Áno, – povedala stroho Vydarená, ale nezdvihla oči od papierov.
- Čo má byť tu, kde je napísané *signatúra*?

Pomaly vstala od stola, prešla tých niekoľko krokov a zastala pred Obrcianom.

– Signatúra, to je číslo, pod ktorým je kniha registrovaná v knižničnom systéme, – vyriekla učiteľským tónom. – Aha, – vzala výtlačok, ktorý ležal pred ním a obrátila ho tak, aby bolo vidieť zadnú stranu chatrnej amatérskej väzby, – máte ho tu. Tak toto číslo napíšte na výpožičný lístok!

Obrcian urobil, ako mu prikázala. Sústredil sa, aby sa nepomýlil a nemusel, nedajbože, výpožičný knižničný lístok prepisovať.

– Ešte váš podpis, – vyslovila Vydarená chladne a svojím tenkým ukazovákom ňoblá do pravého okraja lístka, kde bolo vybodkované miesto a pod ním vytlačené ňou vyrieknuté slovo.

Obrcian siahol do vrečka svojho obnoseného tesilového saka, kam medzitým nevdojak odložil večné pero, ktoré bolo majetkom knižnice, znova ho vytiahol a poslušne sa podpísal.

*Igor Hocheľ (1953) je básnik, prekladateľ a literárny vedec, pracuje na Filozofickej fakulte UKF v Nitre. Naposledy vydal výber zo svojej básnickej tvorby *K mojím ústam nahá (žena)* (2009).*

/ rozhovor /

Modrý Peter

stále pripravený na plavbu

rozhovor s Petrom Milčákom

Radoslav Passia

V rámci voľného cyklu príspevkov o podobách a aktéroch slovenského literárneho života v deväťdesiatych rokoch, ktorý sme otvorili v *Romboide* č. 2/2011, sme tentoraz oslovili Petra Milčáka. Hovorili sme spolu najmä o peripetiách jeho vydavateľstva Modrý Peter.

Vydavateľstvo Modrý Peter vzniklo v roku 1991. Predtým ste pracovali ako stredoškolský učiteľ, krátko po založení vydavateľstva ste začali učiť literatúru na Filozofickej fakulte UPJŠ v Prešove, mali ste za sebou aj básnický debut *Záprah pred zimou* (1989). Ako sa zrodil nápad založiť vydavateľstvo? Po roku 1989 zaniklo viacero štátnych vydavateľstiev. Z nových, ktoré vznikli hneď na začiatku deväťdesiatych rokov, sa takmer žiadne nehlásilo k vydávaniu pôvodnej poézie. Vstúpil som teda do tohto priestoru. Mal som pocit, že by som vedel vydávať knihy, hoci som dovtedy nemal žiadnu vydavateľskú skúsenosť. Motiváciou bola pre mňa aj situácia, v ktorej sa ocitli niektorí moji píšuci priatelia. Mali hotový rukopis, ale nie vydavateľa, ktorý by ho vydal.

Akú knižku ste vydali prvú? Ako celkom prvá vyšla básnická zbierka *Pevné hviezdy* môjho brata Mariána. Zároveň som pripravoval na vydanie aj zbierku Pavla Suržina *Spln duše*, no medzitým Suržin dopísal svoj azda najpodstatnejší text *Pamäti z kameňolomu*, nuž som sa na poslednú chvíľu rozhodol urobiť zmenu v edičnom pláne a vydať tento rukopis. Som rád, že kniha vyšla, kým ešte žil, podarilo sa ju vydať tri mesiace pred jeho smrťou.

Nadšenie začínajúceho vydavateľa asi rýchlo poklesne, keď sa objavia problémy

s grafikmi, výtvarníkmi či tlačiarňami... Mali ste v tejto oblasti nejaké skúsenosti a ako vyzerali vaše začiatky? Som presvedčený o tom, že kniha by nemala byť ledačakým nosičom textu, hocakou kôpkou potlačených zviazaných hárkov papiera, ale artefaktom, pri ktorom sa rovnako veľký dôraz kladie aj na jeho estetický rozmer vytváraný kvalitou papiera, dizajnom, typografiou či ilustráciami. Od začiatku som spolupracoval s knižným návrhárom a grafikom Petrom Grísom. Ja som mal na starosti textovú stránku kníh, on tú výtvarnú. Básnické a neskôr detské knihy z Modrého Petra ilustrovali mnohí poprední slovenskí grafici, ilustrátori a viaceré z nich získali ocenenie Najkrajšia kniha Slovenska. Vážim si tieto ceny aj preto, lebo levočskí tlačiarne sa začiatkom deväťdesiatych rokov spolu so mnou učili, ako sa robia knihy. Prvá kniha, ktorú v tlačiarňi Polypress vytlačili, bola zároveň prvou vydanou knihou vydavateľstva Modrý Peter.

Ako ste riešili problémy s distribúciou? Kde sa dali knižky z Modrého Petra v deväťdesiatych rokoch kúpiť? Za celé dvadsaťročné obdobie malo vydavateľstvo jediného seriózneho distribučného partnera, Artforum. V tom čase pomerne dobre fungovala aj nevelká sieť malých nezávislých kníhkupectiev a navyše knihy vtedy ešte kupovali aj knižnice. Pred niekoľkými

/ 10 /

rokmi, keď som ponukovým listom oslovil vyše tridsať okresných knižníc, objednávky mi vrátili len dve z nich. Okresné knižnice až na celkom malé výnimky prestali pôvodnú slovenskú poéziu kupovať už pred viac ako desiatimi rokmi, väčšie knižnice si zvykli, že jeden kus z každej knihy dostanú ako povinný výtlačok zdarma, takže nakupovať nemusia. Pekne to dokumentuje moja skúsenosť s Univerzitnou knižnicou v Bratislave, ktorá sa od Modrého Petra úradným listom s upozornením na možné sankcie dožadovala povinného výtlačku Laučíkovej knihy *Cranberry In Ice*. Keď som im odpísal, že kniha vyšla v Kanade, kde som si svoju vydavateľskú povinnosť splnil, a zároveň im ponúkol knihu na predaj, už sa neozvali.

Modrý Peter bol/je jedným z najväčších medzi malými. Koľko kníh ste za tie roky vydali? Priznám sa, že ich nemám presne spočítané, ale počet vydaných titulov sa približuje k číslu 150.

Ktoré z nich vás stáli najviac úsilia? Azda najviac síl ma stálo vydanie dvoch antológií súčasnej slovenskej poézie, v angličtine a vo francúzštine. Pri tej prvej sa nečakane objavil problém s autorskými právami, ktorý sa však napokon ukázal ako nedorozumenie a podarilo sa ho po niekoľkých dňoch vyriešiť. Na ten čas však bolo potrebné zastaviť tlač a celé úsilie i investované peniaze sa v prvých momentoch zdali stratené. V prípade francúzskej antológie *Les Jeux Charmants de l'Aristocratie* som mal od istej štátnej inštitúcie prisľúbenú dotáciu vo výške osemdesiatich korún, čo bola v tom čase pre malé vydavateľstvo nesmierne veľká suma. Tesne pred začatím tlače ma z tejto inštitúcie telefonicky požiadali, aby som do autorskej zostavy dodal ešte niekoľko básnikov zo Spolku slovenských spisovateľov, inak mi vraj sľúbenú dotáciu nebudú môcť poskytnúť. Bránil som sa tým, že som ako editor tvoril zostavu autorov na základe hodnotových kritérií, a nie podľa ich príslušnosti k spisovateľským organizáciám. Nepomohlo. Pôvodný výber som nezmenil, autorov zo Spolku som do antológie nepridal, a tak som nedostal ani dotáciu, s ktorou som samozrejme rátal.

V tejto situácii mi výrazne sponzorsky pomohol Peter Juščák a podržali ma aj moji tlačiarci z levočského Polypressu, ktorí mi umožnili dlh za tlač a väzbu knihy bezúročne splácať celý rok.

Popri dlhšom zozname zbierok domácich poetiek a básnikov „svietia“ vo vydavateľskom profile Modrého Petra štyri antológie slovenskej poézie v cudzích jazykoch (postupne v angličtine, nemčine, francúzštine a poľštine). Ako vznikali tieto projekty? Na začiatku bola náhoda. Lektor anglického jazyka na Filozofickej fakulte UPJŠ v Prešove, básnik a prekladateľ James Sutherland-Smith, mi niekedy v roku 1992 spomenul, že britské vydavateľstvo Forest Books ustúpilo od vydania pripravovanej antológie českej a slovenskej poézie. Dohodli sme sa, že k už preloženým textom slovenských básnikov pridáme básne ďalších autorov a pokúsime sa vydať samostatnú antológiu slovenskej poézie. Pripravil som pre Jamesa širší výber autorov i textov, z ktorých si on potom pre antológiu *Not Waiting for Miracles* urobil svoju definitívnu zostavu. Na vydaní sa okrem Jamesa prekladateľsky podieľali aj jeho manželka Viera a Štefánia Allen a editorsky Braňo Hochel. Po vydaní tejto antológie sa na mňa obrátila nemecká slovakistka Ursula Macht s návrhom vydať podobnú antológiu v nemčine, keďže už mala básne niektorých autorov preložené. S Ursulou sme asi pol roka veľmi intenzívne spolupracovali, strávila dokonca pomerne dlhý čas aj v Levoči. Tak vznikla antológia *Blauer Berg mit Höhle* s iným autorským a textovým zložením, ako bola tá anglická. Antológia vo francúzštine *Les Jeux Charmants de l'Aristocratie* i antológia v poľštine *Pisanie* boli už výsledkom mojej iniciatívy. Veľmi som túžil vydať antológiu slovenskej poézie v jazyku, ktorým písali Apollinaire, Baudelaire, Michaux alebo Bonnefoy, čo sa napokon aj napriek už spomínaným ťažkostiam podarilo. Antológia v poľštine bola aj výsledkom môjho štvorročného pôsobenia na Varšavskej univerzite a spolupráce s prekladateľom Jackom Bukowskim.

Niekoľko kníh, najmä prekladov slovenskej a českej poézie do angličtiny, ste



Peter Milčák a Andréa Jarmai na vystúpení
Stretnutia 2005, Mestské divadlo Levoča.
Foto: Ján Gavura

vydali aj počas svojho niekoľkoročného pobytu v Kanade. Prečo ste sa vlastne rozhodli oživiť činnosť Modrého Petra aj tam? Do Kanady som už odchádzal s tým, že sa tam pokúsim vydávať edíciu *Contemporary European Poetry*, keďže som predpokladal, že žiadne z kanadských vydavateľstiev sa systematicky vydávaniu súčasnej európskej poézie nebude venovať. Prvú knihu, ktorá v tejto edícii v Kanade vyšla, výber z Laučíkových básní *Cranberry in Ice*, som preto začal pripravovať ešte pred odchodom zo Slovenska. V Kanade som si potvrdil, že tejto činnosti sa naozaj nevenuje žiadne vydavateľstvo. Narazil som však na problém, s ktorým som nerátal, a tým bola distribúcia. Veľké distribučné spoločnosti totiž vezmú do distribúcie len knihy väčších vydavateľstiev, teda takých, ktoré vydajú ročne aspoň dvadsať kníh. Podarilo sa mi síce knihy ponúkať prostredníctvom dvoch významných distribučných spoločností venujúcich sa produkcii menších vydavateľstiev (jedna z nich pokrývala Kanadu a druhá USA), avšak tie knihy len zaradili do katalógov k množstvu ďalších

titulov iných vydavateľov, a tak objednávok z kníhkupectiev bolo veľmi málo. Dnes viem, že väčšina vydavateľov poézie podstatnú časť nákladu básnických kníh predá priamo na autorských čítaniach. Kanadský grantový systém totiž umožňuje získať podporu nielen na vydanie knihy, ale aj na jej dôstojné uvedenie, napríklad prostredníctvom autorského turné po krajine, pri ktorom sa autorovi a vydavateľovi hradí nielen cestovné, ale aj nocľah a strava. To však platí len pre kanadských autorov, zatiaľ čo tí moji boli z Európy. Mal som radosť z toho, že sa knihy vôbec podarilo vydať, no priviezť ich autorov do Kanady na autorské čítania bolo nad moje sily a finančné možnosti. Knihy som začal vydávať bezprostredne po svojom príchode, keď som musel ako nový prisťahovelec zároveň riešiť svoje existenčné otázky. Posledná kanadská kniha, výber z Buzássyho poézie *Melancholy Hunter*, vyšla v situácii, keď som nemal prácu a nemal som ani kde bývať. Považoval som však za dôležité dokončiť rozbehnutú prácu do konca.

Uchádzali ste sa v Kanade o grantovú podporu? Ako tam funguje vydávanie umeleckej literatúry? V Kanade funguje viacero grantových systémov a agentúr. Azda najvýznamnejším je vydavateľský program Canada Council for the Arts. Pozoruhodný je svojou stabilitou (napr. jesenný termín podávania žiadostí je roky nemenný) a vytváraním takého hodnotiaceho prostredia, ktoré nielen vyžaduje, ale aj oceňuje istú úroveň a predovšetkým kontinuitu edičnej práce jednotlivých vydavateľov. Tým, ktorí preukázali takýto potenciál, ponúka výhodnejšie granty z časového i finančného hľadiska. O tzv. rozbehový grant môže požiadať iba vydavateľstvo, ktoré už predtým vydalo minimálne štyri tituly, má riadnu distribúciu a nemá záväzky voči svojim autorom, prekladateľom či ilustrátorom, teda nie takmer hocikto, kto si zmyslí, že vydá knihu, ako je to u nás. Zavedené vydavateľstvá, ktoré prešli procesom rozbehových grantov, osvedčili sa a vydali už minimálne pätnásť titulov, môžu požiadať o tzv. blokový grant. Jeho výhodou nie je len príležitosť žiadať o pod-

poru na celý blok chystaných titulov, vyššia hodnota dotácie, ale aj možnosť dvojročného čerpania, čo by nepochybne ocenili aj mnohí naši vydavatelia pripravujúci na vydanie rozsiahlejšie publikácie. O dvojročný grant však môžu žiadať len tí, čo už trikrát uspeli so žiadosťou o jednoročný blokový grant, atď. Oceňuje sa teda nielen vytrvalosť, edičná tvorivosť a jej konkrétne výsledky s patričnou literárnokritickou odozvou, prínos pre národnú literatúru ako celok, ale v nezanedbateľnej miere aj spoľahlivosť a čestnosť žiadateľov. Navyše sa im odporúča, aby si popri vydavateľskej dotácii žiadali podporu aj na prezentáciu vydaného diela po krajine, lebo knihu treba nielen vydať, ale i predať.

Modrý Peter, teda predovšetkým vy osobne, pripravoval v Levoči aj vlastný festival poézie. Mal svojské čaro aj celkom dobrú návštevnosť na podujatiach organizovaných najmä v úžasných komorných priestoroch mestského divadla. Ako to s ním vyzerá v súčasnosti, budete ho ešte organizovať? Festival *Stretnutia* organizujem v nepravidelných intervaloch. Modrý Peter bol síce zaregistrovaný v neskorom lete roku 1991, ale prvá kniha vyšla až na jar 1992. Na budúci rok by som preto rád pozval do Levoče na ďalší festival všetkých priateľov a kolegov, ktorí sa počas uplynulých dvadsiatich rokov autorsky aj akokoľvek inak pričinili o jeho pretrvanie a úspechy.

Námornícka vlajka zvaná Modrý Peter – biele pole v modrom štvorci – znamená, že je loď pripravená vyplávať. Symbolický názov pre človeka, ktorý sa v dvadsiatich piatich rokoch rozhodne založiť si vydavateľstvo. Dnes má táto loď za sebou už dvadsať rokov plavby. Vydali by ste sa na ňu znova? Aké korekcie v jej kurze by ste urobili s dnešnými skúsenosťami? Pri vydávaní kníh som sa spriatelil alebo spoznal s mnohými autormi a naučil som sa veľmi



Peter Milčák počas autorského čítania,
4. máj 2011, Levoča.
Foto: Ján Gavura

veľa užitočných vecí. Toto je zisk, o ktorý ma nikto nemôže pripraviť. Na začiatku som pracoval s obrovským nasadením, pomáhal mi brat i otec, otec niekoľkokrát v ťažších chvíľach aj finančne. Po celý ten čas som vydavateľstvo viedol popri inej práci, ktorou som si zarábala na živobytie. Navyše, mám troch synov, a preto som sa usiloval, aby mali doma nielen vydavateľa, ale aj otca. Možno som nemal niekedy dostatok času a energie na prácu, ktorú je potrebné urobiť po vydaní knihy a v tomto by som mal svoj vydavateľský servis autom ešte určite zlepšiť.

Peter Milčák (1966) je básnik, prekladateľ, editor a vysokoškolský učiteľ. Vydal básnické zbierky *Záprah pred zimou* (1989) a *Prípravná čiara 57 / Preparation Line 57* (2005) a literárnovednú prácu *Postava a jej kompetencie v rozprávkovom texte* (2006). Od roku 1991 vedie vydavateľstvo Modrý Peter, ktoré sa venuje najmä pôvodnej slovenskej poézii.

/ konfrontácie /

Fedor Matejov: Fragmenty. Z premien písania o literatúre od šesťdesiatych rokov po deväťdesiate roky

Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV a Kalligram, 2010

Situácie

Ján Cavura

Po zbierke štúdií *Lektúry* (2005) Fedor Matejov predstavuje čitateľom druhý súbor článkov a statí *Fragmenty* a završuje ním výber zo svojich výskumných aktivít za posledných tridsať rokov. Monografia *Lektúry* je knihou intenzitnej metódy (interpretačno-analytickej) uplatnenej na lyrickom materiáli básnických osobností J. Ondruša, J. Mihalkoviča, M. Rúfusa a I. Laučíka, ku ktorým sa pridáva exkurz k próze básnika sujetu D. Tataruku. V knihe *Fragmenty* sa zreteľne ukazuje šírka autorovho odborného záujmu, siahajúca od axiologických reflexií literárnovedných výstupov cez opis modu vivendi „literatúry v jej situácii“ až po exkluzívnu individuálnu reflexiu publikácií z výtvarného umenia a filozofie.

V Matejovovom odbornom písaní domínuje kvalita nad kvantitou a v pomere toho, koľko Matejov povedal na vymedzenom priestore, mu patrí prvenstvo. Dopredu zjednodušujúca sebaaprezentácia autora je aj z tohto dôvodu vnímateľná ako gesto skromnosti a obrany, majúc na pamäti, že svet učencov *la Académie* (ako pomyselného spoločenstva bádateľov celého sveta) je na dobré výsledky iných žiarlivý. Dovolím si na ilustráciu odcitovať z dialógu *Principiálneho románu* (autorsky R. Welch): „*Učenci predstierajú vznešené veci, ale v skutočnosti aj najväčší lupič, akého kedy zem niesla, ich len ťažko prekoná v nenásytnosti, chamtivosti a hneve. Hriechom učenca, vážený Murty, je závišť, najhoršia z vášní. Najhoršia.*“

„Chcem dať prednosť niekoľkým skromnejším poznámkam“

Jiří Trávníček

Předchozí (a první) autorova kniha se jmenovala *Lektúry* (2005) a věnovala se poválečné slovenské lyrice (I. Laučíkovi, J. Ondrušovi, J. Mihalkovičovi a dalším), kniha druhá představuje Fedora Matejova jako metakritika, ba metateoretika, třebaže i v ní dojde nepatrně na poezii. Obě dvě jsou souborem porůznu sebraných příležitostných textů, ani ne snad ve smyslu J. W. Goetha („každý text je příležitostný“), jako spíše ve smyslu Stendhalových „zrcadel kolem cest“. Tušené se pomalu stává jistotou, čili zjišťujeme, že velká konceptuální plátna a prokomponované knihy jsou zřejmě mimo autorův temperament i zájem. To nebudíž soud, nýbrž konstatování... , jakkoli poněkud melancholické. Osobně bych si totiž tak rád od tohoto autora jednou přečetl knihu, v níž je od první stránky poznat, že vznikla jako kniha; knihu vnitřně docelenou, která má své „napřed“ a „potom“, je osazena na osnově „začátek-střed-konec“, knihu, která pluje svým narativně-konceptuálním řečištěm, a to klidně a stále vpřed, bez zbytečného meandrování, knihu zajatou v každé své chvíli pouze svým tématem. Ach, běda mi!

Čili příležitosti metakritické. F. Matejov se věnuje klíčovým (a jemu též blízkým) osobnostem slovenské literární vědy, představuje se jako recenzent domácí produkce tohoto druhu, k tomu též jako recenzent produkce

Hovoriť o skromnosti je v prípade Fedora Matejova na mieste. Je neprehliadnuteľná a ústi do postoja rešpektu pred prácou iných, ako aj pred vlastnou prácou, ráta sa tu s možnosťou „neviem“. Táto okolnosť však nevedie k odzbrojujúcemu agnosticizmu, ale mobilizuje autora k zvýšenému úsiliu minimalizovať účinky neodhalených či neodhaliateľných miest v bádani.

Skromnosť neovplyvňuje bádateľa Matejova negatívne ani v dôvere vo vlastné schopnosti. Neukrýva sa za „pluralis auctoris“, autorský plurál, ale píše osobne, priam svedecky (napr. s. 167) a subjektívne, dosahujúci objektívnosť nie jazykovými prostriedkami, ale faktami a kritickým úsudkom. Napokon latinčina v názvoch oboch kníh *Lektúry* a *Fragments* prináša okrem zrejmych významov aj výklad nadstavbový. Lektúry nie sú len „čítaním“, ale majú erudíciu aj diktovať a mienkotvorne určovať (por. anglický význam lecture – prednáška), a fragmenty nie sú len úločkami celku, ale, ako napovedá etymológia, aj boriace a lámajúce výpovede (u nás zachované napr. v slove fraktúra).

Obsahovú náplň knihy *Fragments* vystihuje doplnujúci titul *Z premien písania o literatúre od šesťdesiatych rokov po deväťdesiate roky*, ktorý zároveň podčiarkuje ústrednú metaliterárnu povahu jednotlivých článkov monografie. Metaliterárnosť je smerovaná na charakteristiku osobností literárnej kritiky (M. Hamada, V. Mikula a J. Vanovič), historiografie daného obdobia (J. Števec, M. Pišút, V. Petrík a ďalší) a v ešte väčšej miere ku konkrétnym knihám, ktoré vychádzali v záverečných dekádach 20. storočia. Váhu Matejovovej výpovede znásobuje tiež to, že svoj záber výskumu rozširuje aj na priestor českej literárnovednej spisby, ktorá celkom prirodzene tvorí (či aspoň tvorila) funkčnú bázu i pre slovenský kontext.

Prevaha recenzií a bilančných článkov spôsobuje, že knihe dominuje axiológia. Tá bola prítomná aj v *Lektúrach*, ale priestor hodnotenia v Matejovovom „debute“ bol kvôli interpretačnému charakteru utlmený do rámcujúcich (zvyčajne východiskových) pozícií štúdií. Myslím, že nemusím zdôrazňovať dôležitosť axiologických aspektov pre akýkoľvek priestor, obzvlášť nie pre rozhybaný priestor vedy a umenia. Preložené do lapidárnejšieho jazyka: Fedor Matejov ponúka svoju predstavu optimálnej historiografie a cez

českej, do toho i niekoľko výpadů do jiných oblastí (filozofie a vizuálního umění); najdeme tu i pár textů, které se autorovi přihodily k příležitostem několika konferencí či symposií. A kniha obsahuje i dva texty, jejichž povaha jde nad rámec příležitostného komentování. Autor v nich nasazuje na tóninu syntetizačně-přehledovou, ale ve výsledku povstávají opět poznámky směřované k několika knihám. Zopakujme: nesoudíme, konstatujeme. Už je to tak, vidíme, že autorovi se nejlépe žije v bezpečí knih. Kniha – toť pro autora jistota a základ. Vše nad ni je už jakoby abstrakce a spekulace; raději vhledy než přehledy, a pokud přece jenom dojde na přehledy, tak nechtě jsou při nejbližší možné příležitosti převedeny opět na vhledy. Nachytl se i autor těchto řádků, neboť první, co si přečetl, byly dvě úvahy, které svým názvem slibují trochu jiného Matejova, než jakého už zná (že by syntetik?), nicméně po několika odstavcích bylo jasné, že jest mu čtenářsky obcovati se starým dobrým Matejovem, jak ho zná. A pokud by přece jenom váhal, tak prozření přichází ve chvíli, kdy si autor svůj přístup nedvojznačně tematizuje: „Pred ponúkajúcou sa globálnou efektnou úvahou o dnešnej názorovej a hodnotovej pluralizácii, o jej priemetoch do literárnej kritiky a vedy chcem dať prednosť niekoľkým skromnejším poznámkám k približne desiatim knižným titulom z posledného obdobia, ktoré vari synekdochicky zastupujú dnešné písanie o literatúre“ (s. 79.)

Přesto tak úplně před sebou nemáme autora textostředného, tedy toho, kdo by si – jako východisko svého obcování s texty – rozpustil po strukturalisticku autora i čtenáře do textových strategií, konceptů, modelů atd. Na to, že tomu tak není, by nás mělo upozornit, kolik je tu textů napsaných jako portréty či medailony; a stejně tak – a na druhé straně komunikačního kanálu – kolik je tu tematizace čtení, tedy jak často se tu reflektuje, že ani literárněvědné koncepty nesměřují do astrálního prázdna idejí, třebaže ne zrovna těch platónských. Do toho patří i velmi častá reflexe vlastního psaní a jeho postupů. Soudím, že u F. Matejova se potkávají personalismus s textostřednými postupy (strukturalismem a spol.), přitom to, co z toho vychází, je jakási reformovaná

hodnotenie diela sa vyslovuje aj k optimálnej práci literárneho vedca.

Z viacerých priesečníkov uhlov pohľadov sa do popredia dostáva slovo „situácia“, ktorú autor povyšuje až na úroveň termínu. „V situácii“ je literatúra a analogicky je „v situácii“ aj písanie o literatúre. Zdôrazňuje sa tým, že výsledný „edičný“, „konceptný“, „kritický“ či „historiografický“ projekt je zapojený do celého spektra vzťahov a tie majú svoj podiel na jeho konečnom tvare. Za všetky aspoň jeden príklad opisu situácie z kapitoly o poézii v *Dejinách slovenskej literatúry* (1960), ktoré autorsky pripravil P. Števec: „Programové začlenenie obrazu súčasnej literatúry do tejto osvetovej popularizačnej syntézy bolo motivované potrebou faktograficky zachytiť a koncepcne usporiadať literárne dianie od r. 1945, najmä však v zmysle dobových postulatov historicky a hodnotovo legitimovať pätnásťročný vývin slovenskej socialistickej literatúry. (...) Moment historického legitimovania a bilancovania ešte vzrástol v 2. vydaní v súvislosti s dobovou tézou o vybudovaní socializmu v Československu“ (s. 291).

K zaznamenaniu „situácie“ patrí nielen čítanie dobového kontextu, ale aj analýza pracovnej metódy a recepcia výsledného diela. Napr. úsilie P. Števčeka v plynutí času hodnotí F. Matejov takto: „Premeny poézie, prózy a kritiky od konca päťdesiatych rokov viedli postupne totiž k diferencovanejšiemu a jemnejšiemu výkladom súčasnosti a histórie literatúry po r. 1945; syntetizujúce texty P. Števčeka zostávali však v pedagogickom a popularizačnom obehu zrejme vďaka svojmu faktografickému substrátu. Ich dnešné čítanie, ak necháme bokom dokumentárne študijnú intenciu, evokuje minulosť čaro dnes však už ťažko opakovateľnej synkretickej suverénnosti“ (s. 292).

Matejov pokračuje v axiologickom uchopení ešte ďalej; dokonca možno konštatovať, že takmer nič nezostáva nepovšimnuté jeho analyticko-hodnotiacemu úsudku. Nech už hovorí o vysokých školách (inštitúcie, „ktoré si elementárne hľadajú svojej remeselnej cti“; s. 148–149), kultúre, postmoderne či o úrovni kritiky v novinách („amorfné písanie, kde sa nivelizuje rozdiel medzi informáciou a postojom, novinársky anonymnými materiálmi a očakávaným osobnostne formulovaným názorom, hodnotením, gestom a štýlom“; s. 91).

(deheroizovaná) verze osobnosti, teda ne už niečo ve stylu F. X. Šaldy či A. Matušky, a rovnako tak ani strukturalizmus tu není bezpečím pevného bodu („nic než text“), nýbrž spíš jakousi školou literárněvědné věcnosti. Obojí se nachází u F. Matejova v podobě velmi vstřebané, nepředvádivé. Stačí to na postihnoutí autorovy metody? Ne... Je tu ještě něco, co se charakterizuje jen velmi těžko, něco jako široká kulturnost, obrovské zázemí ve znalostech historických i filozofických, bohatství kontextů, čili něco jako vzdělanost ve smyslu hermeneutického předporozumění. A ta je u autora ještě před metodou. Ba víc: právěže tu je a právěže je tak všudypřítomná, jako by autorovi bránila vstoupit do služeb té či které metody. Dobře, deheroizační personalista, nacházející se pod dohledem strukturalismu, to vše při stálém vědomí mnoha a mnoha kontextů, souvislostí, vztahů. Texty F. Matejova jako by se vzpouzely tomu, aby byly zatextovány; jsou to vlastně takové semináře či kolokvia, v nichž zaznívá několik hlasů, často bez potřeby jejich výraznějšího usměrnění, často je znát, že některé z myšlenek mají snahu se osamostatnit, udělat se samy pro sebe, nicméně povaha textového semináře si je vždy nějak nakonec srovná. Nelze si pomoci, ale jako základní hybné gesto Matejovova psaní se mi jeví mluvnost, mluvní tvořenost, věta, která se vydala na špacír, přičemž se tak úplně neví, jak se skončí. F. Matejov má rád přídavná jména (velmi často prodlužované prostřednictvím pomlček), jakož i kombinace příslovcí a přídavných jmen („obnaženo skeletně znaková“, „vecně přísné a metodicky čisté“); ne snad kvůli ornamentálním efektům, ale spíše jako prostředky zpřesňování. I tyto prostředky jsou znaky jakéhosi jazykového „ted' a tady“, tj. důrazu na kontext, kde formulace vzniká. Vida ho, nietzscheána!

Zdá se mi, že nejšťastnější chvíle zažívá F. Matejov v portrétech jednotlivých literárních vědců. Je znát, že si zvolil lidi, ke kterým má blízko, že jsou to vše osobnosti, jichž si váží a od nichž se mnohému naučil. Daří se tu postihnout celkový obrys té které osobnosti a současně s tím se rodí i některé velmi trefné charakteristiky. Jsou to vesměs holdy, nikoli však dýchavičné. Dochází na

Metaliterárne písanie výraznejšie núti autora dodržiavať vysoké štandardy. Sám sa totiž svojou výpoveďou stáva súčasťou metaliteratúry a táto „nahota“ ho robí zreteľnejším a zraniteľnejším. V nijakej inej „situácii“ nie je ľahšie odhaliť prípadné pokrytectvo úsudku či štýlu. Nebudem tu opakovať pochvalné vyjadrenia na adresu autorovej mimoriadnej precíznosti jazyka, hoci by boli na mieste. Chcem poukázať na jeden imanentný prvok Matejovovho idiolektu, a to na iróniu. Nie je založená na ostrej „trefnosti“, ktorá zasahuje dielo a autora, riskujúci hoci aj osobnú urážku recenzovaného (pseudo)umelca (satirizujúca irónia mikulovského typu); Matejovova irónia je demaskujúca, smerujúca k definícii a svoju podstatu odvodzuje z presnosti. Ak niekto pomenuje postmoderanu ako „nadužívané alibi pre životne-morálne a umelecké kompromisy“ (s. 156), presne odhaľuje výber ľahšej a nepoctivejšej cesty nielen u spisovateľov, ale aj u učencov zo sveta *la Académie*, pre ktorých sa postmoderna stala širokým a hlbokým vrecom, čo do seba pojme úctyhodný objem diel, koncepcií a autorských postojov bez potreby rozdiely identifikovať, triediť alebo hodnotiť.

Zbierka literárnovedných reflexií *Fragmenty* je nemenej dôležitá kniha ako *Lektúry*, v niektorých ohľadoch je dosah *Fragmentov* dokonca väčší. Je to dané predovšetkým šírkou záberu, ktorý svojim minucióznym spracovaním ponúka ďaleko viac než len reflexiu literárnovedných publikácií s presahom k výtvarnej scéne a filozofii v určitom časovom horizonte. Slovenská literárna veda dostáva nový impulz nielen na predmetovom poli výskumu, ale predovšetkým z metodologického hľadiska. Čitateľ dostáva presnú teoretickú a historickú charakteristiku základných kategórií literárnej vedy a všetkých zásadných vplyvov konštituujujúcich „situácie“ literatúry a literárnej vedy (s prihliadaním najmä na výskum poézie). *Fragmenty* by sa z tohto dôvodu mali stať povinným študijným materiálom tretieho stupňa vysokoškolského štúdia, kde by mohli veľmi pozitívnym spôsobom vplyvať na formujúce sa uvažovanie o literatúre a jej vedeckom spracovaní.

Do knihy sú zaradené state, recenzie, referáty a tematické príspevky F. Matejova z jeho celej literárnovednej kariéry a aj napriek širokej stratifikácii tém a dlhšiemu

základní faktografii, její hodnocení, kontexty a přístup tu má i občas osobnejší tón, což pro autora znamená buď střípek vzpomínky nebo vlastní a zaujatý soud. Tady nutno dodat, že F. Matejov první osobou singuláru nijak ve svých textech nehýří. V tom, co píše o jiných, jako by se co kradmý odlesk odráželo i něco z jeho vlastního portrétu. – např. vysoce oceňované propojení věcnosti a múzičnosti u Milana Hamady, dále třeba fakt, že Z. Kožmín inklinuje svým pojetím spíše k umění než k metodě. Vůbec ocenění tu doznává takový postoj, jenž se neschovává za metodu, pojmy či vědeckou školu, ale který dokáže něco riskovat. A pokud přece jen dochází na metodologický apriorismus, tak potom nechť je – jako u O. Čepana – „bádatelsky odvážný“ a spojený s „estetickou intuicí“ (s. 111). Velmi trefně jsou formulovány i soudy nad Petrem Zajacem, konkrétně o jeho „semiotizovaném empirismu“. Z mnoha textů je cítit i jakási spodní přitažlivost k šedesátým létům, které F. Matejov nezažil v době vlastního „rozumubraní“, ale dostal je už jako nostalgický odlesk, hledání ztracené možnosti, tedy po způsobu čtení návratného, obráceného nazpět.

F. Matejovovi se daleko lépe bydlí – řečeno s Ricoeurom – v „hermeneutice důvěry“. Je znát, že nejlépe se mu píše o tom, co je mu blízké, že má raději souhlas a kontextové domýšlení než nesouhlas a polemiku. Odtud i další rys autorova psaní: netřeba explicitních hodnotových soudů. Ne že bychom na ně nenarazili; vždy když jde do tuhého, autor s nimi umí vyjít ven, ale rozhodně texty nejsou budovány jako kriticištní „agon“. Dost překvapivě umí být F. Matejov i značně kritický, tedy ve smyslu negativního odmítnutí – to je případ jeho kritiky knihy P. Plutka *Poézia, čas, hodnota* (1985). Velmi čitelná je i jeho distance vůči literárně-vednému provozu, tedy té jeho podobě, která není ukotvena v něčem bytostnějším. Některé jeho formulace na toto téma jsou brilantní; např. ta, v níž se zmiňuje o levitačním pohybu „vo virtuálních kontextoch medzinárodnej publikačnej a konferenčnej prevádzky“ (s. 259).

F. Matejov je určité mysliteľom moderním, ale ne úplně dobovým: je znát, že mnoho ze

časovému odstupu medzi článkami, pôsobí kniha jednotným dojmom. I keď sa názvom *Fragmenty* odkazuje viac na heterogénnu povahu článkov, kniha vytvára toľko žiadanú syntézu. A hoci je časové rozpätie Matejovovho výskumu veľké, nedochádza k rozkolísaniu štýlu či úsudku – F. Matejov písal, až keď bol ako vedec pripravený. Tak, ako sa to hovorí o M. Rúfusovi, že vstupoval do literatúry „nezvyčajne hotový“ a svoju poetiku nemusel meniť, aj Matejov začal so zverejňovaním a syntetizovaním svojej práce, až keď bol pripravený. Dnes je už takýto prístup k vede minulosťou, vytlačený za hranicu prežitia; päť zbytočných monografií má presne päťnásobnú cenu jednej, na ktorej by sa dalo budovať. A hoci „situáciu v literárnej vede“ po roku 2000 ovláda nivelizujúci technokraticko-štatistický model manažmentu, kritérium času napokon presne oddelí zmysluplné od účelového. Argumenty, opodstatňujúce vznik účelových publikácií, budú v tom čase mať jedinú príchuť – komickú.

Matejovov pohľad na literatúru, jej tvorcov a akademických recipientov sa spája s rekonštrukciou „situácie literatúry“, dramatickým a dynamickým priesečníkom spoločenských, kultúrnych, politických a individuálnych úsilí, ktoré v danej dobe vytvorili veľmi konkrétny stav (niekedy aj hmotný produkt), ktorý sa postupom času znova menil, preskupoval sily a vytváral novú situáciu. V „situácii“ je „spisovateľ a kritik“, ako to, citujúc Barthesa, konštatuje F. Matejov na s. 58: „spisovateľ a kritik (...) dnes sa nachádzajú v rovnako ťažkej situácii, tvárou v tvár tomu istému predmetu: jazyku.“ V „situácii“ je samotný autor, ktorý si to, samozrejme, uvedomuje („tieto fragmentárne poznámky o situácii písania o literatúre sú fatálne určené pisateľovou situáciou“; s. 103) a do neľahkej situácie sa dostávam aj ja ako recenzent *Fragmentov*. Recenzovanie kníh s podobným širokým záberom je možné urobiť, zdá sa, vždy len čiastkovo. Okrem tejto objektívnej prekážky však recenzent narážal na osobný vzdelanostný a skúsenostný deficit, ktorý ho neoprávňoval na rolu kritika tejto monografie. Na druhej strane, ten istý deficit z neho urobil dokonalého adresáta.

současných poměrů je mu zcela cizích. Je si vědom, že i mnoho z toho, co je mu blízké, do dnešní doby už přenositelné není (např. A. Matuška), současně však nehodlá kapitulovat před tím, že nejde tak o témata, věcnost, ale už jen o čirý provoz, body, granty... Pasáže z doslovu ke knize P. Michaloviče v maďarštině (s. 259) by se měly povinně číst v každé propedeutice humanitních věd. Tím spíše, že autor v nich nevolí tón principiálně kazatelský, natož zapšklý; prostřednictvím otázek si rozestírá alternativy, které dnes před adeptem psaní, čtení a filozofování stojí. Vystavovat se stále východiskové situaci, nebo se spolehnout na provoz? Snažit se instituce, do nichž vstupujeme, proměnit, nebo je brat jako tiché zlo? Snažit se o soudržné výpovědi, nebo jít na provokaci s šancí upoutat jiné?

Proti prúdu

Pavel Branko

Úryvky z pamätí filmového kritika, publicistu a prekladateľa Pavla Branka približujú niektoré peripetie jeho života najmä v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch 20. storočia, venujú sa situácii v dobovej filmovej kritike a publicistike, zaznamenávajú autorov myšlienkový vývoj a tvorivé inšpirácie a jeho vzťah k viacerým významným osobnostiam slovenského filmu... Knihu Pavla Branka *Proti prúdu* vydá v tomto roku vydavateľstvo Marenčin PT v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom.

V redakcii *Filmu a divadla*

Návrat do aktívneho života roku 1956 ma z úplnej izolácie vrátil do spoločnosti. Nemálo filmárov sa mi stalo priateľmi a rovnako vznikali priateľstvá aj v radoch kritikov. Všetko skôr v profesionálnej než dôverne osobnej rovine, lebo ma celoživotne hendikepujú dve bariéry medzi mnou a spoločnosťou. Objektívne neuróza, čo mi bráni normálne si sadnúť za stôl a jeť s ostatnými, subjektívne neodmysliteľný sprievodca slovenskej družnosti, alkohol, ktorý sa mi prieči. Do redakcie *Filmu a divadla*, čerstvo založeného roku 1957, som nastúpil hneď pri jeho vzniku a kratší či dlhší čas som sa v ňom stretal s nejedným zaujímavým človekom.

Do roku 1961 viedol redakciu Ivan Jerábek, známejší pod pseudonymom Ivan Bonko. Družný človek so zmyslom pre humor aj pre pijatiku nosil v hlave nesmierne veľa faktografie, no keďže za pasy sa nerád chytal, radšej informoval, než hodnotil. A tak Peter Solan, nekompromisný bojovník za pravdu v umení aj v živote, Ivanov prístup raz charakterizoval zhruba takto: *Bonko vie toho veľa a čitateľ sa od neho dozvie všetko možné o pozadí filmu, o hercoch, režisérovi aj iných tvorcoch, o lokalitách a klebetách. Len jedno sa nedozvie – či film pokladá za dobrý alebo zlý.*

Bonmoty a aforizmy zveličujú, ani u Ivana to nesesedelo celkom, vedel prejavíť aj názor, no čosi podstatné z jeho spôsobu písania Solan istotne vystihol. Napokon, hodne písal do časopisov, ktoré to práve takto potrebovali. Dnes by mal ešte oveľa širšie pole pôsobnosti. Takže pod Ivanovým vedením sme síce nevystrkovali hlavu a nekoledovali si o konflikty, pritom sme si však zachovávali dvojlomnú líniu jednak vychádzať v ústrety masovému čitateľovi, jednak poskytovať priestor aj témam a prístupom, ktoré by boli patrili do teoreticky náročnejšej priehradky, akej však v oblasti filmu na Slovensku nebolo. Mimochodom, v „reálsoce“ tento prístup, ktorý jedno líce obracal k neprizná-

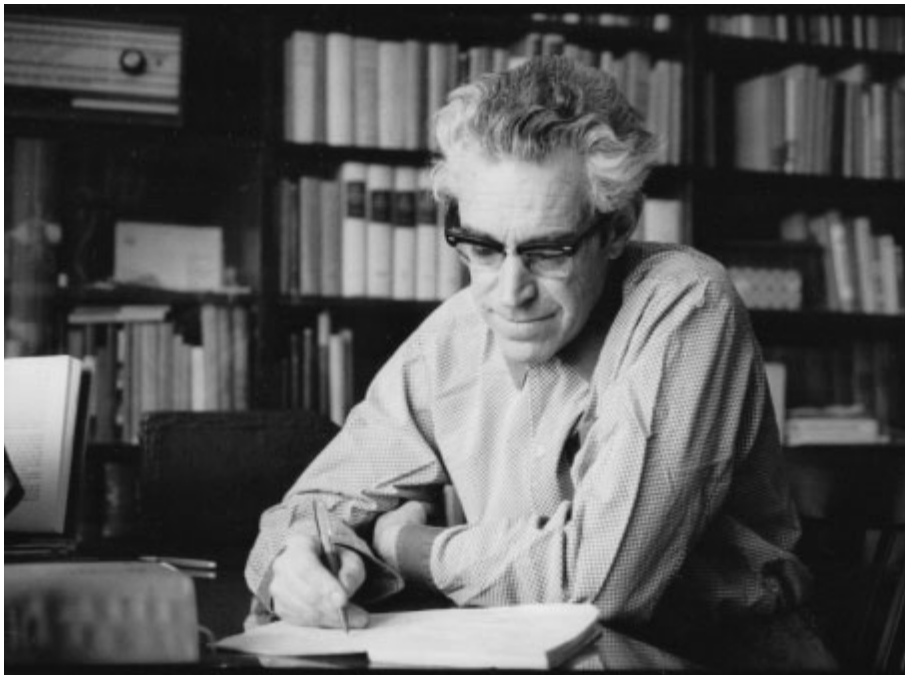
vanému čitateľskému záujmu o bulvár, druhé k odbornejšej verejnosti, patril ku každodennej potomkyniáde verejného života.

Do prvej línie sa Ivan síce nepchal, redaktorom však ponechával v ich súbojoch voľnú ruku a pri kontroverziách sa opieral o redakčnú radu, takže ovzdušie v redakcii som vnímal ako demokratické. Na ilustráciu spomeniem humornú príhodu s mojou satirickou recenziou na maďarskú komédiu *Aká to noc!* napísanú roku 1958 v podobe trestného oznámenia. Pre nezvyklosť a útočnosť formy ju Ivan dal posúdiť redakčnej rade a na najbližšom sedení Peter Karvaš, milovník bonmotov a paradoxov, recenziu takto pochválil aj pochoval: *Je to výborné. Samozrejme to nepustíme!*

Ja som s nekonfrontačným kolegom vcelku vychádzal, hlavným úskalím bol dym, lebo keď Jerábka na veliteľskom mostíku roku 1961 vystriedal Ľubo Smrčok, ako filmovej zložke redakcie nám pripadla spoločná miestnosť, Ivan fajčil ako Turek a ja, pasívne a veľmi nerád, s ním. Vtedy na Slovensku ešte nikomu ani na um nezišlo, že by fajčiar mal na nefajčiarov azda brať ohľad a aby vychádzal fajčiť niekam von, to bolo sci-fi. Takže som v tom konflikte záujmov ťahal za kratší koniec a pokusy presunúť sa k našej tichej, utiahnutej jazykovej redaktorke a korektorke Marienke Beláčikovej, ktorá nefajčila, tiež nevyšli. Neskoršie, keď prihrmela normalizácia, sa Ivan vyfarbil aj z horšej strany, to som však v redakcii už nebol a Ľuba vystriedal na veliteľskom poste ostrý normalizátor Ernest Štric, s ktorým som roky zasadal v redakčnej rade, kde sa takto neprejavoval. Lenže na normalizátora málokto mutoval z presvedčenia, šlo o fleky a válovy, o snahu udržať sa v nomenklatúre, ktorú Orwell označuje ako *vnútorný kruh*. Po odchode z redakcie som sa so Štricom musel súdiť o preklad a aj som proces, tuším už po exkomunikácii, vyhral. Že sa všetky pravicovo-oportunistické hriechy pri previerkach potom hladko presunuli na moju hlavu, hoci som bol iba radový redaktor a o ničom som nemohol rozhodovať, to mi pracovník kultúry na ÚV KSS neoficiálne prezradil až po rokoch.

Pred rokom 1959 patril k redakcii aj nadrealista Rudo Fabry, človek zhovorčivý a družný, milovník cestovania, dobrého jedla i bydla, ktorý svoje záľuby vedel publikačne dobre zhodnocovať. Vyznačoval sa citlivým zmyslom pre umenie, takže ak na jednej strane dbal, aby sa nedostal do sporov s vrchnosťou, na druhej udržiaval základné štandardy v písaní o kultúre a vedel si stáť za svojím, keď bol o niečom presvedčený.

Ľubo Smrčok ako šéfredaktor viedol svoju loď, podobne ako Ivan Jerábek pred ním, tak aby ju nedostával do konfliktov ani s mocou, ani s umeleckou obcou, a vnútri redakcie tiež hľadal skôr zhodu. Jeho hlavným poľom záujmu aj tak ostávala rozsiahla vlastná dramatická, literárna a rozhlasová tvorba, veď vyšiel priamo z divadelného prostredia a ostával s ním spätý. Keďže však nastupoval začiatkom šesťdesiatych rokov, keď to v kultúre začínalo kvasiť, nemohol a hádam ani nechcel držať náš dvojtýždenník celkom v závetrí. Stačilo mu,



Pavel Branko na snímke Vladimíra Branka, 80. roky (archív autora)

aby nebol v prvej línii a nepretŕčal. Napokon, tesne v susedstve nášho sídla na Volgogradskej, kde sme budovu vydavateľstva *Obzor* zdieľali s ďalšími redakciami, sídlil na Štúrovej *Kultúrny život*, kde to naplno vrelo a kam sme Agi Kalinovej a Katke Hrabovskej viacerí hojne prispievali.

Ľubo, životom rovnako manželsky postihnutý ako ja, na rodinné trable reagoval alkoholom, ktorý ho nakoniec zabil. Občas som s ním či jeho ženou prišiel do styku aj v súkromí, lebo sme bývali dosť blízko seba, ja na Račianskej, on na susednej Rauchovej, hoci priamo sme sa nevyhľadávali. Napokon, to platí o mojich kontaktoch-nekontaktach skoro všeobecne. Naposledy som ho videl roku 1970 tesne pred smrťou v nemocničke pre nomenklatúrne kádre (dnes VIP) v krásnom prostredí nad Železnou studienkou. Obaja sme vedeli, že sa lúčime navždy.

Ak Ivan Jerábek prispieval k ovzdušiu dobromyseľným humorom a dymom z cigariet, tretí do partie, pohotový vtipkár a fejtonista Jožko Bernát, ktorého *Majster alkohol* už krátko po päťdesiatke sklátil do hrobu, sa vyznačoval skôr spontánnym šibeničným humorom, ktorý nás zblížoval.

Z toho, ako často tu prichádza k slovu pijatika, vyplýva, že kolegovia redakčnú prácu neraz prenášali do neďalekého baru *Tulipán* na rohu Volgogradskej a Štúrovej – Bernát prekrstil to detašované pracovisko na *Tulisúdruh*, ponovemb-

rový neokapitalizmus na *Tulip*. Ktovie, čo príde ďalej, lebo posledné dvadsaťročie veľa zmenilo.

Budova poskytovala prístrešie viacerým redakciám, v *Ľudovej tvorivosti* som naďabil na spríbuznenú dušu v muzikológovi Ivanovi Mačákovi, s ktorým ma spájala záujem o ezoterické faktory umeleckej tvorby a blízky spôsob uvažovania. O dvadsať rokov som sa s ním stretol znova na celkom inej pôde – ako s bratancom svojej druhej ženy. To už v Slovenskom národnom múzeu založil aj s kolegyňou hudobné oddelenie, a keď sa zmenilo na samostatné Hudobné múzeum, až do výpovede ho viedol, pričom ako uznávaný znalec a skúmatel ľudových nástrojov precestoval na výskumných výpravách niekoľko svetadielov a hodne o tom publikoval. Zopár spoločných rodinných vychádzok do lesov na úpätí Koliby mi v polemikách odhalilo filozofické podložia z rozhraní kultúr, k akým by som sa pri svojom domasedstve nikdy nedostal.

Prečo som ja v rámci normalizácie musel odísť zo Slovenského filmového ústavu, je vcelku jasné. Prečo Ivana Mačáka z Hudobného múzea, ktoré vytvoril a ktorým žil, vypoklonkovali na prahu šesťdesiatky, už také jasné nie je. Niekomu možno aj áno. Písal sa rok 1995.

Roku 2004 mu American Musical Instrument Society udelila cenu Carla Sachsa – jedinému na Slovensku. Kto o ňom však u nás, okrem oblasti hudby a etnológie, vie?

Divadelnú zložku *Filmu a divadla* tvorili pri zrode časopisu budúci významní kritici Stano Vrbka a Aleš Fuchs, ktorý potom odišiel do Prahy a po Novembri 89 si tam založil vydavateľstvo Faun zamerané na kultúru, kde vydáva vlastné podnetné monografie, často späté so Slovenskom. Stana Vrbku vystriedala Vierka Protušová-Lajchová a cez ňu som sa zoznámil aj s jej manželom Lacom, ktorý popri rozsiahlej činnosti divadelného kritika a historika dokázal začiatkom šesťdesiatych rokov položiť základy pre vznik Divadelného ústavu, niekoľko rokov ho aj viedol a podnes sa neúnavne venuje dejinám slovenskej kultúry a kultúry na Slovensku.

Pod mojím patronátom začínal svoju autorskú dráhu zažratý archeológ filmu na Slovensku Ivan Rumanovský, ktorý s neuveriteľným nasadením preliezal pôjdy a zachraňoval staré kamery, premietačky a dokumenty, pero ho však sprvu dosť neposlúchalo, takže s jeho objavným seriálom *Kapitolky z histórie filmu na Slovensku*, ktoré sme uverejňovali v rokoch 1957 – 59, som sa ako redaktor dosť nadrel. Drel som na ňom však rád, hoci Ján Kalina si s ním zapolemizoval pod útočným záhlavím *Proti falšovaniu filmovej histórie* (*Kultúrny život* č. 13/1959).

Jedny prázdniny u nás získaval ostrohy ako elév Juraj Kukura. (Bral to lážoplážo, a my tiež – obe strany vedeli, že ide o formalitu.) Slovom, tých zhruba pätnásť rokov v redakcii *Filmu a divadla* predstavuje na mojej dráhe kritika najsvetlejší súvislý úsek plný elánu a vnútornej dynamiky. To, čo prišlo po 1989, je snaha nadviazať, pokračovať, zhrnovať výsledky seby, zápas o neskorú

sebarealizáciu v čase životnej jesene, keď to v mozgu síce ešte páli, no autoservis tela požíera čoraz viac času, takže človek si stále skeptickejšie uvedomuje, že lepšie už bolo, *Času je málo a voda stúpa*, ako Dežo Ursiny nazval melancholický bilančný dokument, ktorý Ivo Brachtl už musel dokončiť zaňho.

V šesťdesiatych rokoch som toho napublikoval veľa. Rád som robil rozhovory s ľuďmi, s ktorými som sa cítil na rovnakej vlne. Z našich Peter Solan a Tibor Vichta, Štefan Uher, Karol Skřípský, Martin Slivka, opätovne Dušan Hanák, z Česka Věra Chytilová, Jan Němec, Pavel Juráček či Evald Schorm, s ktorým sme sa aj priatelili. Rozhovor s Janom Kačerom, za ktorým som rád chodieval do Činoherného klubu, *Kultúrny život* zas tak dlho sušil, že vyšiel až tesne pred nájazdom tankov.

Ponovembrová generácia, ktorá je dnes tu a zajtra v New Yorku, sotva uvidí čosi mimoriadne na tom, získať rozhovor s Jeanom Renoïrom, Fredom Zinnemannom či Stephenom Leacockom, no „réalsoc“ vytváral úzke mantinely. Aj Alexandar Petrović, ktorý v juhoslovanskom filme otvoril dodnes živú a plodnú tému balkanizmu, patril už vtedy k veľkým postavám európskeho filmu. A tak, ako som náhodne pospomínal tieto mená, rovnako náhodne som z úst Alberta Marenčina zistil, že rozhovor so Schormom prevzali *Les lettres françaises*, ani sa autora nepýtali, ani honorár neposlali. Spomínam to preto, lebo o porušovaní autorských práv zo strany Sovietskeho zväzu voči Západu sa toho popísalo až-až, no že sa to vyskytovalo aj v protismere, o tom som veľa nepočul.

Pravda, bola to výnimka z pravidla, lebo iné zahraničné časopisy sa takto nesprávili a festivaly dokumentárneho filmu ako Lipsko, Oberhausen či Krakov ma pozývali na vlastné trovy, keďže redakcia na také čosi nemala. Obzvlášť ma zaujímal poľský a juhoslovanský film, takže vo Varšave som býval častým hosťom a novoobjavenú lásku k Jadranu sa mi ešte v časoch prvého manželstva darilo dokonca spájať s profesiou. Každý rok až do publikačného zákazu som býval hosťom pulského festivalu juhoslovanských filmov a stal sa tak trochu miestnym odborníkom na túto vtedy ešte mnohonárodnú kinematografiu. V podstate som sa srbochorvátčinu aj naučil (tak sa volala a veľké rozdiely naozaj neboli, darmo ich nacionalisti dodatočne špendlíkmi špárajú). Keďže som sa ju však naučil až dospelý, už som ju zasa viac-menej zabudol. Normalizácia mi Juhosláviu nadlho zatrhlá, a keď sme ta neskoršie začali s Emikou znova chodiť, najprv sami trabantom, neskoršie s Vladom, striedmy kontakt s domácimi na udržanie jazykovej zásoby už nestačil.

Na festival vo Valladolide som sa roku 1965 dostal ako prvý Čechoslovák, takže som to po návrate mohol publikačne bohato využiť, hoci sa tá cesta spojila s traumou, lebo mi takto v neprítomnosti umrela mama, to som sa však dozvedel až po návrate. Pobyť v Španielsku to teda neovplyvnilo a zažil som tam čosi, čo

ťažko vysvetliť. Prílet do Madridu a odchod rýchlika do Valladolidu delilo od seba 24 hodín. Deň som strávil skoro celý v múzeu Prado, z toho dve či tri hodiny v spoločnosti protiestablishmentových Goyových *Caprichos* a až noc som venoval vysvietenému veľkomestu. Dvadsaťkilometrový peší „sightseeing“ ma zaviedol aj do vládnej štvrte, kde boli v obrovskom komplexe sústredené všetky ministerstvá vrátane predsedníctva vlády. Komplex bol vyľudnený a Čechoslováka, zvyknutého z domu na legitímovanie pri hocakom WC, ohromovalo, že ma pri pohybe po centre moci totalitného štátu nik nepristaví, nelegitímuje, nevykáže, neprinúti vybrať z aparátu film... Aby som sa celkom ubezpečil, dve dobre osvetlené budovy som si totiž aj vyfotografoval, a nič. Dnes si také čosi ťažko predstaví aj v najdemokratickejšej demokracii, ale tak som to zažil.

Stretnutie s Orwellom, Huxleyom a Kafkom

Po odchode z *Filmu a divadla* ma ešte na rok prichýlil Slovenský filmový ústav, o ktorom som si maslel, že sa tam v závetrí budem môcť venovať teórii a rok som sa jej aj venoval. Lenže pod tlakom súdruha Pavla Koyša, príčinnivého normalizačného ústredného riaditeľa Slovenského filmu po odstavenom Ctiborovi Štítinickom a už aj kľúčiaceho viceministra kultúry, som musel odísť. Mal som uňho rováš z minulosti, keď som sa s vydavateľstvom Smena, ale vlastne skôr s ním ako šéfredaktorom, chytil za pasy kvôli akémusi prekladu a súd som vyhral. Teraz dostal príležitosť vrátiť mi dávnu prehru aj s úrokmi.

Nebol v tom však sám, tlačila v tom smere aj samoucká garnitúra kolibských režisérov, ktorú – okrem impozantného solitéra Paľa Bielika – začiatkom šesťdesiatych rokov vytisla na okraj mladá generácia talentov. To už boli absolventi FAMU, ktorým som ja, tak isto samouk ako prvá generácia, v ich zápase o etiku v umení a slobodu tvorby držal palce. Vtedajší riaditeľ SFÚ Ján Komiňár mi pred prepustením s údivom rozprával, ako zúrivo naňho stará garda doráža, aby sa toho židáka zbavil. Židáka, nie pravicového oportunistu! Za ten rok vo Filmovom ústave som napísal svoju prvú a zároveň poslednú teoretickú publikáciu, a ani tá nevzišla z pracovnej náplne, lež vznikla na popud Tatiány Záchenskej z Osvetového ústavu ako metodická príručka pre amatérov pod siahodhlým názvom *Vyjadrovacie prostriedky, realizačné a tvorivé postupy v dokumentárnom filme*. Prvá časť vyšla roku 1971, druhú zastavil publikačný zákaz, takže ako celok vyšla štúdia v knižnej podobe až roku 1991. To bolo už v Slovenskom filmovom ústave a pod skladnejším názvom *Mikrodramaturgia dokumentarizmu*. V tejto podobe sa dodnes používa na VŠMU ako skriptum, a aj ten prvý diel z Osvetového ústavu sa vraj v období normalizácie používal ako skriptum na VŠMU aj na pražskej FAMU.

Nikdy viac som nebol zamestnaný. Ako odbojár som mal asi tri roky do dôchodku a rozhodol som sa, že k lopate nepôjdem. Just. Telesnú prácu som mal celý život rád, ako by sa človek na chate v Tatrách bol bez nej obišiel? Ale ísť



S Ivanom a Máriou Popovičovcami pri oslave samovyhlásenia Pavla Branka za prezidenta novozaloženej BSLR, Brankovej slobodnej ľudovo-demokratickej republiky 8. 7. 1976 (archív autora)



Ladislav, Agnesa a Júlia Kalinovci, venované Pavlovi Brankovi pred emigráciou roku 1978 (archív autora)

k lopate za trest, to nie. Nuž som vytasil celý arzenál neurotických diagnóz, trochu som ešte pritlačil a v invalidite sa pretĺkol až do dôchodku. Časť lekárov mi určite videla do karát, lenže s normalizátormi sympatizoval málokto, s postihnutými mnohí.

Slovenský filmový ústav sa za dobu svojej existencie na vlnách dejín zväčša bezradne potácal, lebo okrem prvého riaditeľa Jána Komiňára, ktorý ho v rámci mantinelov slušne viedol osem rokov a zatiaľ posledného Petra Dubeckého, ktorý je pri kormidle našťastie už dvanásty rok, tu nik z 21 šéfov nikdy nebol pri vesle dosť dlho, aby sa toto pôsobenie stačilo prejavíť a spravidla na to beztak nemali. Ani títo dvaja však nepôsobili v rovnakých podmienkach, lebo až do konca reálneho socializmu bol filmový ústav zložkou väčšieho celku a až po Novembri 89 získal samostatnosť. Do nástupu Petra Dubeckého sa z tých ostatných zreteľne vyprofilovali iba dvaja – Martin Šmatlák, organizátor s jasnou víziou rozvoja a schopnosťou klásť preň základy a jeho nástupca Emil Lehuta, ktorý ako Godzilla šliapal po vyklíčených sadenicích.

Isteže, bol dosadený ako predĺžená ruka mečiarovca Dušana Slobodníka, jasný politický nominant, no že by práve toto bolo prebudilo jeho deštruktívne pudy? Aj ako kritik síce pričasto šermoval sekerou, no bol to nesporne talentovaný analyticko-kritický duch obdarený schopnosťou syntézy, vedel objavovať netušené súvislosti a aj spod rabiátskych spôsobov z neho vyžaroval záujem o rozvoj kultúry. Prečo ho moc zmenila na Hérostrata, do toho vidia možno lepšie tí, čo boli pri tom, pre mňa to ostane záhadou.

S Petrom Dubeckým som sa zoznámil prostredníctvom jeho otca Vladimíra, ktorý sa aspoň pre najtuhších priaznivcov usiloval preraziť bariéru cenzúry a dokonca mal priamo doma premietačku. Niekoľkokrát som tam malému auditóriu tlmočil z poľských filmov, ktoré do dusna normalizácie privievali závaný slobody. Odvtedy som už štvrt storočia v kontakte s mladým fanúšikom, ktorý postupne vyrástol na manažéra a nakoniec diplomata, pričom neprestal byť fanúšikom. Položartom som jeho mnohostranné aktivity komentoval, že pokiaľ ide o film, poznám na Slovensku štyroch všadeprítomných – Petra Dubeckého, Petra Procházku, Štefana Vraštiaka a pánaboha, lenže ten to má v náplni práce.

Tu sme však už pri generácii mladších, z ktorých mi vysoko prečnieva dvojica Macek –Paštéková. S Václavom som sa stretal už za normalizácie, keď ja som už nesmel a on sa práve rozbiehal a vycítil som v ňom hneď typ človeka, ktorý vie, čo chce. Robil vtedy kulisáka, no po čase už bol členom výskumného tímu sústredeného v SFÚ na dejiny slovenskej kinematografie. Keď Emil Lehuta roku 1993 celé päťčlenné oddelenie rozprášil, vyzeralo to, že s projektom je koniec. Na príslušnej odbornej pôde aj bolo. Napriek tomu Václav s Jelenou Paštékovou našli preň prístrešie na ústretovej pôde VŠMU, rovnako odbornej, no na toto menej príslušnej a roku 1997 vyše šesťstostranný impozantný zväzok predsa len vyšiel. Už znova aj s podporou SFÚ, kde po likvidátorovi Lehutovi riaditeľoval už Štefan Vraštiak. Podľa mňa je to ďaleko najvýznamnejšia historicko-kritická štúdia, aká v oblasti filmu na Slovensku kedy vyšla, nielen fundovaná, ale aj spoľahlivá a podopretá bohatou archívnou základňou. Obaja autori odvtedy vydali ďalšie významné monografie, no ich *Dejiny...* sú fundamentálnym, nie čiastkovým prínosom, a nie iba pre film, lež pre celú slovenskú kultúru. Čosi ako medzník.

To sme však už ďaleko vpredu, lebo pred normalizáciou som zažil svoje vrcholné obdobie, pokiaľ ide o profesiu filmového publicistu. Neformoval ho však iba film, vývin reflexie hnacích síl sveta prebieha predsa len väčšmi cez literatúru schopnú vyššej miery abstrakcie aj tam, kde pracuje metódami fantázie, fikcie, domýšľania reálnych trendov do konečných dôsledkov.

V období dospievania určovalo môj pohľad na svet stretnutie s Jackom Londonom a jeho brutálnou priamočiarosťou v odhodlaní vteľovať sily, ktoré hýbu spoločnosťou a jej reflexiou, do masívne, pritom plasticky a s empatiou tesaných typov. Obdobie po vojne mohlo stáť v znamení pokusov pochopiť socio-psychologické mechanizmy, ktoré človekom hýbu na rázcestí osudových volieb, aké mu extrémna situácia vnucuje. Klapky na očiach, ktoré som si nevedomky dal nasadiť v odboji a nosil ich ešte aj pár rokov po vojne, blokovali však tieto pokusy ešte dlho po dôkazoch o priepasti medzi tým, čo sa hlása a čo sa robí. Inak by som sa k ďalším trom majákam v pohľade na svet, ktoré



Pavel Branko s Dušanom Hanákom, krstným otcom knihy *Straty a nálezy 3* v roku 2007.

Foto: Peter Procházka

mi otvorili nové obzory, bol asi predral oveľa skôr, veď dva z nich boli na svete dávno a tretí vznikol tesne po vojne.

Andrého Gida som nečítal vedome, stačil mi *Anti-Gide*. Aspoň som o ňom však vedel, i keď negatívne. O Franzovi Kafkovi či Aldousovi Huxleyom som nevedel, hoci boli v predvojnovom Československu bez problémov k dispozícii, len si k nim bolo treba nájsť cestu. Stretol som sa s nimi až v šesťdesiatych rokoch pri hľadaní kľúča k mechanizmu, ktorým *erárny socializmus* (tak som ho nazýval, iste nie prvý) premenil idey oslobodenia na prax totálnej a násilnej regimentácie. Kľúč som našiel u Orwellovho Veľkého brata, ktorý predsa prišiel až dlho po Kafkovi a Huxleyom a hoci mechanizmus to plne odhalilo, hĺbku autorovej jasnozrivosti mi aj tak rozkryl až Milan Šimečka za normalizácie.

Kladiem si otázku, ako inak by sa môj pohľad na svet bol asi vyvíjal, keby som si svet Jacka Londona bol hneď za mladi konfrontoval s Kafkovým *Procesom* a *Zámkom* a s Huxleyho *Prekrásnym novým svetom*. Človek však asi má zakódované, že z obrovského pokladu svetovej kultúry mu je určené siahť predovšetkým do poličiek, kam ho usmerňujú authority, ktoré si sám zvolil. Pravda, Karl Marx, ktorý k tým autoritám patril a patrí svojim *o všetkom treba pochybovať* prevzatým z latinského múdroslovia, práve pred takýmto zužovaním poľa vystríha, no dosah jeho výstrahy človeku dôjde, až keď mu začnú padať šupiny z očí. Na

všetko treba zrejme dozrieť. Tak či onak, ku Kafkovi ani k Huxleyemu som sa vtedy nepredral a ktovie či by som si ich zaujatý socialistickým konceptom sveta bol vedel správne vyložiť a domyslieť. Zároveň sa v mojom vedomí neustále konfrontovali dva kultúrne kontinenty – emocionálna múdrosť Saint-Exupéryho *Malého princa* a intelektuálno-ironická múdrosť Bertolta Brechta.

Zvieracia farma a *1984* vyšli až po vojne, no pokiaľ ide o stalínsky násilnú a veľkohubú verziu totality s jazykovou kamuflážou jej podstaty, triafajú tak presne do čierneho, že mi prvé stretnutie s antiutópiou tohto razenia vyrazilo dych koncíznosťou a plastikou zobrazenia. *Zvieracia farma* je objavná bájka, no román *1984* autor tak buduje na realistickej drobnokresbe, že zveličenie formou novoreči založenej na sémantických napätiach predstavovalo pre obyvateľa tábora mieru a socializmu vlastne reportáž z jeho vlastnej každodenne žitej skutočnosti, ibaže našinec ponorený do nej si jej čriepky nedokázal takto domyslieť a uviesť do súvislostí.

Kľúčovú myšlienku *Zvieracej farmy*, že *všetci sú si rovní, ale niektorí sú si rovnejší*, asi jeden z najcitovanejších výrokov modernej reflexie čias, spojil Orwell tak pevne s totalitou sovietskeho razenia, že mi až po Novembri 89 došlo, ako to obmedzuje jeho univerzálnu platnosť. Ved' tento princíp platí od chvíle, keď osvietenstvo proti inštitucionalizovanej nerovnosti otrokárstva či feudalizmu postavilo myšlienku rovnosti ľudí pred zákonom, takže s totalitou vlastne nesúvisí. Tá je u nás dvadsať rokov preč, no že *niektorí sú si rovnejší*, sa na nás škerí z každého kúta ešte bezočivejšie než za totality, takže rovní sme si akurát pri volebných urnách, ale naozaj nikde inde.

Papaláši si totiž vždy inštitucionálne zabezpečia, aby boli rovnejší, ibaže za „reálsocu“ pod nálepkou nomenklatúrneho kádra, za reálkapu pod nálepkou ústavného činiteľa.

Je príznačné, ako sa Československá nová vlna, najmä jej početnejšia česká zložka, k tým trom kľúčovým osobnostiam 20. storočia vzťahovala. K Huxleyemu sa nemala prečo, systém chronicky deficitnej ekonomiky s ním nemal styčné body. K Orwellovi sa nesmela, Orwell patrila do sféry tabu, na ktoré by sa nik v československom umení, teda nie iba filme, nebol odvážil siahnuť, čo dosť jasne vyznačuje nepísaný konsenzus o mantineloch tvorivej slobody v podmienkach, keď si umenie už prerazilo cestu najhoršími zátarasami. Hlavným inšpirátorom motívu Absurdistanu bol teda popri iných majstroch absurdizmu práve Kafka a hodne špičiek Českej novej vlny vzniklo v tomto znamení. Tvorba Pavla Juráčka priam programovo. Sám pojem Absurdistanu vznikol na českej pôde – vlasti Haškovho Švejka.

Slovenskému naturelu Kafkov odkaz zrejme zodpovedá menej. Stanislav Barabáš sa kloní skôr k existencializmu, Solanova karvašovská satira *Prípad*

Barnabáš Kos sa Kafku skôr letmo dotkne, takže pravé kafkovské ovzdušie na nás dýchne najskôr z Trančíkovho umne komponovaného dokumentu *Fotografovanie obyvateľov domu*. Slovenská letora sa v šesťdesiatych rokoch tematicky zrejme väčšmi cíti doma na rozhraní mesta a dediny, poetikou na pôde drámy a satiry, balady alebo lyriky a tam slávi aj svoje najväčšie úspechy.

Kafka, Orwell a Huxley mi otvorili oči na vnútornú príbuznosť mäkkej manipulatívnej totality s tvrdou a násilnou, ktorá veci láme cez koleno a valí sa cez nás ako parný valec. Ďalším pohľadom do reflexie sveta – a či iba spresnením nejasne cíteného? – sa mi stal francúzsky existencializmus sústredený pre mňa do trojhviezdia Camus, Sartre, Simone de Beauvoir. De Beauvoir dala plastiku a nový rozmer môjmu feministickému prístupu k podstate konfliktov a fóbii vôbec nie iba rodových. Camus mi povýšil paradigmu rebélie a od cudzenia na kľúčovú silu v prístupe k svetu. Sartre podmuroval faktor osobnej integrity a samého seba ako morálnej inštancie vo svete bez vyššej autority, ktorá by človeka tu či v imaginárnom záhrobie za dobro odmenila a za zlo potrestala. Že zodpovednosť leží na ňom a musí sa ju naučiť sám niesť, lebo vyfantazírované barličky sú účelová ilúzia, útecha pre tých, čo takéto bremeno neuvláda. Dvadsať rokov po nich potom sociológ Pierre Bourdieu tieto všeobšiahle koncepcie transfokátorovo priblížil sfére jednotlivca a prostredníctvom *jemných rozdielov* posvietil na nepriepustnosť triednych hraníc v spoločnosti, ktorá údajne každému poskytuje rovnosť šancí.

Pohyblivosť mantinelov

Po odmäku roku 1956 som sa cítil vo svojom živle a prebojovával som cestu prúdom, ktoré otvárali nové kontinenty a prekračovali naoktrojované mantinely. Okrem *Filmu a divadla*, kde som bol doma, som písal aj do *Smeny* a predovšetkým do bojovného *Kultúrneho života*, kde pracovala Agneša Kalinová, moja priateľka dodnes. Publikovali ma aj české odborné časopisy, predovšetkým *Film a doba*, občas populárne *Kino*, neskoršie *Filmové a televízni noviny*.

Banskobystrická protiofenzíva konzervatívcov roku 1959 postihla hlavne českú vetvu hraného filmu, na Slovensku si to odskákalo Štúdio krátkych filmov, odkiaľ vykopli na Kolibu Štefana Uhra a Martina Hollého.

Práve preto sa hlavný boj začiatkom šesťdesiatych rokov rozpútal o hranú tvorbu, reprezentovanú režisérskymi hviezdami Barabášom a Solanom, ku ktorým pribudli Uher s Hollým z krátkeho filmu, kde k zabehaným kádom postupne pribúdali mladší na čele s výrazovo invenčným a eticky nekompromisným Dušanom Hanákom. V dramaturgii a scenáristike malo toto štvorhviezdie dvoch kľúčových partnerov, ktorí z pozadia presadzovali generačnú obmenu sprevádzanú nekonformnými postojmi voči ideologickým tlakom dogmatikov na riadiacich postoch podporovaných straníckymi špičkami. Boli to Tibor Vichta, v zásade stúpenec pevnej dramatickej stavby a

Albert Marenčin orientovaný skôr na lyrický princíp a podnety modernej francúzskej kultúry. Oni dvaja rozšírili káder profesionálnych scenáristov o renomovaných autorov typu Alfonza Bednára či Dominika Tatarku, čím kvalitatívne zvýšili tvorivý potenciál Koliby a zaslúžili sa o špičky tohto desaťročia. Mali na to dobré predpoklady, lebo neboli iba teoretici, stála za nimi úctyhodná vlastná scenáristická tvorba.

Vznikali tandemy. Peter Solan s Tiborom Vichtom, keďže sprvu stavali na pevnej dramaturgii, nutne sa museli stretnúť s tvorbou Petra Karvaša, no keďže *stavať na istotu by bola naša najväčšia prehra*, vyskúšali si aj lyrickú improvizáciu a odhalili v *Kým sa skončí táto noc* protichodnú hranu svojho talentu. Solan patril k typu umelca-kritika, aký charakterizoval kľúčové mená nástupu francúzskej novej vlny. Nie vždy mu zámery naplno vyzneli, no šiel do nich s plným nasadením, lebo mal čo povedať. Vnímam ho ako životnými postojmi spríbuznenú dušu, o to viac ma škrú dve zlyhania v súvisi s ním. Prvé sa mi nedarí opísať tak, aby to aj zaujalo, obaja o ňom vieme, len ja neviem, ako hlboko som tým v jeho očiach klesol. Vo vlastných hodne.

Neskoršie, za ministrovania Milana Kňažka, som bol členom grantovej komisie, ktorej Solan predsedal. Zo všetkých síl sme sa usilovali čo najspravodlivejšie rozdeliť tých pár miliónov, čo boli k dispozícii, lenže na biblické zázraky sme nemali divotvorcu. Zrazu vysvitlo, že pán minister odkiaľsi vyriadol sumu prevyšujúcu všetko, čo sme mali k dispozícii na všetky žiadosti dokopy a sám bez nás ju priklepol jednému producentovi. Pre Solana to bol dôvod zložiť funkciu. Napriek tomu, že som podobný prípad už mal za sebou z pôsobenia v závodnom výbore Obzoru, znova som v sebe nenašiel silu urobiť radikálny krok a znova som sa trpne dal vliecť udalosťami, hoci mi tak isto ako vtedy nič nehrozilo. Solan sa kategorickému imperatívu svojho života asi nikdy nespreneveril. O sebe to povedať nemôžem.

Tibor Vichta, ktorý vždy patril k motorom a iniciátorom zmysluplného napredovania, aj zo života odišiel v pohybe, smrťou ako z filmu. Päťdesiatšedemročného muža plného energie skosil infarkt cestou autom na Kolibu roku 1991, keď slovenský film jeho osobnosť a autoritu tak potreboval. Vichtovým ďalším trvalým partnerom bol Martin Hollý, rozprávač veľkých príbehov v slovenskej kinematografii a televízii, kým mu česká nedala ešte väčší priestor. Vytvoril tam vojnovú drámu európskeho dosahu *Signum laudis*. Keď som spolu s ním roku 2001 preberal na trenčianskoteplíckom Artfilme Zlatú kameru, bolo na ňom vidieť, že telo už dosluhuje, zato humoru a nadhľadu mal za dvoch.

Protiváhu tejto koncepcie tvorili filmy vznikajúce pod patronátom Alberta Marenčina, poetické, dramaturgicky voľnejšie, lyricky asociatívnejšie a pritom zavše späté s autentizmom. On stál pri kolibskom štarte existencialisticky podfarbeného Stana Barabáša, ktorý po šesťdesiatom deviatom doma nevidel pre seba perspektívu a emigroval, no zanechal tu *Zvony pre bosých* a Dostojevského



So Zuzanou Piussi na Febiofeste 2010. Zuzana Piussi nakrútila o Pavlovi Brankovi dokumentárny film *Hrdina našich čias*. Foto: Peter Procházka

Krotkú. On dal dokopy tím Alfonz Bednár a Štefan Uher, z ktorého vzišli špičky *Slnko v sieti*, *Organ* a *Tri dcéry* a pomáhal na svet Grečnerovmu *Drak sa vracia*. S Uhrovými filmami prišlo na svet aj špecificky slovenské označenie *pocitový film*.

Moje styky s rozvážnym, rozhladeným svetoobčanom Albertom Marenčinom zabezpečovali už to, že patril k redakčnej rade *Filmu a divadla*. Ako dramaturg aj ako autor otváral dvere zámerom, ktoré sľubovali držať krok so súdobými prúdmi európskej kinematografie. Otváral ich pritom vo viacgeneračnej škále, nestaval iba na nástupe nových talentov. Silnejúci pocit slobody posilňoval však na Kolibe sebarealizačný autorský faktor tvorby až tak, že to ku koncu desaťročia posúvalo divácku zložku produkcie malého štúdia v mojich očiach do druhého sledu. Nerozoznal som totiž vnútornú spríbuzenosť Havettovej obraznosti s folkloristicko-baladickou poetikou majstrov typu Aleksandra Petroviča v Juhoslávii či s ukrajinskou lyrickou školou, ktoré som obdivoval a videl som jeho dva magickú poéziou prežiarené filmy predovšetkým v experimentátorskom svetle. Vyústilo to napokon do úvahy pod záhlavím *Experimentálne štúdio Koliba?*, ktorej názov hovorí za všetko. To sa však už schyľovalo k zlomu, keď normalizácia vývin i tak násilne prerušila, takže ani nevedno, kam by pri organickom rozvíjaní bol dospel.

Možno práve pocit prevahy autorského filmu, ktorý občas vypálil nemotorne a neuspokojoval nikoho, podnietil koncom desaťročia Ivana Bukovčana s Martinom Hollým, že skúsili nerovnováhu vyvážiť heimatfilmovým sladiakom *Medená veža*, no hoci som vždy poukazoval na nedostatok diváckeho B-filmu v profile Koliby, keď teraz prišiel, nedokázal som jeho limonádovosť prijať. Ivan Bukovčan, s ktorým sme dovtedy dobre vychádzali, so mnou už až do smrti neprehovoril slova.

Pokiaľ ide o kritiku, stál na čele tohto zápasu *Kultúrny život*, no nastupujúcej generácii držali palce a zavše aj chrbát viacerí autori vytvárajúc viac-menej spoločný front proti dogmatickým brzdičom typu Pavla Dubovského pri kormidle Koliby a rozhodovacím bohom na kultúrnom oddelení ÚV KSS známom pod menom Biely dom. V *Smene* mladú kolibskú generáciu energicky podporoval Richard Blech, verný harcovník filmu podnes. Slovenská kritika mu vďačí za impozantnú *Encyklopédiu filmu*, ktorá mala síce dosť nedostatkov, napriek nim filmárom roky dobre slúžila a do dôchodku ju poslal až internet. Spoločný front držal aj Peter Hirsch z *Práce*, ktorý hneď na začiatku normalizácie jasnozrivo emigroval a zmizol z obzoru. O generáciu mladší nezmar Štefan Vraštiak sa na pôde Slovenského filmového ústavu vydal tou istou cestou výskumu, zhromažďovania, triedenia a uverejňovania filmovej faktografie a filmografie ako pred ním Ivan Rumanovský, on však svoju dráhu nastúpil až roku 1969, keď sa tá moja chýlila ku koncu a do ich šľapají s plnou energiou vstúpil Miro Ulman, bez ktorého sa v organizácii filmových podujatí máločo vrtne. Do rozhlasu ma sem-tam pritiahla Katka Hatalová, v Tatrane som spoznal Ninu Hradiskú, s ktorou sme však skutočnú spoluprácu rozvinuli až po Novembri 89. Prirodzene, front bol podstatne širší, ja však nepíšem štúdiu, iba si z pamäti vyvolávam ľudí, s ktorými som býval alebo stále som v styku.

Ako redaktor som do *Filmu a divadla* pritiahol české kritičky Galinu Kopaněvovú, Kateřinu Pošovou a Drahomíru Olivovou, ktorá sa po rozvode vydala za A. J. Liehma a po vstupe bratských armád spolu s ním emigrovala do Paríža. Kontakt vtedy nebol taký jednoduchý ako dnes, keď sa všetko dá obratom ruky vybaviť e-mailom, lebo medzimestský telefonický kontakt vedel riadne žrať nervy a listy zasa čas. No tieto tri kritičky boli absolútne profesionálky, takže objednané príspevky prichádzali načas a v dohodnutom rozsahu, stačilo ich preložiť. Na Slovensku to občas fungovalo trošku orientálnejšie.

Bod zlomu nastal v roku 1962, keď Štefan Uher, ktorý mal za sebou už niekoľko pozoruhodných poetických dokumentov a mládežnícky hraný film, nakrútil *Slnko vsieti*, pre Slovensko emblematickú prvú lastovičku Československej novej vlny. Práve okolo neho, no až keď už bol dokončený, rozpútal búrku prvý tajomník ÚV KSS Karol Bacílek, ktorý dešifroval slepotu matky ako metaforu slepoty komunistickej strany. Keďže Uher sa k motívu metaforizovanej slepoty vracal opätovne, dá sa takémuto výkladu priznať racionálne jadro, no kritika to

nemohla pripustiť, ak nechcela Bacílkovi pomôcť, aby film pochoval. Nebol to prvý ani posledný absurdistanský zápas tohto typu, no bolo to asi prvý raz, čo kritika primala najvyššieho politického predstaviteľa k ústupu. To bola podľa mňa kľúčová chvíľa, keď cenzúra – tak ako celý režim – zneistela, popustila opraty a vytvorila tak na Slovensku podmienky na rozmach československého filmového zázraku. V Česku prebiehal tento zápas, pokiaľ ide o fázovanie, inak, no výsledok bol rovnaký a navyše, ak víťazstvo na Slovensku bolo lokálne a z pražského centra by sa ho pri inakšom priebehu iste bolo dalo zvrátiť, víťazstvo slobodomyselného prístupu v centre prinútilo slovenských dogmatikov, aby prechodne stiahli chvost.

Ak okolo *Slnka v sieti* došlo ku konfliktu po jeho dokončení, Solanov súbežný *Boxer a smrť* si právo na život musel vybojovávať predovšetkým v prípravných fázach, takže obštrukcie jeho nový pohľad na stret nacizmu s humanizmom pripravili o prvenstvo vo svetovom kontexte.

A tak Slovensko, českým centralizmom vždy stavané do pozície večného mladšieho brata, si čestne zastalo svoje miesto aj popri obrovskom vzopätí Českej novej vlny, s ktorou sa vo svetovom vnímaní nemohlo merať jednak kvantitatívne a jednak aj preto, že skratka Czech v medzinárodnom vedomí reprezentovala celý štát. Kto sa tomu u nás chce čudovať, nech si vo vedomí skúsi rozlíšiť, ktoré španielske filmy sú španielske a ktoré katalánske či basckické. Jedinú výnimku nájdeme asi v kanadskej kinematografii, kde ide o dva všeobecne známe svetové jazyky.

Už o pár rokov sa prihlásili o slovo generačne mladší Dušan Hanák s Jura-
jom Jakubiskom a krátko po nich Dušan Trančík, všetci najprv v oblasti nehraného filmu. Najmä Dušana Hanáka som po celý jeho tvorivý život kriticky sprevádzal, držal mu palce a staval sa za jeho filmy hneď od prelomového *Učenia*. S ním sa spája spomienka, ako sa mi nepodarilo presadiť jeho vyššie ocenenie v domácom prostredí na Dňoch krátkeho filmu v Karlových Varoch roku 1966, hoci tesne predtým získalo Cenu poroty v medzinárodnom Oberhausene. Zrkadlí totiž charakteristické pnutie medzi *metropolou* a *provinciou*, ktoré v česko-slovenských vzťahoch občas z podzemia prerážalo na hladinu. Tvrdú diskusiu na tému dvoch protikandidátov uzavrel predseda poroty preskokom z vecnej roviny na identitu. Kým ja som poukazoval na to, že Hanák zasiahol plexus solar pokrytectva „socialistickej“ výchovy, a to mu práve v našom prostredí pridáva na váhe, Jiří Struska napokon zvrchol reč na to, že ma predseda všetci poznajú ako húževnatého bojovníka za slovenských kandidátov. Akokoľvek som s Jiřím, ktorého smrť skosila v rozkvetení síl, býval vždy zadobre a veľmi si ho vážil, tento úlet som pokladal za nefér. Nikdy nefandím nijakému mužstvu, bridí sa mi mávať akoukoľvek fangľou, ale dá sa také niečo dokazovať?

Moje prechodné splynutie s Komunistickou stranou sa zakladalo na tom, že som ju chápal ako etické hodnotové spoločenstvo. Keď po víťazstve zdegenerovalo na skupinové záujmové a nakoniec pragmaticky účelové a vnútorné ľživé, stalo sa mi cudzím.

Aj pre tento rešpekt ku kategorickému mravnému imperatívu, zákonu v sebe, ostal Dušan Hanák pre mňa ľudsky aj umelecky výnimočným zjavom, ktorého obdobou je na českej strane Evald Schorm. V estetike a profilácii sa rozdiely dajú vystopovať ľahko, no spája ich odhodlanie stáť si za svojím. Navyše askéta diogenovského typu sa nedá kúpiť, lebo materiálne si vystačí s málom. Hanák rozvíja svoje eticky determinované témy bez hierarchizácie v zmysle, či ide o film hraný alebo dokumentárny a v ňom podľa okolností použije reportáž, inscenáciu, grotesku či reflexiu. Charakterové štúdium pod strohosťou podania profilujú ľudsky autentickú sociálnu sondáž, ktorá preniká k podstate vzťahov v ich intímnom aj spoločenskom rozmere a vynáša na povrch svojské podoby perličiek na dne, ale aj mnohotvárnosť prispôsobenectva a ľahostajnosti.

Na rozdiel od Jakubiska a Solana sa mu napriek brizantnosti tém podarilo aj za normalizácie udržať v štruktúrach hraného filmu a nachádzať v nich také tematické škáry, že projekty prechádzali až do realizácie. Z hotových filmov síce dva šli do trezoru, sú však na svete a po Novembri 89 mohli nastúpiť cestu k divákovi doma i vo svete.

Vidím teda zákonitosť v tom, že pre umelca, ktorého nerozdrvili normalizačné mlyny a aj po Novembri 89 ešte dokázal vybudovať výrazovo bravúrny, politicky vyhranený a jasnozrivý polodokumentárny pamflet *Papierové hlavy*, v kinematografii kontrolovanej korunou a následne eurom niet miesta. Na rozdiel od Petra Solana, ktorý skončil z vlastného rozhodnutia podobne ako v Česku Jan Špáta, Hanáka vytlačilo zekonomizované prostredie, na ktoré nie je stavaný.

Zarovno s Hanákom mi prirástol k srdcu jeho rovesník, východniar Juraj Jakubisko, rovnako veľký samorastlý talent od boha, aj keď protichodného razenia a nadaním ešte všestrannejší. Ak Hanákova strohosť má v sebe čosi z Bressona, Jakubiskov barokovo rozkľnutý talent (ak odhliadneme od česko-slovenskou bohémou podfarbeného debutu) sa živil z koreňov, odkiaľ čerpali Márquez a Fellini, ale aj surrealisti, kým *Zbehovia a pútnici*, krvavý karneval vášní, zas nadväzuje na lyrickú Paradžanovovu školu. Ak Hanák ostáva pre mňa najvýznamnejším slovenským filmárom, *Zbehovia a pútnici* sú v mojich očiach najvýznamnejším slovenským filmom. Od tohto veľkého skoku sa mi však Jakubisko postupne začal vzdávať smerom, kde som dielam síce objektívne

priznával hodnoty, no už neboli natoľko blízke srdcu, aby sa ich človek odvážil komentovať. Až kým vývin nedospel do poslednej fázy, keď autor prestúpil na pôdu, kde vedome a cielene robí komerciu a zaštituje ju diváckym úspechom podobne ako už mnohí pred ním a budú aj po ňom. Vidím tu na novej profesionálne vybrúsenejšej rovine obdoba k vývinovej krivke dráhy samouka Paľa Bielika, ktorý začal ako dobrý dokumentarista, v hranom filme sa vysunul do prvého šíku a všeličo z tejto fázy patrí do zlatého fondu, potom sa presunul do sféry výpravného dobrodružného príbehu a skončil pri gýčovej farbotlačí. Keď sa dnes hovorí o jeho tvorbe, citujú sa najmä *Štyridsaťštyri* či *Kapitán Dabač*, no masovému divákovi sa ponúka *Majster kat*. Ktovie, ako to bude s Jakubiskovým dielom, až sa jeho vývinový oblúk raz uzavrie.

Pavel Branko (1921) sa narodil v Terste, od roku 1931 žije v Bratislave. V rokoch 1945 – 48 sa venoval prekladateľstvu, v rokoch 1948 – 52 začal s filmovou kritikou, v rokoch 1952 – 56 iba prekladal. V rokoch 1957 – 70 bol redaktorom dvojtýždenníka *Film a divadlo*. V rokoch 1971 – 72 pracoval v SFÚ, publikačný zákaz mu zabránil v ďalšej činnosti. Do roku 1989 prekladal, prvých šesť rokov pod krycími menami. Po novembri 1989 sa vrátil k filmovej kritike, publicistike a k úvahám o slovenčine. Publikácie: *Mikrodramaturgia dokumentarizmu; Od začiatkov po prah zrelosti; Karol Skřípský; Straty a nálezy 1 – 3* (výber z autorovej doterajšej filmovo-kritickej a publicistickej praxe).



Pavel Branko na kresbe Emílie Brankovej z r. 1992 (archív autora)

/ rozhovor /

S Pavlom Brankom o jeho pamätiach

Radoslav Passia

Kedy a ako vznikali vaše pamäti? Písali ste si v priebehu rokov poznámky či denník, alebo v pripravovanej knihe *Proti príúdu* svoj život spätne „rekonštruujete“ z dnešnej perspektívy? Poznámky či denník som si nepísal, lebo mi nikdy nezišlo na um písať pamäti, majúť na pamäti postreh Kurta Tucholského, *kto píše autobiografiu, má čo skrývať*. Takže text vznikol skôr postupným vrstvením od niekoľkých rozsiahlych rozhovorov, ktoré so mnou viedli viacerí publicisti – ako prvá Nina Hradiská roku 1997, roku 2007 Iris Kopcsayová a roku 2010 Vladimír Jancura. Na podnet Sone Čechovej som roku 2002 napísal pre československý dvojtýždenník *Mosty* päťdielne spomienkové pásmo. Takže bolo z čoho vychádzať, keď som roku 2009 prijal pozvanie českej rozhlasovej stanice *Vltava* do relácie *Osudy*, kde pod vedením spisovateľky Aleny Zemančíkovej vzniklo päťhodinové pásmo vysielané na desať pokračovaní. Vydavateľstvo Marenčin PT sa rozhodlo vydať tieto spomienky v knižnej podobe a nedávno sa ako koproducent pridal aj SFÚ. Slovom, ide o rekonštrukciu z dnešnej perspektívy so všetkými úskaliami, ktoré na pamäť pri tom číhajú.

Deväťdesiat rokov je úctyhodná doba, navyše v búrlivom 20. storočí... Na ktoré obdobie svojho života kladiete dôraz? Na detstvo a mladosť spojenú s protifašistickým odbojom, na šesťdesiate roky, ktoré pre mňa až po publikačný zákaz roku 1972 predstavujú vrchol autorskej sebarealizácie a na bilančné úvahy, čo mne osobne, ale najmä kultúre a spoločnosti prinieslo posledné dvadsaťročie.

Jedna zo základných otázok, ktoré musí

vyriešiť autor autobiografie, je pomer medzi písaním o intímnom, osobnom, rodinnom na jednej strane a o spoločenskom, pracovnom, odbornom na druhej strane. Ako ste sa s týmto problémom porátali vy, aký priestor jednému a druhému ste v knihe napokon vyčlenili? Tu som sa musel predovšetkým vyrovnáť s dosť protichodnými názormi troch posudzovateľov, ktorých si všetkých vážim, no ktorých stanoviská sa v tom smere tak rozchádzajú, že pre ktoréhoľvek rozhodnutie mám zabezpečený súhlas aj nesúhlas. Rozhodol som sa pokryť viac-menej rovnomerne všetky oblasti jednak preto, že sa navzájom silne podmieňujú, jednak pretože by som rád získal pozornosť širšieho okruhu čitateľstva než iba záujemcov „od kultúry“. Veď som sa vždy, aj ako kritik, ba aj ako prekladateľ, usiloval podriaďovať túto činnosť občianskej angažovanosti, ktorá mi stála a stojí na prvom mieste.

Tým, že ako spoluvydavateľ pristúpil SFÚ, som navyše v osobe Martina Kaňucha získal pozorného editora a partnera, ktorý v rámci tejto stratégie umožňuje v diskusií oveľa presnejšie sa rozhodovať pri konkrétnych podrobnostiach. Odovzdanie konečnej verzie sa tým môže trochu pretiahnuť, ale mne na tejto editorskej fáze veľmi záleží.

Hoci sa vaše aktivity nedajú zúžiť len na reflexiu filmovej tvorby, asi prvá charakteristika, s ktorou sa človeku spojí vaše meno, je práve filmový kritik a publicista. Zmenil sa váš obraz o sebe samom, keď ste svoju autobiografiu dopísali? Dozvedeli ste sa o sebe niečo nové, ujasnilo sa vám niečo z minulých období

vášho života? Od roku 1972 do roku 2006 som absolvoval niekoľko liečebných pobytov vyvolaných zápasom proti celoživotnej psychosomatickej neuróze, ktorá kľúčovým spôsobom spoluurčuje môj životný štýl, odkazujúc ho do čoraz užších mantinelov. Takže vhlád do hlbších príčin svojich slabín aj silných stránok, prehier aj víťazstiev som týmito zrkadlovými introspekciami očami iných iste získal už tam.

Autobiografia z týchto výsledkov síce hojne čerpá, doplnila ju však nutnosť reflexie širších spoločenských kontextov v zmysle ja a spoločenstvo, ja a ľudstvo, kam psychoterapia nie vždy dosiahne. Skicovito bývali tieto reflexie samozrejme súčasťou dlhoročnej kritickej činnosti, autobiografiou vyvolaná vedomá konfrontácia s desaťročiami plnými ilúzií, zavše osudných, ktorých ma púť dejinami postupne zbavovala, nahrádzajúc ich skepsou ma nútila prekopávať sa k ďalším súvislostiam. Tie síce v podzemí driemali, čakajúc na odkrytie, no až cielené návraty ich vytiahli na svetlo.

Slovenský film predstavuje malý svet. Za posledné dvadsaťročie vzniklo u nás len pár desiatok hraných filmov, navyše zväčša koprodukčných s našou menšinou účasťou, celkovo je slovenských filmov niekoľko stovák. Pri dokumentoch ide o číslo o čosi vyššie, ale predsa je aspoň hypoteticky stále v silách jedného človeka pozrieť si postupne všetko, čo v oblasti filmu na Slovensku vzniklo. Najmä ak ide o človeka deväťdesiatročného! Napriek tomu, skrýva svet slovenského filmu pred vami ešte nejaké tajomstvá? Keby svet slovenského filmu, podobne ako svet vôbec, predou mnou neskrýval množstvo tajomstiev, stávalo by ma to do pozície čapkovského pánaboha, ktorý všetko vie, preto nemôže súdiť. Našťastie niet na svete človeka, pre ktorého by svet už neskrýval tajomstvá. Keby predsa len, bol by to poľutovaniahodný chudák, ktorý dospel na svoj osobný fukuyamovský koniec dejín a nemá už prečo žiť.

Pre mňa svet slovenského filmu aj svet ako taký stále skrýva plno tajomstiev a každý nový film, pokiaľ nie je plodom

kalkulu, ale tvorivým činom, predstavuje tajomstvo, ktoré hodno lúštiť. Občas pri hlbšom ponorení človek zistí, že niet veľmi čo lúštiť, alebo autor možno vysielala na vlnu mne už takej cudzej, že nenachádzam kľúč. Dobývať sa však do umeleckého diela pakľúčmi je obojsmerne zhubné.

Každý je generačne viac či menej determinovaný, takže nakoniec sa na staré kolená v dobe, ktorej nerozumie a s ktorou zväčša nesúhlasí, môže cítiť cudzincom. Prekvapuje ma, ale aj teší, že mladé generácie slovenských filmárov, najmä dokumentaristov, rovnako ako filmológov, ma vo svojej hodnotovej hierarchii, či už etickej alebo estetickej, ako cudzinca nevnímajú. Podľa všetkého si stále máme navzájom partnersky čo povedať.

Vo svete konzumizmu sa, naopak, cítim totálne cudzí. Podľa mňa sa ženie ľudstvo pokusom zlúčiť neobmedzenú pažravosť s obmedzenosťou zdrojov do slepej uličky. Lenže apokalyptických vízií sme tu od staroveku mali už toľko, a zatiaľ sa ani jedna nenaplnila, takže ktovie...

Zaujímali by vás „na oplátku“ pamäti niektorého z minulých či súčasných slovenských filmových tvorcov? Isteže, hoci v tomto špecifickom prípade ma vlastne väčšmi zaujímajú monografie o nich, a tých postupne pribúda, lebo slovenská filmológia má dnes veľa plodných talentov. Lenže Arthur Schopenhauer si ešte v časoch, keď bolo polyhistorstvo reálne možné, povzdychol, že by nebolo od vecí, keby vám pri predaji knihy pribalili aj čas prečítať si ju. Odvtedy sa situácia ešte vyhrotila...

Virginia Woolfová: medzi modernou a postmodernou, feminizmom a postfeminizmom

Etela Farkašová

Virginia Woolfová je jednou zo zakladateľských osobností moderného románu, na rozpracovaní metódy písania, ktorou sa darilo preniknúť do hlbinných zákutí ľudskej psychiky, zachytiť jemné zvonka takmer nepozorovateľné záchvevy mysle, má zásluhu spolu s Joyceom a Proustom. Jednou z charakteristických črt moderného románu bolo otváranie priestoru prúdu vedomia, voľne tečúcim asociáciám, zmyslovým dojmom, ich znásobenému vrstveniu, ktoré umožňovalo prelínanie prvkov vnútorného monológu s reálnym dialógom či s deskripciou prostredia a postáv, v dôsledku čoho dochádzalo k zneostrovaniu hranice medzi vnútorným a vonkajším svetom. O Woolfovej, ako aj o spomínaných dvoch spisovateľských osobnostiach možno povedať, že „obrátili literatúru opäť smerom k vnútrajšku“ (Ondek 1991, s. 26), sústredili sa na literárnu prezentáciu tichých, „bezhlasyňch aspektov“ mysle, sama myseľ, vedomie, nevedomie sa stali objektom ich autorského záujmu, neraz aj hlavnou témou či „postavou“ literárneho diela. Woolfová je nemenej známa ako jedna zo zakladateľiek feministickej teórie: myšlienky, ktoré prezentovala v kľúčovej práci *Vlastná izba* (*A Room of One's Own*), patria k východiskám tejto teórie. Svojou koncepciou umeleckej tvorby a autorského subjektu (najmä s ohľadom na jeho/jej rodovú identitu) inšpirovala mnohé dis-

kusie, v ktorých sa k slovu dostávajú značne odlišné názory. Teoretičky, ktoré sa k nej stavajú kriticky, vyčítajú autorke nedôsledné feministické postoje, ambivalenciu, neurčitost vo vyjadreniach, a tým oslabenie ideového potenciálu jej diela.

V nasledujúcich úvahách sa sústredím na problém neurčitosti, ambivalencie nielen v súvislosti s feministickými postojmi, ale ako na jeden z charakteristických aspektov Woolfovej tvorby. Výrazným príkladom kritickej reakcie na nekonzistentnosť v spisovateľkiných názoroch je feministická literárna teoretička Elaine Showalterová, ktorá v diele *A Literature of Their Own* uvádza viaceré protiargumenty usilujúce sa spochybňovať tieto názory. Woolfová však nachádza aj mnohé zástankyne svojej koncepcie a podľa charakteru argumentácie na oboch stranách možno súdiť, že protirečivé postoje k nej súvisia (aj) s odlišným pozadím (často neuvedomených, nereflektovaných) mimoliterárnych predpokladov, z ktorých autorky vychádzajú.

Nakoľko tieto polemiky prebiehajúce v poslednej štvrtine 20. storočia a dodnes rezonujúce súvisia so spomínanou problematikou ambivalencie vo Woolfovej textoch, nemožno ich obísť, prv však, ako sa im budem venovať, stručne zhrniem podstatné prvky koncepcie umeleckej tvorby, ako ju spisovateľka sformulovala vo

Vlastnej izbe. Ak na jednej strane u nej nachádzame plaidoyer v prospech špecifickosti „tvorivej sily“ prejavenej v literatúre mužov a žien (a to ako výsledky rozdielnej sociálnej pozície, životnej skúsenosti, rozdielných sociálnych aktivít či možností rozvíjať ich), na druhej strane pri skúmaní podmienok pre to, aby bola literárna (umelecká) tvorba dobrá, živá, sa sústreďuje na to, čo je pre oba rody spoločné. Názory, ku ktorým dospela, formuluje prostredníctvom troch metafor.

Najznámejšou sa stala metafora „vlastnej izby“, ktorou sa vyjadruje podmienka osobitného „časopriestoru“, izolovaného od vonkajších rušivých vplyvov a umožňujúceho tvorcom odpútať sa od rôznych (nielen) materiálnych starostí, dávajúceho „najväčšie vykúpenie“, vzácnu „slobodu uvažovať o veciach samých osebe“ (Woolfová 2000, s. 318, 267). Druhou woolfovskou metaforou je metafora „do biela rozžeravenej mysle“, ktorá poukazuje na dôležitosť mentálneho naladenia tvorivého človeka, schopnosti intenzívnej koncentrácie ako optimálneho stavu pre tvorbu; stav „rozžeravenosti“ mysle znamená, že myseľ musí prejsť istou očistou, zbaviť sa všetkého, čo by ju mohlo rušiť v hlbokkej koncentrácii na tvorbu vrátane úmyslov zapôsobiť na čitateľov akokoľvek dobre zamýšľanými moralizátorskými posolstvami. V myslí „musia do tla... zhorieť všetky túžby protestovať, kázať, oznamovať krivdu, vyrovnáť si účty, volať svet za svedka nejakých ťažkostí či príkorie“ (tamtiež, s. 281), to však neznamená, že dielo nemá ukazovať na krivdy, ťažkosti či príkoria, že nemá nastavovať tomu, čo opisuje kritické zrkadlo, resp. že nemá naznačovať spôsoby nápravy.

Obojpohlavná myseľ

Najprudkejšie diskusie vyvoláva tretia metafora, ktorá sa stala poľom polemických stretov v chápaní rodovej identity, najmä v súvislosti s osobnosťami tvorcov/tvorkyň umenia. Woolfová, odvolávajúc sa na Coleridgeovo obrazné vyjadrenie o „veľkej myslí ako obojpohlavnej“, zastáva názor, že „... v každom z nás sídlia dve sily, jedna mužská a jedna ženská, v mužskom

mozgu prevláda muž nad ženou, a v ženskom mozgu prevláda žena nad mužom,“ takú myseľ chápe ako vnímavú, ktorá „bez prekážok prenáša cit; je prirodzene tvorivá, rozžeravená do biela a nerozkúskovaná“ (tamtiež, s. 312–313) a na inom mieste opäť v metaforickej podobe dodáva, že „... je otázne, či poézia môže vziť z inkubátora. Poézia by mala mať matku i otca...“ (tamtiež, s. 316). Woolfová toto prelínanie mužských a ženských princípov, ktoré nosíme vnútri seba, pokladá za dôležitú podmienku autentickej tvorby, zmiešanie protikladov (mužského a ženského hlasu v nás) má vyústiť do ich spolupráce. Je zhubné byť čisto a číro mužom alebo ženou, treba byť žensko-mužským alebo mužsko-ženským... „všetko, čo sa napíše s touto vedomou predpojatostou, je odsúdené na zánik“, podmienkou autentickej tvorby je, aby sa v myslí odohrala „spolupráca medzi mužom a ženou. Musí sa zavŕšiť nejaké manželstvo protikladov...“ (tamtiež, s. 317, 318). Viaceré kritičky tu našli protirečenie, poukazujúc, že hoci Woolfová argumentuje v prospech odlišných skúseností, perspektív a hodnôt žien (v prospech špecifickosti ženského písania), zároveň vyzdvihuje požiadavku zjednotenia mužských a ženských prvkov ako ideálnej situácie pre literárnu tvorbu (Marcus 1997, s. 46).

Podľa niektorých autoriek Woolfová dôrazom na obojpohlavnosť mysle vyjadruje rozpoznanie „falzifikujúcej metafyzickej povahy“ pevnej (aj) rodovej identity, ktorú odmietala, odhaliac, čo taká identita znamená, a preto cieľ feministického zápasu videla v dekonštrukcii binárnych opozícií maskulinity a femininity (Moi 1991, s. 13); ďalšie opisujú woolfovský pojem androgýnie ako pojem podčiarkujúci jej neohraničenú, a teda fundamentálne nedefinovateľnú povahu (Carolyn Heilbrun), stretávame sa aj s názorom, že Woolfová chápe androgýniu ako niečo, čo spočíva v rovnováhe maskulinného a femininného prístupu (Nancy Topping Bazin). Nazdávam sa, že Virginia Woolfová vnímala absolutizované opozície maskulinity a femininity ako ohrozujúce a uvedomujúc si toto nebezpečenstvo, naznačovala vo

viacerých textoch pokusy o dekonštrukciu tejto opozičnosti aj prostredníctvom koncepcie „obojpohlavnej mysle“. Odmietala tým tak koncepciu pevnej (nielen) rodovej identity či jej chápanie v zmysle ostrých opozícií maskulinity a femininity, ako aj akékoľvek iné ostré vyhranené opozície a usilovala sa o ich narušenie, spochybnenie, o otváranie hraníc, čím sa približovala k postmodernému mysleniu. „Obojohlavnosť“, o ktorej Woolfová píše, neznamená podľa mňa popretie významu rodovo diferencovaného prístupu k téme identity spisovateľa/spisovateľky, sebazabudnutie píšucej ženy (ako ženy) nie je v jej koncepcii sebaopretím, sebanegáciou, naopak, je predpokladom schopnosti vystúpiť zo seba, no zároveň ostať sebou, získať nadhľad, no zároveň nezbažiť sa vhladu. Je to písanie, ktoré smeruje k objektívite, no zároveň nestráca nič zo subjektivity svojej autorky; písanie, ktoré sa usiluje o nezaujatosť, no zároveň nepopiera svoju zainteresovanosť. Pre samotnú Virginiu Woolfovú „písať ako žena“ znamenalo písať zo ženskej perspektívy a so záujmom o ženský údel a ženskú skúsenosť, no nepísať iba ako žena, nezredukovať sa v procese tvorby iba a výlučne na rozmer ženskosti, ale nechať v ňom pracovať myseľ, v ktorej sú prítomné znaky oboch pohlaví, a tak sa približovať k väčšej komplexnosti pohľadu, a aj spôsobu uchopenia problému. Takže toľko diskutovaných „tretiu metaforu“ môžeme chápať aj ako dôsledok Woolfovej averzie voči akejkoľvek rigidnosti, prísnej jednoznačnosti, či sa už týka vymedzovania identity subjektu, možností poznávania reality (života) alebo „pravdy“ umeleckého zobrazovania. Aj to bol zrejme dôvod, prečo Woolfová praktizovala to, čo sa dnes nazýva „dekonštruktívnou formou písania“, ktorou možno ukázať dvojité tvár diskurzu a ktorá sa nedá vtesnať do nijakej esencionalistickej formy (Moi 1991, s. 13, 9).

V pozadí polemických stretov ohľadne feminizmu Virginie Woolfovej možno identifikovať (aj) spor o pojem androgýnie, ktorú niektoré súčasné teoretičky pokladajú za završenie procesu utvárania iden-

tity, Elisabeth Badinterová ju napríklad v súvislosti s identitou muža vymedzuje ako spochybnenie tradične chápanej „tvrdej mužskosti“ a nájdenie novej mužskosti ako takej, ktorá je zlučiteľná s tradične obávanou, ale aj odmietanou ženskosťou, teda ako niečo, čo je „zmiernené“ a „završené“, čo predpokladá a umožňuje „živý tok ženských a mužských vlastností...“ (Badinter 1999, s. 169, 171). Práve takéto ponímanie neostrej hranice medzi mužským a ženským princípom bolo, myslím si, blízke Woolfovej. No napríklad podľa E. Showalterovej koncept androgýnie predstavoval pre Woolfovú mýtus, ktorý jej síce pomohol vyhnúť sa konfrontáciám s jej vlastným bolestivým ženstvom, no nebol pre spisovateľku oslobodzujúci (Showalter 1977, s. 264, 284), teoretička v súvislosti s ňou hovorí dokonca o „zlyhaní androgýnie“ a o nej ako o jednej z tých, čo „stroskotali v androgýnii“. Vyčíta Woolfovej najmä to, že zdôrazňovala androgýnnu povahu veľkých tvorcov (ako to vyjadrila v tretej metafore), a tým akoby unikala pred feminizmom (tamtiež, s. 282). Z hľadiska témy tohto príspevku je relevantná najmä Showalterovej výčitka, že spisovateľka v textoch uplatňuje mnohoraké perspektívy, neusiluje sa o zjednocujúci uhol pohľadu, používa v hojnej miere paródiu, zveličenie, maskuje reálne veci, zdôrazňuje posuny v pozíciách subjektu, v jeho pohľade, ba dokonca, že sa spomínanými naračnými stratégiami hrá s čitateľským publikom, odmieta byť serióznou, a tým jej subverzívna intencia stráca na váhe (tamtiež, s. 284).

Z námietok, ktoré Showalterová adresuje spisovateľke, je očividné, že jej očakávanie od umenia majú špecifické mimoumelecké, vcelku ľahko identifikovateľné pozadie. Od umenia vyžaduje, aby čo najvernejšie zobrazovalo realitu, spisovateľ/ka má podľa nej autenticky hovoriť o svojej skúsenosti, práve preto vyčíta Woolfovej, že nepíše o reálnej žene a jej každodennosti, že je odtrhnutá od každodenného, všedného života a aj od ženského hlavného prúdu (Showalter 1977, s. 294). Za dôležité pokladá aj to, aby feministické umenie ponúkalo pôsobivý výraz osobnej skúse-

nosti začlenené do sociálneho rámca, odvoláva sa pritom na Györgya Lukácsa, sama stojac na jemu podobných pozíciách realizmu, v ktorom sa pracuje s typickými postavami, udalosťami či s typickým prostredím a dôraz sa kladie na úzke prepojenie osobného so spoločenským. Z takejto realistickú pozície poukazuje na to, že Woolfova sa neusiluje vytvoriť zodpovedajúci obraz ženy, a ani nový model ženy – čo je podľa nej dôležitá úloha feministickú literatúry (tamtiež, s. 295; tiež Showalter 2007, s. 134 – 138). V tomto zmysle je oprávnené tvrdenie, že negatívny postoj k Woolfovej je u Showalterovej zapríčinený ani nie tak odmietaním spisovateľkiných inovácií týkajúcich sa či už naračných stratégií, stylistických alebo iných formálnych postupov ako skôr tým, že teoretická vychádza z odlišných teoretických, ideových a ideologických pozícií (Moi 1991, s. 1 a n.). Zatiaľ čo Showalterová číta spisovateľkino dielo podľa schémy: realita – autor – čitateľ – realita (v súlade s princípmi „gynokritického čítania“ ako typu prístupu k literárnemu textu rozpracovaného v rámci feministickú literárnej teórie), postmoderne orientovaná teoretická Toril Moiiová ho číta v intencii „gynesis“ (ako ďalšieho typu feministickú literárnej teórie). Zatiaľ čo E. Showalterová sa koncentruje predovšetkým na reálnu ženu ako na biologickú entitu v konkrétnom historickom momente, T. Moiiová (pod vplyvom R. Barthesa, J. Derridu, ale aj Kristevy) sa upiera ani nie tak k žene ako reálnej osobe, ale k žene ako k „efektu písania“. Inak povedané, zatiaľ čo prvá zvyrazňuje pojem „reálna žena“ (následne realizmus hodnotí ako funkčný spôsob literárneho zobrazovania), druhá chápe realitu viac ako konštrukt, a preto spochybňuje realistický spôsob zobrazovania. Podobne ako Showalterová, aj Marcia Hollyová sa opiera o modernistické princípy, pridržia sa predstavy pevného nerozštiepeného jadra subjektu, jeho pevného, konzistentného a jednotného Ja, ako aj názoru, že umenie má čo najpravdivejšie reprezentovať realitu. Opierajúc sa takisto o Lukácsa autorka argumentuje v prospech požiadavky jednotného spôsobu videnia

a konzistentného spôsobu zobrazovania v umeleckom diele. Revolučné umenie, akým by podľa nej feministické malo byť, vyžaduje v súlade s princípmi univerzálnej humanistickej estetiky, aby zobrazovalo realistický typ silnej ženy, pevnej osobnosti (Holly 1975). Tieto teoreticky očividne ostávajú verné tradičnému humanizmu a jeho estetike, sú späté s myslením moderny, v ktorej sa subjekt chápal ako pevný, nekontradiktorký a konzistentný. Naznačené polemiky možno teda vnímať aj ako dialóg medzi realizmom a antirealizmom, esencializmom a antiesencializmom, modernizmom a postmodernizmom alebo ako dialóg medzi patriarchálnou a feministickou ideológiou (pozri tiež Eagleton 1991). Do istej miery na túto polemiku v súčasnosti nadväzuje interpretovanie *Vlastnej izby* (vzhľadom na ambivalenciu v chápaní rodovej identity, ako aj na rétorické stratégie a typ metaforickosti diela) ako postfeministického textu (Nóra Séllei: *A Room of One's Own as Virginia Woolf's (Post)feminist Text*; prednáška, ktorá odznela na FiF UK v Bratislave v júni 2010).

Literárny problém (formulovanie optimálnych podmienok pre tvorbu v „tretej“ woolfovskej metafore), ako vidíme, prechádza do všeobecnejších otázok identity (najmä rodovej) tvorivej osobnosti, ale aj do otázok vzťahu umenia k realite, poznávacích kompetencií literatúry či do otázok pravdivosti literárneho stvárňovania. V uvedených typoch literárnoteoretickú reflexie sa rozdielne chápe nielen vzťah literatúry a reality, ale aj problematika subjektu, identity, pravdivého a „zavŕšeného“ zobrazovania, takže to, čo sa z jednej pozície (modernistickej, realistickú, chápanújcej umenie ako reprezentáciu skutočnosti) hodnotí v prózach Woolfovej ako nedostatok (rozkolísanosť, uvoľnenosť, ambivalencia v postojoch, pluralita stanovísk, striedanie perspektív, otvorenosť voči premenlivosti a pod.), z druhej pozície (postmodernistickej, konštruktivistickú), ktorá sa usiluje o dekonštrukciu textu, ustálených naračných stratégií, a aj o dekonštrukciu koherentného subjektu s pevným jadrom, sa naopak všetky tieto fenomény

vyzdvihujú a na Woolfovej prózy sa dokonca nazerá ako na potenciál revolučnej (nielen v zmysle literárnej) praxe. Takéto odlišné až protirečivé hodnotenia neurčitosti, ambivalencie sa však vyskytujú nielen v uvedených súvislostiach, ale v oveľa širšom zmysle, čo dosvedčuje aj názor poprednej filozofky Sandry Hardingovej, ktorá – v kontexte súčasných stretov feminizmu s modernizmom a postmodernizmom – vyslovila podnetnú otázku, či ambivalenciu, ktorú v danom prípade feminizmus neraz vykazuje, možno vôbec posudzovať a priori ako niečo negatívne, nedostatkové a či ona nie je, naopak, adekvátnou formou sprevádzajúcou úsilie zachytiť „ambivalenciu“ (jej príčinu) prítomnú v samých reálne existujúcich fenoménoch, a či preto nepredstavuje takýto postup skôr pozitívny program (Harding 1998, s. 77 – 78).

Doteraz som venovala pozornosť problematike neurčitosti, nejednoznačnosti vo Woolfovej diele v súvislosti s rodovou identitou subjektu, najmä s „obojpohlavnou myslou“, znaky spisovateľkinej averzie voči rigidným binárnym opozitám, presným hraniciam a vôbec voči rigidným jednoznačným tvrdeniam nachádzame aj v jej vyjadreniach o komplikovanej protirečivej povahe ľudského Ja, o nemožnosti uchopiť ho slovom, podobne o nemožnosti literatúrou vyjadriť život v úplnosti, tobôž vypovedať „čistú“ pravdu o ňom, nehovoriac už o tom, aký až „dramatizujúco ambivalentný postoj k literárnym postavám“ nachádzame v jej diele (Marcus 1997, s. 85 – 86). Zrejme tým Woolfová podčiarkuje presvedčenie, ako málo a nedostatočne môžeme spoznať seba, iného človeka, svet, ako málo istoty môžeme mať o tom, čo zo svojho poznania vypovieme. V jej textoch nachádzame viaceré príznaky „nedopovedanosti“ (priam zamlčania), „nedôslednosti“, „neurčitosti“, na ktoré chcem teraz aspoň náznakovite upriamiť pozornosť a ukázať, že tieto predstavujú nielen súčasť jej charakteristických rozprávačských stratégií, ale aj súčasť jej ontologických a epistemologických koncepcií. Nie je bez zaujímavosti, že spisovateľka ich prítomnosť

oceňuje v textoch iných autorov a autoriek. Tak v súvislosti s W. E. Norrisom, ako sa vyjadřila v eseji *Fázy prózy*, jedným z „obrovskej armády zabudnutých románopiscov“, hovorí ako o znaku druhotriedneho spisovateľa, ak sa tento nevie „tu odmlčať a tam iba naznačiť. Všetky jeho sily sa sústreďujú na to, aby pred našimi očami uchoval výjav, jeho jas a vierohodnosť. Povrch je všetkým, za ním nie je nič...“, hovorí spisovateľka (Woolfová 2000, s. 61), ktorá sa často a rada utieka k nedopovedanostiam, zámlkám. A azda sa nemýlim, ak sa nazdávam, že napríklad jej náklonnosť k Montaignovi spočívala aj v tom, že filozof nebol vo svojich vyjadreniach prísne jednoznačný, neulpieval na „jase povrchu“ (povrchnosti), neobával sa dať nahliadnúť do svojho nejednoliateho, ba až protirečivého vnútra – či už išlo o myšlienkové pochody alebo pocity, nálady, ktoré sa usiloval zachytiť a dokonca sa domnievam, že ak autorka hovorí o týchto momentoch u Montaigna, má tak trochu na mysli aj seba a vykonáva tým obhajobu svojho vlastného postupu. Woolfová si napríklad v eseji *Montaigne* všíma skutočnosť, že k filozofovým najčastejším výrazom patrí slovo „azda“ a „myslím“, že uprednostňuje „všetky tie slová, ktoré zmierňujú unáhlené domnienky ľudskej nevedomosti. Také slová nám pomáhajú zaobaliť názory, ktoré by bolo nanajvyš neprozreteľné vysloviť priamo. Človek totiž nehovorí všetko, sú veci, ktoré je v tejto chvíli radno iba naznačiť...“ (Woolfová 2000, s. 168, 170), a keď sa už aj rozhodne niečo vysloviť, pre spisovateľku je dôveryhodnejšie, ak sa pritom opiera o slovíčko „azda“, keď neprideľuje svojim myšlienkam prísnu jednoznačnosť, keď sama seba nezabavuje práva na neurčitnosť, váhanie, dokonca omylnosť, ale siahla za nimi ako za prostriedkom umožňujúcim lepšie a hlbšie uchopenie vlastnej komplexnosti, protirečivosti a „nedohotovosti“. Takýto postoj, pripomína Woolfová, nie je výsadou mnohých a dokonca, ako tvrdí v tej istej eseji, umenie rozprávať o sebe, sledovať vlastné vrtochy, predkladať celú mapu, váhu, farby a objem duše v jej zmätku, pestrosti, nedokonalosti, toto ňou

oceňované umenie ovládal iba jediný človek: Montaigne, ten totiž veľmi dobre vedel, že „povedať pravdu o sebe, objaviť sám seba zblízka nie je ľahké“ (tamtiež, s. 166). Napokon, práve o to, o uchopenie onej (aj chaotickej) pestrosti, zložitej mapy ľudského vnútra, jeho mnohorakosti, neraz roztrieštenosti Woolfovej išlo aj pri vlastnom písaní.

Zlaté zrnko čistej pravdy

A nie je vôbec ľahké ani povedať pravdu o komkoľvek a o čomkoľvek, konštatuje spisovateľka v titulnej eseji *Vlastnej izby*, kde sa celkom otvorene priznáva, že nie je schopná po hodinovej rozprave (má na mysli prednášku o literatúre a ženách, ku ktorej ju vyzvali – a na základe ktorej eseji *Vlastná izba* vznikla), „odovzdať zlaté zrnko čistej pravdy“, vydolovať z chaotického víru mysle, z prúdu dojmov, predstáv, pocitov čiru pravdu. Woolfová nielenže rezignuje na možnosť získať „zlaté zrnko čistej pravdy“, teda vedenie, ktoré by bolo nezáujaté, objektívne a univerzálne platné, nekontaminované subjektívnymi, sociálnymi, historickými a pod. vplyvmi, ale naznačuje ešte dva ďalšie, z epistemologického hľadiska relevantné momenty: jednak to, že pravda je vždy premiešaná s omylom (dokonca pripúšťa klamstvo), jednak, že o pravde možno uvažovať ako o kategórii intersubjektívnej, rozhodnuteľnej na základe interakcie medzi subjektmi (pravdu nemožno dostať hotovú, nemennú ako nejaký dar, ale treba aktívne participovať na jej tvorbe, čerpať z vlastných poznatkov, skúseností – samozrejme, platí to pre prípady, ak len nemáme na mysli tzv. pravdy triviálne). Najmä ak ide o ťažkú a veľmi spornú tému – a vzťah literatúry a žien, resp. vzťah pohlaví vo všeobecnejšej rovine autorka za takú pokladala, „človek si nemôže namýšľať, že povie pravdu“, konštatuje v tej istej eseji a uvádza ako príklad aj samu seba a svoju prednášku o ženách a (v) literatúre, pretože, ako vraví, „z úst mi budú plynúť klamstvá, ale možno v nich bude primiešané aj trochu pravdy, je na vás, aby ste tú pravdu našli a rozhodli...“ (Woolfová 2000, s. 240). Za po-

všimnutie stojí ďalšia spisovateľkina myšlienka, totiž, v súvislosti so zdôrazňovaním „nečistej“ povahy pravdy (prelínanie objektívneho so subjektívnym, absolútneho s relatívnym, univerzálneho s parciálnym...) Woolfová upozorňuje na moment pôsobenia ideí a predsudkov, ktoré sa skrývajú za jej úvahami, a tým v istom zmysle predbieha dobové chápanie poznania, o ktorom (najmä v prípade vedeckého) sa tradične predpokladalo, že možno z neho pomocou spoľahlivých a správnych metód eliminovať vplyvy predsudkov, stereotypov, zaujatostí (je to dosiaľ aktuálna téma v diskusiách na pôde epistemológie, pozri napríklad Harding 2004, s. 128 a n.).

Woolfová sa vzdala od modernistickej predstavy o pevnej identite, o jej konzistentnom jadre v podobe nemenej pevného, konzistentného Ja, pretože si uvedomuje mnohorozmernosť každej individuálnej (kolektívnej) identity, jej zasadenosť do siete kontextov, väzieb, a teda aj jej premenlivosť, tvárnosť. Spochybňujúc pevnosť identity, sa približuje k postmodernistickým predstavám, podobne ako keď nastoľuje otázky o „pravosti“ Ja, otázky, ktoré sa v jej diele často vyskytujú a na ktoré nenachádza (*azda* ani nechce nachádzať) jednoznačné odpovede, prikláňajúc sa ku koncepcii pohyblivej, tekutej identity s tvárnymi, pohyblivými, tekutými hranicami. „Je pravým ja to, ktoré stojí v januári na chodníku, alebo to, ktoré sa vykláňa z balkóna v júni?“; opytuje sa v eseji *Potulky po uliciach*. „Som tu, alebo som tam? Alebo nie je pravé ja ani to, ani ono, ani tu, ani tam, ale čosi také rozmanité a potulné, že sme naozaj sami sebou iba vtedy, keď popustíme uzdu jeho želaniam a necháme ho, aby si nehatene šlo svojou cestou? Okolnosti si vyžadujú jednotu, patrí sa, aby človek tvoril celok. Dobrý občan, keď večer otvorí dvere svojho bytu, musí byť bankárom, hráčom golfo, manželom, otcom...“ (Woolfová 2000, s. 213), poznamenáva s príslovečnou iróniou.

Hľadanie „pravého Ja“ je témou, ktorá sa opakuje vo viacerých dielach bez toho, aby Woolfová vyslovila definitívnu odpoveď

na túto neľahkú otázku. Ani postavám, ani príbehom nie je v jej prózach priradená stabilná objektívna vlastnosť, ale veci, postavy, deje akoby sa v týchto textoch dotvárali v dôsledku projekcie čitateľského subjektu do textu (autorkiným zámerom zrejme bolo aj narušenie tradične vnímaných binárne opozičných subjekt-objektových vzťahov, podobne ako aj vzťahov aktivity-pasivity či intelektu-zmyslovosti-emocionality). Uchopiť v literatúre komplexnosť postáv/vecí je nesmierne ťažké, nielen pre uvedený fakt „dotvárania“ v procesoch čitateľskej recepcie, ale aj preto, lebo – ako autorka neraz zdôrazňuje – samotné postavy, ako ich ona vníma a zobrazuje, sú zložené z mnohých častí, z mnohých navzájom odlišných Ja, ktoré sú „navršené jedno na druhom ako taniere na ruke čašníka, majú svoje vlastné vzťahy, náklonnosti, malé ústavy a práva...“ (Woolfová 2005, s. 205), každé Ja sa podľa spisovateľky viaže na špecifické podmienky a situácie, predstavuje mozaiku, presnejšie by sme mohli azda povedať – sieť navzájom prepletených, pospájaných a ovplyvňujúcich sa „subčastíc“, ktoré sa nielen dopĺňajú, ale môžu si aj protirečiť, takže je celkom opodstatnené, ak postava v určitom momente zatúži po svojom „inom Ja“ a pokúša sa ho privolať, vyčleniť z množstva ostatných navzájom rozličných Ja, ktoré postupne utvárala, objavovala a ktoré nosí po celý život v sebe, niektoré jasne rozlíšiteľné, iné nejasné a nepomenovateľné, niekedy navzájom odlúčené, inokedy nadväzujúce spojenia (tamtiež, s. 205 – 206, 209). Priam ilustratívny je prvok ambivalentnosti tematizovaný napríklad v próze *Medzi aktami*, kde sa emocionálne stavy často charakterizujú ako koexistujúce, vzájomne na seba pôsobiace vo svojich krajných polohách. Autorka pri ich zobrazovaní používa mnohorakosť perspektív, strieda hľadiská založené na odlišnej vzdialenosti alebo na odlišnom uhle pohľadu. Najvýraznejšiu podobu experimentu s rôznou situovanosťou nachádzame však v biografickej próze *Orlando*, ktorej kompozícia sa zakladá nielen na multiplicité rodových identít a s nimi

spätých perspektív, ale aj na multiplicité temporalít a v ktorej rôzna „časovosť“ tvorí nielen pozadie, ale aj vnútornú súčasť premien identít. Identifikovať svoje vlastné Ja je pre woolfovské postavy o to ťažšie, že jednak na ne pôsobia aj nezrealizované, „nezrodené“ podoby Ja („tiene ľudí, ktorými sme sa mohli stať“), množina všetkých našich potenciálnych Ja, jednak ich životy sú poprepletané, vzájomne sa prelínajúce, ovplyvňujúce so životmi iných (reálnych) postáv; v spisovateľkinom chápaní ľudskej bytosti sa odmieta „robinzonovský“ model izolovaného, zo siete vzťahov vybstrahovaného individua. Práve preto je problematické presne vymedziť, „vykrojiť“ to, čo človek nazýva svojím životom, uvažuje protagonist v románe *Vlny*; nemáme totiž pred očami jeden život, nikto z nás nie je „jeden človek“, ale môžeme o sebe povedať tak, ako to konštatuje istá románová postava, že ja „som veľa ľudí“ a je veľmi ťažké nájsť hranicu či bariéru, ktorá by ju oddeľovala od iných postáv (Woolfová 1983, s. 487, 479).

Pri pozornom čítaní Woolfovej diela však zistíme, že v chápaní identity individuálneho Ja autorka nie je – tak, ako sme už zistili vo viacerých prípadoch – dôsledná a ak na jednej strane priznáva vnútornú roztrieštenosť, nestálosť ľudského vnútra, na druhej strane je v nej opätovne prítomná aj nesmierna túžba po jednote, po pevnosti alebo po „základe“, „pravosti“ akéhosi hlboko ukrytého jadra garantujúceho integritu osobnosti. Ústami jednej svojej hrdinky z diela *K majáku* spisovateľka vyslovuje presvedčenie, že by bolo „*detínske nazdávať sa, že sme takí, ako sa javíme. Naše pravé Ja sa skrýva a rozprestiera v neviditeľných temných hĺbkach; iba chvíľami sa vynorí na povrch...*“, a práve toto ukryté „vnútorné jadro“ treba objaviť, ono poskytne slobodu, voľnosť, „*spočinutie na pevnej základni*“, doň sa treba ponoriť, ak človek hľadá mier (Woolfová 1983, s. 204). Hoci teda Woolfovej išlo o uznanie vnútornej protirečivosti, takpovediac jednoty rôzností v každom človeku, plurality a poprepletaní jeho rozličných súčastí (k čomu ju viedla aj jej osobná žitá skúsenosť), o uznanie práva na sebahľa-

danie a sebautváranie na istú mieru ambivalencie a nerozhodnuteľnosti, či sa to už týka seba, iných ľudí alebo akýchkoľvek udalostí, zároveň cítime, že v nej pretrvávala túžba po „vnútornom jadre“ ako po „pevnej základni“, sama tak oscilovala medzi dvoma obrazmi o ľudskom vnútre.

Na tento moment upozorňuje aj Nóra Sélleiová, ktorá sa sústredila popri iných Woolfovej dielach na skúmanie jej autobiografických memoárových textov *Moments of Being*, kde aspekt neurčitosti, nejednoznačnosti vystupuje do popredia veľmi výrazne, a to na viacerých úrovniach. Sélleiová zdôrazňuje súvis medzi neukončenosťou autobiografických záznamov o detstve a mladosti obsiahnutých v časti memoárov *A Sketch of the Past* a medzi ustavične sa opakujúcimi pochybnosťami autorky o schopnosti (a vôbec možnosti) lingvistického sebvýjadrenia, inými slovami povedané, o možnosti „vlozenia seba do textu“ (Séllei 2009, s. 43). Autorka na základe analýz vybraných ukážok ukazuje, že na jednej strane Woolfovej text má tendenciu k vlastnej dekonštrukcii (aj vďaka rozpoltenému, neistému, ustavične pochybujúcemu a sebaspochybňujúcemu autobiografickému subjektu) a na druhej strane sa až zúfalo usiluje o konštrukciu jednotného autobiografického Ja, o ktorom Woolfová (ako autorka biografických prác) veľmi dobre vie na základe vlastných spisovateľských skúseností, aké ťažké je ho v procese písania utvárať. Sélleiová demonštruje na vybraných pasážach v spisovateľkiných memoároch protirečivý proces (pripomínajúci chvíľami až zápas) utvárania autobiografického subjektu, zdôrazňujúc, že tento subjekt nemožno vnímať ako reprezentáciu už predtým existujúceho Ja, ale skôr ako produkt písania týchto memoárov, resp. ako jednu z viacerých možných verzií kreovania tohto spisovateľkinho Ja (Séllei 1997, s. 71 a n.).

Hľadanie nového štýlu a žánru

Ak teda človek nie je schopný pravdivej a jednoznačnej výpovede o sebe a svojom živote, ako by také niečo mohlo byť v silách

spisovateľa vo vzťahu k iným životom, ako by mohla literatúra obsiahnuť život „taký, aký je?“, pýta sa Woolfová v eseji *Moderná próza* a jej otázka vyúsťuje do dvoch ďalších podotázok: prvá podotázka „je život takýto?“ sa vzťahuje na proces poznania života takého, ako je reálne žitý, druhá: „musia byť romány takého?“ mieri do sféry literárnej tvorby, konkrétne k skúmaniu kognitívnych kompetencií literatúry (umeňia). V oboch prípadoch je obozretná voči nástrahám urýchleného, zjednodušujúceho pritakania, z čoho vyplýva aj jej kritický postoj voči realizmu, ktorý lineárne a chronologicky popisuje život, resp. jeho parciálne výseky (známe sú jej ironizujúce výroky, ktoré zanechala vo svojich denníkoch a esejach o anglických realistických románopisoch „podávajúcich verný obraz domu“ a „pohybujúcich sa od obeda k večeri“. Woolfová nechce ostať „pri opisoch domu“, ani pri lineárnom, chronologickom zápise dňa, navádza svojich čitateľov, aby nazreli čím hlbšie pod povrch videneho, sústredili sa na nevidený vnútrajšok človeka a skonštatovali spolu s ňou, že „život, zdá sa, ani zďaleka nie je ‚takýto‘. Skúmajte chvíľku obyčajnú myseľ v obyčajný deň“, nahovára čitateľov ďalej k citlivému načúvaniu svojho vnútra, vedomia i nevedomia. „Myseľ prijíma tisíce dojmov – banálnych, fantastických, letmých alebo vyrytých s tvrdosťou ocele. Prichádzajú zo všetkých strán, neprestajná spriška nespočetných atómov...“ (Woolfová 2000, s.222), a práve ono rozkrývanie mnohorakých procesov prebiehajúcich v myšli, prúdiace vedomie, toky asociácií, väzieb na minulé pamäťou uchopované a aktuálne „sa dejúce“, utkávanie obrazov, ako sa vzájomne (a trochu chaoticky) prepletajú, prelínajú, prevrstvujú vnemy, predstavy, pocity, je literárnym programom pre Woolfovú a jej odpoveďou na možnosti (ciele) literatúry. Literatúra nemôže vystačiť s lineárnym opisom, pretože „život nie je radom symetricky rozostavaných reflektorov, život je žiarivý kruh, napoly priehľadný obal, ktorý nás obklopuje od počiatku vedomia až po koniec...“, konštatuje, zároveň skicujúc projekt svojho vlastného písania. V tejto

súvislosti oceňuje pozoruhodné tvorivé výkony Jamesa Joyca – okrem iného – za nesmiernu úprimnosť, odhadzovanie literárnych konvencií, najmä však za úsilie „za každú cenu odhaliť blkot oného najvnútornejšieho plameňa, ktorý vyšľahuje svoje posolstvá do mozgu a aby ich zachytil, s dokonalou odvahou si nevšíma čokoľvek, čo sa mu zdá vedľajšie, či už je to pravdepodobnosť alebo zrozumiteľnosť alebo ktorýkoľvek z týchto znakov, ktoré po celú generáciu slúžili na povzbudenie fantázie čitateľa, keď sa od neho žiadalo, aby si predstavil, čo nemôže vidieť ani ohmatať...“ (tamtiež, s. 223).

O to išlo aj Woolfovej, o hľadanie nového štýlu, dokonca žánru, ktorý by nebol poplatný vžitým literárnym kánonom, ale ktorý by rešpektoval najmä to, že „každý okamih je centrom a miestom stretnutia veľkáskeho počtu vnemov, ktoré ešte nenašli vyjadrenie“, ako aj to, že „život je vždy a nevyhnutne oveľa bohatší ako my, čo sa ho pokúšame vyjadriť...“ (tamtiež, s. 237). Útrapy, aké zažíva umelec v úsilí vypovedať o živote v jeho úplnosti, prezentuje spisovateľka aj v novele *Medzi aktami*, kde hrdinka s čiastočne autobiografickými prvkami premieta o príčinách, pre ktoré hra nenaplnila jej očakávania a nezobrazila jasne a zrozumiteľne príliš zložitý život (Woolfová 1968). Nespokojnosť s možnosťami literatúry uchopiť život v jeho celistvosti viedla spisovateľku k predstavám o žánri budúcnosti, ktorý by spĺňal jej očakávania. Aj v náčrte tohto žánru, ako ho podáva v eseji *Úzky most umenia*, čítame sympatie k pluralite pohľadov, otvorenosti a nedopovedanosti, k ambivalencii. Žáner budúcnosti predpokladá syntézu poézie, prózy, drámy, autorka za ideálny pokladá „román so znakmi poézie“, ktorý bude podávať skôr kontúry než detaily, pri ktorom sa nekladie natoľko dôraz na fakty (v porovnaní s tradičnou prózou), ale skôr na pocity postáv. Bude (mal by to byť) to žáner „takzvaného románu“, ktorý bude napísaný prózou, ale bude mať veľa „znakov poézie“, žáner, v ktorom sa bude prelínať básnická exaltovanosť s prozaickou obyčajnosťou. „Bude dramatický, ale nebu-

de to hra... Akým menom ho budeme nazývať, nie je veľmi dôležité. Dôležité je, že táto kniha, ktorú vidíme na obzore, možno posluží na vyjadrenie niektorých pocitov, ktoré akoby v tejto chvíli čistá a číra poézia odmietala a ktoré zistili, že dráma je k nim rovnako nepohostinná.“ Tento žáner nepôjde cestou sociologického románu zameraného na vonkajšie fakty charakterizujúce literárne postavy, ale bude sa líšiť aj od tradičného psychologického románu, ktorý je síce sústredený predovšetkým na pocity a myšlienky postáv, no budúci žáner má sa na ne dívať „z iného uhla“, tak, aby podával „vzťah mysle k všeobecným ideám a jej monológ v samote“, aby si všímal aj často (tradičnou literatúrou) neodhaľované aspekty mysle, nevyčerpával sa úsilím zachytávať medziludské vzťahy, ale otváral sa aj voči vzťahom postáv k ich vlastným predstavám, snom, myšlienkam, vzťahom k hudbe, k vizuálnym a iným zmyslovým zážitkom, ktoré sú súčasťou nášho každodenného prežívania (Woolfová 2000, s. 233 – 237).

V utváraní predstáv o novom žánri budúcnosti ostáva Woolfová verná svojmu odmietavému postojovi voči presnému ohraničovaniu žánrov (voči hraniciam samotným, pretože naopak, v ich prekračovaní vidí potrebné inovácie literárneho rozprávačstva), otvorenosť, neurčitnosť a mnohoznačnosť sa aj tu stávajú výhodou, pozitívnu zmenou, plodnou obnovou. Len ak sa odmietne princíp prísnej jednoznačnosti, literárny text môže podľa Woolfovej všestrannejšie uchopiť myseľ, pocity, komplex života – môže to urobiť tak, ako to nie je schopná ani „čistá“ próza, ani „čistá“ poézia. Dosiahnuť taký cieľ možno len ich spojenectvom, do ktorého spisovateľka – až možno trochu prekvapujúco, zahŕňa aj filozofiu, dodávajúc, že „próza bude oveľa lepšia, keď jej plece pri pleci bude stáť poézia a filozofia...“ (tamtiež, s. 321). Je pochopiteľné, že takýto projekt budúcej literatúry (budúceho románu) bude musieť myslieť aj na isté obmedzenia, resignovať na časť možností, ktoré poskytuje „čistá“ próza alebo „čistá“ poézia, zato však bude pre literatúru otvárať nové obzory.

Woolfová, nesmierne opatrná voči lákadlám rýchlych uzáverov a jednoznačných výpovedí, používa na vyjadrenie neistoty o živote, o človeku a jeho vnútornom svete, o „realite“ akéhokoľvek pocitu, vzťahu, príznačný fenomén „mlčania“, tento sa stáva u nej prostriedkom na spochybenie nárokov myslenia na rigidné hranice medzi „daným“ (fixným) a „dotváraným“, ním posúva obraz myslenia do iných, ostré hranice zjemňujúcich polôh, obnažuje neistotu, ambiguitu týkajúcu sa stavov mysle, života, narácie (Ondek 1991, s. 98). Odhaľovanie vnútorného sveta bolo programom viacerých spisovateľov už aj skôr, no v spôsobe, akým ona votkala „mlčanie“ do narácie, pričom ho nechápala ako „prázdno“, ale naopak, ako špecifickú formu prezentácie „prítomnosti“, nesporne patrí tejto spisovateľke v modernej literatúre prvenstvo. Robila tak najmä v prípade, ak chcela zviditeľniť čosi z „obskúrneho“ sveta psychiky, jeho utajovaných záhybov, s týmto zámerom rozvinula naračné stratégie, v ktorých „mlčanie“ zohrávalo dôležitú úlohu a stávalo sa konštitutívnym faktorom textu. Fenoménom mlčania (v jeho rôznych podobách) sa usilovala rozbíjať hranice medzi vypovedaným, zjavným a nevypovedaným či nevypovedateľným, čo sa premietlo aj do osobitnej štruktúry jej vety i do celkovej práce s jazykom (Farkašová 2006, s. 107 – 114).

V diele V. Woolfovej by nepochybne bolo možné identifikovať ešte ďalšie roviny, v ktorých sa vyskytujú neurčitosti, nejednoznačnosti, ambivalencia; v tomto uvažovaní som sa pokúsila aspoň naznačiť špecifickosť čítania spisovateľkiných textov cez ich prizmu. *Azda* s istou mierou nadinterpretácie (na ktorú som si prisvojila právo pre moju náklonnosť k všetkým ambivalentným „*azda-vyjadreniam*“) by som sa na záver odvážila vysloviť domnienku, že uvedené príznaky, ktoré charakterizujú Woolfovej tvorbu a ktoré boli z rôznych pozícií tak odlišne, ba protirečivo ohodnocované, nemožno vnímať len ako dôsledky psychologických faktorov, a ani len cez ich pôsobenie v literárnom svete. Nazdávam sa totiž, že Woolfová, obdarená nesmierne

vyvinutou senzibilitou, a v dôsledku vlastných skúseností sama psychicky značne nestabilná, akoby vycítila mentálny posun človeka budúcnosti k ambivalencii, neistote, neurčitosti a otvorenosti voči viacerým alternatívam ako k osobitostiam ľudskej situácie, ktoré vyplývajú z hlavných vývojových tendencií našej civilizácie. Veď čoraz častejšie sa ako jedna z jej charakteristických vlastností uvádza tendencia k neurčiteľnosti a nepredvídateľnosti – či už v rovine poznávacích procesov, aplikácií dosiahnutého vedenia v technike alebo aj v globálnej perspektíve ľudstva. Táto neistota sa vníma najmä ako dôsledok prílišnej akcelerácie v honbe za dosahovaním ďalšieho (najmä technického, ekonomického) pokroku; niektorí autori v tejto súvislosti upozorňujú na hrozby „fatálnych chýb“ (Paul Virilio), iní hovoria o súčasnej spoločnosti ako o „rizikovej spoločnosti“, ktorá je vďaka tomu, čo sama vyprodukovala, ohrozovaná vo svojom prežití (Ulrich Beck), iní, optimistickejší, nazerajú na neistotu a neurčitosť ako na súčasť každého kreatívneho procesu, každej kultúrnej inovácie, ktorú treba akceptovať a s ktorou sa treba naučiť žiť (Helga Nowotny). Zdá sa mi, že v diele Virginie Woolfovej možno nájsť viaceré polohy neurčitosti, neistoty a závisí od nás, ktorá pri jeho čítaní v nás najsilnejšie zarezonuje.

Literatúra

- BADINTER, Elisabeth: *XY. Identita muža*. Bratislava: Aspekt, 1999.
- EAGLETON, Mary /ed./: *Feminist Literary Criticism*. New York: Longman Ins., 1991.
- FARKAŠOVÁ, Etela: In Pursuit of a „Women’s Sentence“ (Literary Initiatives of Virginia Woolf). In: *Human Affairs. A Postdisciplinary Journal for Humanities & Social Sciences*, 2006, Nr.2.
- HARDING, Sandra: Feminizmus, veda a antiosvietenská kritika. In: *ASPEKT*, 1998, č.1.
- HARDING, Sandra: Rethinking Standpoint Epistemology: What Is “Strong Objectivity”? In: Harding, Sandra /ed./: *The Feminist Standpoint Reader. Intellectual and Political Controversies*. New York – London: Routledge, 2004.
- HOLLY, Marcia: Consciousness and authenticity: towards a feminist aesthetic. In: Donovan, Josep-

- hine /ed./: *Feminist Literary Criticism. Explanations in Theory*. Lexington : The Univ. Press of Kentucky, 1975.
- MARCUS, Laura: *Virginia Woolf*. Plymouth : Northcote House Publishers, 1997.
- MOI, Toril: *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London – New York : Routledge, 1991.
- ONDEK LAURENCE, Patricia : *The Reading of Silence /Virginia Woolf in the English tradition/*. Stanford : Stanford University Press, 1991.
- SHOWALTER, Elaine: *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton : Princeton Univ. Press, 1977.
- SHOWALTER, Elaine: Feministická kritika v divočině. In: Oates-Indruchová, Libora /ed./: *Ženská literární tradice a hledání identity. Antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha : Slon, 2007.
- SÉLLEI, Nóra: Virginia Woolf and the Problem of Autobiography. In: *The Anachronist. A Collection of Papers*. Budapest : Dep. Of English Studies, 1997.
- SÉLLEI, Nóra: Control, Creativity and the Body in Virginia Woolf's „A Sketch of the Past”. In: Stuart, Christopher J., Todd, Stephanie /eds./: *New Essays on Life Writing and the Body*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- WOOLFOVÁ, Virginia: *Mezi akty*. Praha : Odeon, 1968.
- WOOLFOVÁ, Virginia: *Pani Dallowayová, K majáku*, Vlny. Bratislava : Tatran, 1983.
- WOOLFOVÁ, Virginia: *Vlastná izba*. Bratislava : Kalligram, 2000.
- WOOLFOVÁ, Virginia: *Orlando*. Bratislava : Ikar, 2005.

Etela Farkašová je filozofka a spisovateľka. Vydala dvanásť prozaických kníh, naposledy *Kávu s Bachom, čaj so Chopinom* (2010), tri knihy esejí a tri básnické zbierky. Je editorkou niekoľkých antológií a zborníkov, za literárnu tvorbu získala viaceré ocenenia, jej texty boli preložené do viacerých jazykov.

Púšťanie rýb

Erik Ondrejčka

I.

Obrovské neviditeľné zviera sa unavene posúvalo smerom k zapadajúcemu slnku. Slnko však na smer jeho pohybu vplyv nemalo. Neviditeľné zviera bolo slepé. Nehľadalo svetlo ani potravu. Vpred ho posúval inštinkt vrátiť sa na miesto, kde sa život začal a kde by sa podľa inštinktu mal aj skončiť. Jeho cieľom bol oceán. Zviera postupovalo pozdĺž dvoch rozchádzajúcich sa riek, z ktorých jednu prebrodilo. Dostalo sa tak konečne až na prirodzený ostrov, ktorý na svojej západnej strane striedavo priťahoval a odtláčal vodu obsahujúcu rozpustenú soľ. No zviera v poslednej chvíli zaváhalo a zastalo. Ostrov bol pomerne veľký, a predsa iba o málo presahoval rozmery gigantického tvora. Otáčať sa ani cívať zviera nevedelo. A tak sa len posledný raz zvalilo na brucho a všetky jeho neviditeľné bunky vrástli do povrchu ostrova.

Megapolis, hlavné ekonomické mesto sveta. A v ňom milióny buniek čakajúcich na svoju príležitosť. Príležitosť, ktorá sa každé ráno rodí a každý večer zomiera ako jednoduchý motýľ. Príležitosť, ktorá nesmie ostať nevyužitá, pretože iba ona dokáže vyprázdňovať To, čo môže byť vyprázdnené a naplniť To, čo môže byť naplnené. Príležitosť, ktorá sa stala Bohom buniek, z ktorých každá má svoj neviditeľný žalúdok, svoju neviditeľnú peňaženku a svoje neviditeľné pohlavie. A svoj neviditeľný kód, ktorý zabezpečuje, že sa bunka v istom momente rozdelí a v istom momente zanikne. Až kým sa zakódovaný počet šancí skončí a bunka sa už viac nerozdelí. A veľké mesto stále žije, dýcha, naplňa sa, vyprázdňuje, premieňa a reaguje, ibaže pritom zomiera a jeho teplo sa stráca ako teplo z mŕtveho tela.

Rybárovi sa nechcelo prežiť ďalší večer vo svojom prehriatom byte. Netúžil ani po obvyklom bezmyšlienkovitom blúdení po horúcich uliciach plných svietiacich blikajúcich reklám. Pravdepodobne si celkom intuitívne nahádzal všetko potrebné do batoha, zamkol byt a vybral sa na najbližšiu stanicu metra. Už dlhší čas v sebe pociťoval zvláštnu nerozhodnosť človeka, ktorý netúži po ďalších príležitostiach a ktorý nečakane prestal byť podsystémom väčšieho a dôležitejšieho systému. Taká vec mohla mať iba dve príčiny. Zrejme sa zmenil

rybár a porucha bola v ňom samom. Bolo však možné aj to, že sa systém celkom vyčerpá, prestal sa vyvíjať a začal odumierať.

Na jednej stanici rybár videl a počul cez otvorené dvere vozňa hrať mladú ženu so slákom na veľkej zúbkovanej píle. Bola to tá istá žena, ktorú pozoroval deň predtým v parku. Aj tam hrala rovnakú pieseň ako v metre. Sedela rozkročmo na kempingovej stoličke, jeden koniec píly pridržiavala na zemi nohou a druhým pohybovala ľavou rukou vo výške brady. Vyzerala, akoby sa o jej smutnú pieseň práve nevratne odrezávalo niečo dôležité. Keby tá melódia nebola taká známa, mohla by pôsobiť takmer ako plač stromu tlmený vetrom. „Je to vzácnosť, vidieť niekde ešte takúto dvojmužnú ručnú pílu,“ povedal si rybár o pár staníc ďalej, keď mu vietor z prepílenej melódie, tak ako aj včera, nechcel vyjsť z hlavy.

Na konečnej stanici metra rybár presadol do starej dodávky, ktorú tam nechával odstavenú vždy na približne rovnakom mieste. Cestou do prístavu sa zastavil iba raz, keď si v potrebách pre športových rybárov kúpil čerstvé návnady. Všetko ostatné, potrebné na chytanie rýb, vrátane štyroch udíc, zostávalo vždy v dodávke. V prístave zaparkoval čo najbližšie k loďke, aby nemusel s rybárskym náčiním chodiť príďaleko. Nespôsobilo mu to žiadny problém, večer bol prístav takmer prázdny. Ako vždy, preniesol všetko potrebné do loďky na tri razy. Potom odviazal lano, sklopil motor, naštartoval a obrátil seba aj loďku chrbtom k mestu.

Na chvíľu si nebol istý, ktorým smerom sa vydať. Prúd v ústiach riek, ktoré obtekali mesto, bol taký slabý, že rieky vyzerali skôr ako hlboké zátoky. Pomaly obišiel veľké luxusné jachty a plytčiny, ktoré poznal podľa farby vody a podľa toho, že voda nad nimi mala iný povrch. Až potom pridal rýchlosť. Kormidlom upravil smer plavby tak, aby zapadajúce slnko bolo kúsok napravo od provy. Prístav aj s celým mestom sa za kormou rýchlo zmenšoval, akoby bežal smerom od horizontu vytvoreného prienikom oceánu a oblohy.

Nad loďkou pofukoval vietor. Ani nie slabý a ani príliš silný, ale taký, ktorý vyťahuje slová po pár decimetroch z úst, aby ich celkom stlmil vo večernom tichu. A tiež taký, v ktorom čajky nehybne visia vo vzduchu, kým ich nezvesí súmrak natmavo odrážajúci hĺbku oceánu. Vietor, v ktorom by svet stál, keby vodná hladina nebola večnou, stále sa meniacou a zdanlivo nezmyselnou obrovskou mandalou.

Keď sa mesto za loďkou takmer stratilo a rybárovi sa zdalo, že všetko stojí, vypol motor. „Je to zvláštne,“ pomyslel si, „túžba je naozaj vták, čo nie je

v tvojej sieti. Aj po tisíc rokoch.“ Potom si klakol na pravé koleno a ticho odriekal modlitbu, ktorá mu práve zišla na um: „Pane, netúžim byť lepší, ako tí za mnou a ani ako tí predo mnou. Pomôž mi ale, prosím, aby som bol aspoň o trochu lepší, ako som sám.“

Nato sa rybár znovu posadil a zručne navliekol návnady na háčiky všetkých štyroch udíc. Udice zastokol do dier vyvrtaných na bokoch loďky a nechal sa voľne unášať morským prúdom. Ryby v ten večer pri západe slnka brali jedna za druhou. Len čo navliekol na háčik novú návnadu, už sa ďalšia udica ohýbala za ťahom nového vzdorujúceho úlovku. Rybár každú rybu opatrne vyslobodil z háčika, chladnou a klzkou dlaňou vychutnal ich živú váhu a každú rovnako opatrne pokľaciačky vpustil naspäť do oceánu.

II.

Vietor sa húpe
ako keď dievča
hrá Ave Mariu
slákom na píle
a kruhy tečú
na koncoch svetla
a za ním miznú
ako motýle

Chvíľa je čajkou
visiacou v prázdne
a mlynček v prstoch
udicou ticha
a more pláštom
čo práve prikryl
súmrakom večnú
mandalu mnícha

Len cesta nikam
tenkosťou vody
posúva loďku
vlnám po rebrách
a každá ďalšia
pustená ryba
je malým živým
slnkom zo striebra

Erik Ondrejčíka (1964) žije v Bratislave, absolvoval technickú vysokú školu. Knižne debutoval v roku 2004 básnickou zbierkou Na vnútornej strane viečok. V roku 2006 mu vyšla zbierka Tanec večerných vločiek. V roku 2008 spolu s hudobníkom Milošom Železnákom vytvoril hudobno-poetické CD s dokonalosť a iné básne. V roku 2009 mu vyšli (e)Pigramy a veršovaná knižka pre deti Čo sa skrýva v ceruzke a vlni hudobno-poetický cyklus mestskej poézie Oči a rýmy – Nočné piesne kamenného mesta.

Po povodniach

Mária Modrovichová

Pozorovala som ťa, keď si domov vláčila tašky plné mäsa. Ako dobrá dcéra som odbaľovala papier nasiaknutý krvou a ukladala kotlety do vrchnej zásuvky v chladničke tesne pod mrazák. Vždy som sa ťa chcela opýtať, či ti niečo *nepripomínajú*, ale tú otázku som si v hlave položila toľkokrát, že stratila silu. „Hlúposť, Júlia,“ – predstavovala som si, ako mi hovoríš, že moja otázka je hlúpa a že to je dôvod nechať ju nezodpovedanú.

Ostávalo mi len slediť za tebou po dome, čakať na najmenší, potlačovaný prejav ľútosti alebo aspoň hnusu, skrytú slzu alebo záchvev tvojich dlhých, kedysi elegantných prstov.

A vedela som, že všetko sledenie je zbytočné – vždy si bola majster v schovávaní svojich emócií, schovávala si ich úplne, aj pred sebou alebo možno najmä pred sebou. Tvoje city musia byť doteraz uložené na dne zamrzutej diery za domom, kde si skladovala mäso.

„Tunajší vzduch robí Júlii dobre na alergie,“ zvykla si hovoriť bývalým kolegyniam, čo prišli na návštevu z mesta, čo pili čerstvé ovčie mlieko a predstierali, že obdivujú tvoju *odvahu*. Ako malá som bola alergická na mestský prach. Tu som alergická na seno, hnojúce lístie, kvety a kvitnúcu trávu, ešte aj na tmel v škárach tejto jaskyne, ktorej hovoríme dom. V posledných rokoch sa kolegyně začali objavovať znova, pýtali sa, prečo si sa nevrátila do mesta, teraz, keď je tvoj manžel už tri roky nezvestný. *Alergie, jasné*. Aj ja som ti verila, dosť dlho som ti verila, a napriek tomu som tvoje rozhodnutie nenávidela. Ktovie, či ti ony verili, pekné priateľky z mesta, alebo či si cestou dole do doliny, keď sa ich biele tenisky šmýkali po blate, hovorili: „Tá bláznivá hipisáčka! Zamiluje sa do divocha s mocnými ramenami a nakoniec ostane v horách sama s deckom. Prečo sa nezbalí a neodíde?“

Nikdy by si sa *nezbalila a neodišla*, že, mama? To by znamenalo, že si sa rozhodla nesprávne a ty predsa nerobíš nesprávne rozhodnutia. Aj po smrti budeš dokonalá, nebude treba ani pitvu – nič zvláštne by nenašli, keby ťa rozrezali, len orgány zoradené presne podľa predpisu ako prierez figuríny na hodine biológie.

A pred povodňami si aj tak nemohla odísť...

Som tvojím presným opakom, mama – ja som zmätok. Mysel' mi beží naraz desiatimi smermi. Tichá horúčkovitosť môjho tela ti je cudzia. „Choď niekam,

Júlia. Rob niečo,“ hovorila si mi. „Zbláznim sa z teba.“ Ale neznela si ako niekto, kto sa išiel zblázniť.

Len jedlo ma upokojovalo. Vždy, keď si ma poslala po niečo do udiarne, zdržala som sa, vdychujúc vôňu údeného mäsa. Bolo tam pusto a pokojne. Odkrojila som si koliesko z klobásy hojdajúcej sa mi pri tvári, a potom, neschopná odolať, večne hladná, večne vinná za ten hlad, som si odkrojila ďalšie koliesko z ďalšej klobásy. Začala som vzadu a postupne sa prepracovala naspäť k dverám, až kým nemali všetky klobásy zase rovnakú dĺžku.

„Kde si bola tak dlho?“ pýtala si sa.

„Napchávala sa mojím mäsom,“ povedal divoch.

Želala som si, aby si aspoň na minútu pocítila moju vnútornú paniku, neustálu roztrieštenosť. Roztrieštenosť, ktorá nútila moje nohy kmitať, aj keď som sedela, roztrhať každý papier na miniatúrne kúsky, rozsypať každý sáčok cukru.

„Všetko zničíš, dievča,“ povedala si raz pokojným, takmer znudeným tónom.

Je po záplavách a ja som prišla do mesta ranným vlakom – teda: vlak *odchádzal* ráno, ja som *pricestovala* poobede. Mesto je pre mňa cudzie, ale nútím sa vnímať ho ako neurčito povedomé.

Aby som zabila čas, idem do staničného bufetu. Hrozná miestnosť plná hrozných ľudí. To je povedomé. Objednám si čaj a tlstý barman sa na mňa usmeje svojím slizkým úsmevom a pýta sa, či chcem aj rum.

Rum do čaju? Než stihnem povedať „Nie, ďakujem“, poviem „Áno“, automaticky, akoby som bola jednou z miestnych postaviek, zo štamgastov, čo nikdy nepijú čaj bez rumu. Chcem si sadnúť k stolu, ale voľná je len barová stolička na kraji baru, tak si tam odnesiem šálku s čajom a barman za mnou dobrosrdečne postrčí horčičák s rumom.

„V meste za prácou?“ opýta sa bez toho, aby zdvihol ťažké viečka.

„Dúfam, že za zábavou,“ poviem ja.

Prikývne s úškrnom a nechá ma tak.

Tak mama, čo navrhuješ, aby som urobila?

Nikdy ti nenapadlo, že by na to mohli prísť. O mojom mlčaní si nepochybovala. Vedela si, že na mňa sa môžeš spoľahnúť.

Prešli tri roky a teraz tie povodne... Voda vypláchla nejednu starú mäsovú jamu.

A ja som v meste, aby som proti tebe vypovedala. Alebo možno nie. Ešte som sa nerozhodla.

Zdvihnem rum k ústam a vtedy niekto otvorí tenké sklenené dvere a do baru sa vhrnie ľadový vzduch. Alkohol mi podráždi sliznicu, nozdry sa stiahnu. Rovnaký pocit, ako keď ste ma s divochom vtedy raz vzali lyžovať. Mala som deväť, možno desať rokov, strašne mrzlo, a keď sme sa konečne dostali do horskej chaty, objednal tri čaje a tri rummy, aj pre mňa rum. Myklo ťa na stoličke, ale neprotestovala si. „Proti zime,“ povedala si mi. Rozkašlala som sa pri prvom dúšku, myslela som si, že sa mi nos rozpúšťa zvnútra, že hádam aj oslepnem. Zasmial sa, naraz vypil svoj rum a postavil pred mňa nedotknutý čaj – mala som teda dva čaje a jeden rum.

Viem, čo povieš, keď po tebe pôjdu. Naznačíš, že si to urobila kvôli mne. Najprv „tie alergie“, potom „všetko ostatné“. Povieš, že si ďalej nemohla znášať, ako sa správal *ku mne*, alebo možno postačí tvoj hrdý pohľad a mlčanie interpretované ako prejavy citov, ktoré si bola nútená v sebe pochovať. Noviny budú písať o *matkinej guráži*, ľudia budú špekulovať, že to vlastne urobila dcéra, ty ju len kryješ, také sú materinské pudy. Áno, mama, ľudia ti na to skočia.

A ja? Ja ťa budem celý čas pozorovať, budem čakať na najjemnejší záchvev, na najmenšiu slzu.

„Ešte rum?“ Barman sa to opýta zrazu, opýta sa to tak, akoby ma poznal roky a doleje mi skôr, než stihnem prikývnuť.

Mária Modrovichová (1977) vyštudovala FiF UK v Bratislave, prózy a publicistické texty publikovala vo viacerých časopisoch doma aj v zahraničí.



Mária Modrovichová (archív autorky)

/ po okolí /

Také chodíš na jazyk?

(aneb o italštině, slovenštině, finštině a harlekýnech)

Tomáš Hájek

V roce XY jsme začínali s „Ciao, come stai“ (Ahoj, jak se vede)¹ a byl to dobrý rok. Z tohoto údobí se pamatuje na pohlednou dívku Petru, která působila jako expertka na líčení ve filmových studiích na Barandově. Chodila na hodiny italštiny, protože má přítele v Regio Calabria, za kterého se chce vdát. Sedávala vždy vedle a její ruka lnula k jeho ruce a její noha lnula k jeho noze, ale stále odvážnější kaskády dotyků nakonec utála. Z tohoto období si pamatuje na Jana, který nedávno překonal padesátý rok a často jezdí do Itálie. Na cestě z italštiny horečnatě hovoří o tom, co se na hodině naučil a co se ještě má naučit; vzděláním inženýr pečlivý, pilný, ale jazykově a humanitně neohebný. Všichni planuli nadšením pro Itálii jako pro Eden, který leží sotva den jízdy vlakem. Cestou z Istituto Italiano di Cultura směrem dolů na Malostranské náměstí jsme podnikali italské cesty Goethovy, kulturní ideál byl pubertálně, ba dokonce předpubertálně dotýkáván. Jejich nadšení ale usměrnil Janův povzdech, když se vrátil z víkendové cesty do Mnichova celý nadurděný, že neumí německy. Neumí italsky, neumí německy, tolik toho neumí, tolik toho lze umět, pro jedno člověk ztrácí druhé, člověk vstupuje do paradoxu Buridanova osla, jenž umírá hladem, když se nedokáže rozhodnout, které otýpce sena má dát přednost – člověk je osel, i když se naučí italsky.

Rok XY+1 byl dobrý rok. Pokračovali jsme s „Hai portato tutto?“ (Přinesl jsi všechno?)². Jan opět začal chodit na italštinu, ale potom náhle studium přerušil a od té doby

se již neukázal. Není známo, zda začal studovat německý jazyk. Dodnes v očích přemýšlivějších studentů Istituto představuje případ ztracení se v zrcadlových síních jazyků a v chodbách Babylónské věže. I Petra se ztratila, po čase mu na mobil přišla sms prý z jižní Itálie, rovněž tak ale byla viděna v taxicích v Praze. Kurzy italštiny začaly navštěvovat dvě vdané ženy, které si kvůli hodinám italštiny na Istituto pronajímají za drahé peníze chůvu. Opakovaně italštinu začínají studovat a opakovaně ji přerušují, jejich vyjadřování v italštině trpí rozpolceností mezi učením se a vzpomínáním na zapomenuté; ztrácí cestu v šeru mezi novým a jen polozapomenutým. Jen ve velmi slabém větru surfuji k dalšímu přerušování svého nekonečného a nesmyslného studia italštiny jako přístupového kódu k branám ráje. Na hodiny italštiny zavítala i žena-lékařka, která – poháněna palčivě pociťovaným nedostatkem času – každý víkend cestuje (Itálie, Španělsko, Německo, Británie), postupně studuje veškeré živé, zejména románské jazyky světa (italština, španělština, řečtina, francouzština) a směřuje k jazykům mrtvým. Probírali jsme tehdy italské perfekturnum s préteritem, které se používají jinak než v anglickém jazyce.

Rok XY+2 byl dobrý rok a na hodinách italštiny se objevila opět řada (takřka divadelních) charakterů, které od jazyka požadovaly řešení širších problémů, než může poskytnout. Především se objevila Barbora, o které ještě uslyšíme. Dále mladá architektka o dvaceti sedmi letech, která

/ 56 /

vystudovala obor, jenž předpokládá talent, a byla tedy zakotvena do výsostné jistoty talentu, která tápala ještě více než zcela ne-talentovaní. Polekaným hlasem vyprávěla, že neví, co má dělat – a proto studuje italštinu. Architektura jí baví, ale co když je na světě ještě něco jiného, co by ji bavilo víc – a proto studuje italštinu. Dokončila sice rok – dva, ale hned na počátku roku třetího zmizela ze světa chození na italštinu a už se do něj nikdy nevrátila. V té době se probíralo „tempo futuro“ (v lekci „Vuole lasciare un messaggio?“ – Nechcete nechat vzkaz?), „tempo futuro anteriore“ a začalo se s italskými konjunktivy. Zpočátku jsme italštinu chápali i jako příležitost prolomit naše osamění a pokusili se chodit po hodinách spolu na kávu. V roce dva letopočtu kurzů italštiny již odchází z hodin italštiny každý sám; ačkoli se studenti tu a tam sdruží při cestě od Istituto k Malostranskému náměstí na kus řeči jako vzdálení kolegové, pracující v panoptiku velké úřední haly, následně se takřka bez pozdravu od sebe odloučí jako dvě v sobě nerozpuštěné kapaliny.

Rok XY+3 poskytuje celou galerii postav. Především se studenti kurzů italštiny stávají věčnými studenty italštiny, neboť docházení na Istituto se stává liturgií jejich životů. Přichází další z pohledných studentek Istituto a tvoří klasický příběh; pracuje v cestovní kanceláři, která se specializuje na Itálii, a na Istituto se objevila, protože náhle dostala nápad, že by mohla svoji italštinu dovršit státní italskou zkouškou. Jen krasavice může mít tak bláznivý a občasný nápad jako náhle napnout všechny síly a dotáhnout do konce jazyk s tolika barvami, slovy odstiňující jemný význam, s tolika regionálními dialekty. Nedochozí ani jeden trimestr, protože italština, ani žádný jiný jazyk, neumí vést člověka údolím Neklídu. Od té doby o ní sní, bude chodit na hodiny italštiny, dokud ji tam znovu Neklíd nezavane, aby se pokusila dát rámeček své znalosti italského jazyka, který se podobá životu. A vůbec tato pravidelná činnost ponouká v něm záchvaty stesku a sentimentality; uvidí ještě někdy Ukra-

jinku, která byla oděna křiklavě a nevkusně a která se živila v Čechách organizací svateb a jíž důvod studovat italštinu vypadal velmi rozumně a ekonomicky propracovaně? Nebo mladého motokrosového závodníka, který chodil na italštinu, i když se na ni nepřipravoval, ale potom zmizel, když se mu narodilo dítě? Nebo populárního mladého českého herce, který pružně a měkce chodil na italštinu a potom z ní pružně a měkce zmizel? A jak se ocitl na chodbách Istituto on? Mlžný záměr, žena, náhoda. Může se zrnko náhody tak obalit nánosy každodennosti, aby se z něj stala pevná kostra života; italština týden co týden, měsíc co měsíc, rok co rok. Občas mu připadá, že docházení na Istituto je velkou hromadou železných součástí orloje, který byl demontován, ale který stále tiká – vydává pravidelný zvuk.

Rok XY+4. Stále se bojí přerušit italštinu, protože pravidelný liturgický rytmus docházení na lekce italštiny mu splynul s dechem, tlukotem srdce, vylučováním inzulínu. Ale jsou tady i další, kteří trpí stejným problémem, nevědí, proč pokračují, ale bojí se nepokračovat. Obávají se přílišného rozsahu ztotožnění italštiny, vlastně chození na italštinu, se životem. Jdou společně na Marathon Claude Confortése (je to francouzský dramatik, ne italský), který zpočátku vypadá na závod maratonu a končí analogií maratonu a života. Konečně opravili na dvoře (la cortina) starou kašnu z 19. století. Přicházejí další a další studenti, kteří se objeví právě na jedné hodině a potom zmizí jako bludičky v bažinách jako ona barmanka s oprýskanými nehty. Z náhody, která byla k nerozlišení od provozních detailů každodennosti, vzniká řád. Ale pokud se nebude v italštině skutečně zlepšovat a nebude ji skutečně využívat, neskončí chození na italštinu v marnění času a tento čas nebude časem šílenství? Jen tak uvěřit náhodě, že člověka navede do správného koridoru, a že italština, a vůbec jazyk, ne třeba matematika, je správný koridor? Někde v budoucnosti přece trať najednou může skončit v polích. Napravo lán řepy, nalevo

lán slehlého obilí po bouřce. Hlavní vchod od Istituto je sice otevřený, ale portiéře již neporadí, kde se promítají italské filmy. Na dvoře jsou jakési stavební stroje. Istituto bylo přestěhováno. Nad novou adresou Istituto panuje bezradnost. Je krátká vzdálenost od nalezení a využívání řádu a ztracení se v řádu.

Rok XY+5. Uvědomuje si, že řád italštiny je nutno budovat. Opakuje si slovíčka od samotného začátku studia. A konečně se vydává na cestu do Itálie. Dopředu si zakazuje, aby ho Itálie zklamala, když se kdesi v Čechách stala součástí jeho života. Stavitelé svých cest nesmí nechat svoji cestu skončit kdesi v polích. Poutník nemůže putovat bez zpevněné a značené cesty, kde tu a tam nalezne zájezdní hostinec. V Itálii jen pomalu otevírá oči, jako by dlouho spal, či jako by byl dokonce slepý. Předpokládá, že každá pohledová osa každého pohledu v Itálii musí skončit u starobylé vily na návrší, u kamenné kašny nebo plastiky, u obrazu Caravaggia nebo Tiziana v galeriích. Ale žádný takový řád krajiny a řád historie, který by absolutně a bezesbýtku pronikal do každého kroku člověka, nenachází. Rychle zase zavírá oči a pro zbytek své cesty Itálií se chce nechat vodit jako slepec, jen aby si podržel svůj sen o Itálii, kde se prolínají časová pásma až ke věčnosti. Setkává se ale s Janem, který se za léta naučil snít svůj italský sen i s otevřenými očima. Itálie mu připadá příliš živá a chaotická, ale ve svých italských snech směřuje zároveň do Itálie a na poušť. Jedeme na jih, do italské pustoty, říká Jan. V pustotě pod žhnoucím sluncem je mu dobře, v dálce se modrá proužek moře. Proč musí přijmout Itálii jako jeden celek a ne pouze její výseky, její zahrady, jako divadelní scény pro předvádění fikcí a iluzí o Itálii? V italské pustotě, ve vzdálených krajinách – náhle otevírá oči a od té chvíle je již nechá otevřeně.

Rok XY+5. Celý propadl do příprav na státní zkoušku z italského jazyka, neboť chce být „coraggioso“ a hledět svému ideálu tváří v tvář. Jan se znovu pokouší chodit na

Istituto, ale opět nakonec přechází do jiného jazyka, než je italský. Neboť jaký je vlastně rozdíl, pokud uvažujeme dopad chození na jazyk na řád života, mezi italštinou, portugalsčinou, češtinou, slovenštinou, švédštinou. Každému jazyku se přece lze naučit, pokud se životu dá rytmus, jasný cíl. Rytmus je stejný, i když jsou jazyky v jejich projevech různé. Každému jazyku se lze naučit, pokud se mu zcela přizpůsobí život. Chodíme na jazyky, protože na své amorfní životy potřebujeme zapůsobit tikotem metronomu a naše srdce nestačí. Elegantní a netýkává Barbora se několikrát neobjevila na hodinách italštiny, domnívali jsme se, že se vdala. Ale ona učinila rozhodnutí, které lze nazvat groteskním. To, že jde o chození na jazyk a nikoli na konkrétní jazyk, dala najevo přehnaným symbolickým gestem, že začala chodit na lekce spisovné slovenštiny, jazyka Čechům nejbližšímu. Taková přehnaná, přestřelená gesta dělají jen lidé náhle nezaměstnaní, zklamaní, kteří se rozešli se svým partnerem, hluboce metafyzičtí, nebo překladatelé do slovenštiny. Mezi lektory italštiny se vedou diskuse, zda tím Barbora neprotestuje proti úrovni hodin italštiny, zvláště když je srovnáme s hodinami španělštiny na Cervantesově institutu. Italsky srdečné, halasné, ale i zdvořilé diskuse mezi lektory ustanou, když se prosákne, že Jan začíná chodit na hodiny finštiny, byť ve Finsku nikdy nebyl. Nikdo nesníží Janovo úsilí pragmatickým argumentem, že se tak připravuje na dovolenou ve Finsku, neboť dovolenkové zážitky lze do občasného vzpomnění-zapomnění spláchnout mocným proudem Czenglish. Nikdo se též nedomnívá, že by Jan chtěl číst karelofinský epos Kalevalu v originálu, byť jeho povaze se mohou líbit osudy mocného moudrého Väinämöinena:

Tam jsem já tak dlouho vězel, celou dobu zdržoval se, v Pohjole byl mrakotemné, ve mlhavé Sariole, projížděl jsem zemí lapskou, domovinou věštců vědmých.⁴

Nejde stejně jako v případě Barbory o hledání řádu pro jeden individuální život,

v tomto případě prostřednictvím finštiny, která nerozlišuje mužský a ženský rod? Samozřejmě že jde též jako v případě Barbory o groteskní rozhodnutí, vše groteskní nějak připomíná podivnou náhodu, jedna podivná náhoda se spojuje s druhou podivnou náhodou, výsledný dojem připomíná divadelní umění frašky, která nakonec může skončit u naprostého vyčerpání bránice jako v případě inscenací Ray Cooneyho. Zaznívá mocný hlas (jako by jej proslovil mocný moudrý Väinämöinen): člověk má znát jen svůj rodný jazyk. A všichni lektoři Istituto se věnují jen jemu, který chce umět italsky jako svůj rodný jazyk. Všichni připouštějí, že italština je jen jedna.

Rok XY+6. Stojí před zkouškovou komisí Istituto, aby složil zkoušku z italštiny, završil údobí a nasměroval svůj ubohý život k vyšší liturgii než je – chození na cizí jazyk. Od ní očekává, že bude svobodnější, než že ho bude nutit každý týden šlapat mizernou cestou nahoru na Istituto; vyšší liturgie ho obklopí bohatšími charaktery, než je frekventantka kursu – padesátnice vždy oblečená do modrého dresu squadry azury, na kterém je velkým písmem vyvedeno jméno velké hvězdy italského fotbalu osmdesátých let Marca Tardelliho. Její italština není špatná, ale od jistého okamžiku se nezlepšuje, jako by už neměla sílu věnovat se skutečnému italskému jazyku, když je uvězněna v italském snu. V novém životě po kursech italštiny by mohl být obklopen skutečnými anděly místo andělsky krásných žen, které chodí na Istituto zvyšovat svoje možnosti prosadit se v kýženém italském světě moda italiana či na italském sňatkovém trhu. Jejich italština je jako ze zrychleného filmu, brebentění, třebaže bez velkých dramatických chyb, je střídáno mlčením, jako když se náhle přetrhne filmový pásek ze Felliniho *Dolce vita*... Vítejte, Arlecchino, vítá ho předseda zkušební komise. On ale přece nechodí po špičkách, nevyhýbá se ustavičně domnělým nebo skutečným ranám, není v poddanství vůči pánům jako Truffaldino ze *Sluhy dvou pánů*. Vy všich-

ni, kteří chodíte na Istituto, a přišli jste tam více než jednou, dvakrát, jste Arlecchino, jste harlekýni. A následně předseda komise, básník, být vzdáleně poněkud podobný Pantalonomu, jenž miluje zejména mladé ženy, cituje Ferruccio Soleriho „Masky komedie dell'arte“:

Harlekýn je prostáček, snažící se překonat bídu a zvítězit v boji s hladem prováděním kousků, které mají být mazané, nakonec se ukáže, že jsou neuvěřitelně naivní. Jeho život je plný úniků a kompromisů, avšak jeho duše, duše prostáčka, reflektující život střídavě bystře a trochu těžkopádně, z toho všeho vychází silná, podporovaná pudem sebezáchovy, jež ho nikdy neopustí.⁵

Poznámka na závěr: Po složení zkoušky je zaměstnán jako lektor na Istituto a má za úkol starat se právě o ty studenty, respektive studentky, které přiletí jen jednou, na jednu lekci, potom zase odletí, potom přiletí, vyzobnou několik slovíček a gramatických formulí, potom zase odletí, potom přiletí... Říká jim ptactvo nebeské.

Poznámky

- 1/ Conforti C., Cusimano L.: Lezione 1, Linea diretta – nuovo. In: *Corso di italiano per principianti*, 1a. str. 9
- 2/ Conforti C., Cusimano L.: Lezione 3, Linea diretta – nuovo. In: *Corso di italiano per principianti*, 1b, str. 32
- 3/ Conforti C., Cusimano L.: Lezione 3, Linea diretta – nuovo. In: *Corso di italiano a livello medio*, 1b, s. 39.
- 4/ Kalevala, Karelofinský epos. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953, s. 123.
- 5/ Soleri Ferruccio: Masky komedie dell'arte. In: Carlo Goldoni, *Sluha dvou pánů*, program k uvedení hry v Národním divadle v roce 1994. Praha: ND, s. 81.

Tomáš Hájek (1964) je český publicista a spisovatel, píše najmä o ochrane pamiatok, divadle a literatúre.

/ trampoty so... /

... slovami

Veronika Šikulová

Pred mesiacom som stratila peňaženku aj doklady. Nie prvý raz, a tak som to chcela doma zatajiť. Mala som v nej svoje aj neterine peniaze. Tie som jej musela vrátiť, preto som si chcela požičať. Šla som na to zle. S pravdepodobnosťou, ktorá sa rovná istote, ako vraj hovorieval pán Mockovčák z Modry. Nevynechajúc žiaden detail, som dôkladne vyrozprávala, ako som peňaženku stratila, napokon som zdôraznila, že to nebolo prvý ani posledný raz a nechcem zaťažovať rodinu, v skutočnosti sa mi nechcelo počúvať, aká som nenapraviteľná neporiadnica – no a peniaze mi nepožičali. Povedali, máme, ale nepožičiame ti. Inde som to ani neskušala. Zostala som prekvapená, možno preto, lebo si neviem predstaviť, že by som niekoho takto otvorene, bez okolkovania odmietla. Tečie mi do topánok. Napokon aj banky odjakživa požičiavali iba tým, ktorí peniaze majú.

Doma som sa priznala, vrátila som neteri peniaze, a tá ich vzápätí stratila. Peniazom je jedno, kto a na čo ich minie.

Strýco mi povedal, že my sme sa odjakživa s korunami kamarátiť nevedeli. Nie že by sme na ne nedržali, ony si nás akosi nevedeli obľúbiť, alebo sme mali deravé vačky. „My sme bordelári, nesce sa nám srat s peňaženku, dycky som nosil peňaženku a koruny len tak ve vačku. Furt sem ich strácal. A zaujímavé, že som dycky stracil koruny a z toho druhého vačku sa mi nestracilo nič.“ Zaujímavé.

Ja si na veci vždy dávam pozor, povedala moja mama, šla si kúpiť bagetu a zabudla tam peňaženku. Vraj si naschvál vyberala takú lacnejšiu, aby veľa neminula. Poctivý nálezca sa stratil.

Najväčší strácač, kráľ strácačov je môj muž. Občas sa stratí sám a stráca úplne

všetko – kľúče, mobily, počítače, papiere, doklady, okuliare, šróbiky... Pred týždňom šiel do banky vybrať peniaze a nechal ich tam aj s občianskym. Na druhý deň som šla do banky ja a vysvetlila, čo sa stalo. Pani, ktorá tam sedela, podráždene zatelefonovala kolegyni, či si niekto niečo..., či nenašla..., tá rovnako nahlas a podráždene odpovedala „nie“, a tak som so stiahnutým chvostom odišla. Tým „prachom“ je naozaj jedno, kto a na čo ich minie.

Spisovateľovi prešľapy pristanú, hovorím si a návštevám rozprávam o tom, akí sme strácači, aj ako mi nepožičali. Iba tak, pre radosť z rozprávania.

Do práce chodievam autobusmi a každé ráno načúvam spolucestujúcim. Peniaze, choroby, deti, nahmatávam čosi ako pulz, tlčie to, posmrdkáva, praská vo švíkoch, dobre sme na svete. Opriem si hlavu o operadlo, počúvam a čudujem sa, že z týchto, presne týchto istých slov sa tká próza aj poézia... Stretávame sa, žalujeme jeden druhému, hovoríme si smiešne veci a smežeme sa na nich odznova, šofér si povzdychne, do toho autobusu presahuje a presakuje to, čo žijeme, naše rodiny s ich „filozofiami, okolitý svet, celé stodoly okolitých svetov, to, akí sme, ako si nekrotíme ústne otvory, navzájom fúkame boľačky a rechnujeme straty či nálezy, žijeme väčšinou z minulosti, z milosti druhých okolo nás...

A tak okrem toho, že strácam aj nachádzam, som dosť, ba veľmi poctivý nálezca príbehov, ktoré si požičiavam a vraciam na papier, iba zaznamenávam, a dostávam veľa, mám toho plnú hlavu, ba až na rozdávanie, hlavne aby sme sa nestrácali jeden druhému a všetci všetkým, hovorím mužovi, keď som ho chcela

/ 60 /

utešiť a zdôrazniť mu, že možno nás má pán Boh rád, ba radšej, možno nás chce na niečo upozorniť... Neberiem strácanie ako ono poklepanie po pleci. (Dočkaj, dočkaj, hovorievala moja babka, nebudeš chodzit do kostola, až ca raz pám Boh naščíví a poklepe po pleci). To poklepanie po pleci zažívam každý deň v dopravných prostriedkoch, v obchode, na ulici... Koľko je toho v nás nahrčeného... Vraj svet sa mení a ľudia nie... Menia sa aj ľudia. Na nepoznanie. Prestali sme si pomáhať, možno aj čítať, pozeráme hlúposti v telke, sami si ich varíme aj jeme, no jazykmi šibrinkujeme stále rovnako dobre.

Ale aby som toľko netárala a nechodila okolo tej kaše: „*Próza má vyrozprávať alebo zaspievať, predniesť. Poézia vysloviť alebo vyjadriť. Próza je zviazaná svojmu nadeleniu hybnosťou, ku ktorej dospieva cez detaily. Poézia akoby zadržovala dych, brzdi, aj keď stojíme na mieste, odhadzuje záťaž až po tú poslednú, až kým nenastane odpútanie... Próza rozpráva, vychádza z reči, v ktorej sa slová rozpustia, a zamieri k veciam, ktoré putujú potom ďalej, k čitateľovi. Básnik vychádza z vlastných slov, rozpúšťajúcich, odzrkadľujúcich potencialitu celej reči a z tohto líhu nakoniec vykryštalizuje štvorsten alebo mnohosten. Možno to je fiktívne skupenstvo, čo oddeľuje od seba prózu a poéziu“ (chemický inžinier, básnik Jozef Mihalkovič).*

Strácam tie peniaze možno ľuďom pre šťastie. Hovorím mužovi, hlavne nestráťme sa my v tomto nezrozumiteľnom svete, lebo sa k nemu strašne hodíme. Máme to zapísané za ušami, aj čiernou kriedou do komína.

Raz môj muž našiel krásny zlatý prsteň. Podal mi ho a vraví na! To je zlato, vykrikla som, v živote som taký krásny prsteň nemala! Ako sme tak kráčali, na chodníku sedela Indka s deckom visiacim jej na prsiach. Napriahla dľaň, muž mi vzal prsteň a položil jej ho do dlane! Nájdem ti druhý, povedal mi. Tak je to s tými peniazmi.

Každý deň nachádzam „prstene“ a už na zástavke ma svrbia dlane. Na svete som radšej ako rada a všetci ľudia sú mi blízki v tom, čo hovoria. Život je krátky a chýba mi len „to, čo som neprežila“ (J. M.) „A už tak dlho píšem, že mi začína chýbať, čo som nepre-

ložila“ (J. M.) z vypočutého medzi ľuďmi uchlácholená vlastnou lenivosťou a vymyslenými povinnosťami, hoci, „*vždy, vždy je dôvod na príčine“ (ešte raz ten Jozef Mihalkovič).*

Stratila som peniaze a celá rodina mi dohovárala, aká som neporiadna, ešte aj syn sa do mňa pustil. Nevedela som im vysvetliť, že každý deň nájdem toľko pokladov, ktoré som ani nehľadala. Napríklad ten zlatý prsteň, ktorý sme našli, lebo sme ho nestratili my (sadila prstene, vzišiel kameň, spieva sa v jednej pesničke). Najviac mi dovrávala mama, ktorá nestratí nikdy nič.

Ja mám takú povahu, že keď sa na svojich blízkych pozriem, a keď sa aj oni mne pozrú do očí, uvidia a uveria, že sú aj iné zázraky, že keď vo mne alebo v mojich textoch stretnú všetko to, čo zase oni neprežili, zacítia ten závan, vetrík a som si istá, že zrazu budú aj oni pokojní a mužní, nepokojní a mužní, a budú sa radi opierať práve o to všetko rozdielne a nepreklenuteľné medzi ľuďmi, čo je našou najväčšou istotou, prečo domy stoja a stromy rastú, lebo „... čo vlastne zhľadávame, keď sme sami, usvedčujem sa sklamaný. Už len krok a sme každý sám, každý sám: pánbohs nami“ (posledný raz J. M.).

/ pracovná plocha /

... Anny Tretter

Ivana Komanická

Multimediálna umelkyňa Anna Tretter vychádza z tradície minimalistického sochárstva, fenomenológie a konceptuálneho umenia. Táto tradícia vytvára rámec jej zdramatizovaného rozhovoru o architektúre, priestore, čase a umeleckom diele. Postmoderná snaha prinavrátiť architektúre regionálny a ľudský rozmer, ktorú je možné vytušiť aj za umeleckou prácou hlavnej postavy textu K., vychádza z Heideggerových kritických analýz vykorenenia moderného človeka. Pominuteľnosť, neviditeľnosť a dočasnosť, ktoré sa objavujú aj v stratégiách súčasného umenia, sú možno jedinými spôsobmi, akými sa možno v technokratickom svete znova „poeticky“ zabývať. Práca bola vystavená ako súčasť projektu *Prerazprávanie mi umelecké dielo* (*Telling a work of art / Arbeiten, die man sich erzählen kann*) v galérii Barbara Gross v Mníchove.

PATERNOSTER

1 2 3 Osoby

1 Umelec K. prišiel za mnou a spýtal sa ma, či nepoznám zámočníka, ktorý by mu pozváral dom z ocele. Zvárať oceľ totiž nedokáže hocikto. K. vyhral súťaž – umenie v architektúre. Na koniec kovového nosníka, ktorý vyčnieval nad plochú strechu jednej univerzity, chcel umiestniť domček, ktorý by tam opustený a „voľne sa vznášajúci“ balansoval a pripomínal študovňu mníchov.

2 Dom ako hrad? Nemám vo svojich škatuliach podobnú rytinu z dreva?
Hieronymus v príbytku? – Alebo niečo podobné?

1 Pretože si K. bol čím ďalej tým menej istý, či sám vie, ako vlastne vyzerá dom, nechal sa inšpirovať proporciami Vittoria Magnaga Lampugnaniho. Pretože ten, ako vravel, bol v tomto – teda v minulom – storočí jediný, kto ešte naozaj vedel, ako má dom vyzeráť, aby bol domom. Prvotný tvar možno skôr pripomínal stodolu. Trebárs takú malú peknú „šopu“ z Odenwaldu, kde som doma.

3 Dom = grécky oikos, poľnohospodárstvo, ekonómia? – Kam tým smeruješ?

1 – Dom je dom je dom je dom je dom...

Neskôr mi rozprával istý kolega, ktorý sa spolu s ním zúčastnil na jednej výstave, že K. tú sochu po krátkom čase opäť odinštaloval a zakopal ju.

2 To robia aj deti, ktoré viac nechcú vidieť to, čo spravili.

3 – A to umelecké dielo, videla si ho vôbec niekedy?

1 Nie, ale poznám od K. podobné veci – Ako sa napríklad zaujímal o sfušovanú, polorozpadnutú budú pre psa, alebo ako fotografoval na lúke osamelé stohy sena. A zo starých plechov staval malé modely, do vnútra ktorých bolo možné vidieť len cez malé dieryky.

*

1 No tak, dajte si ešte kávu!... Takže, išla som s ním k jednému zámočníkovi, pretože hľadal majstra, ktorý by vedel zvrátať oceľ a zrealizovať jeho zámer.

2 Dalo sa dostať do domčeka dnu? Mal dvere alebo okná? Alebo diery, cez ktoré sa dá špehovať, čo sa deje vo vnútri? Diery po vypadnutých sukoch ako na drevených kabínkach starých kúpalísk?

3 ... alebo komín, cez ktorý by sa dali kradnúť pečené kurčatá ako v Maxovi a Moritzovi?

1 Netárajte! Ale je to naozaj tak, že kto stavia dom, otvára tým vždy sto príbehov.

2 Moment – každý dom má vždy aj interiér. A práve preto, že sa ten vonku hrá na voyeura, musí niekto sedieť vo vnútri. Teraz si predstavím, že sedím dnu, horko-ťažko som si to vybavila – a zrazu K. dom odstráni a zakope ho. To je snáď zlý sen!

3 Potom je to rakva. No nazdar! Ten dom sa dá ešte vyrabovať alebo v ňom možno podpáliť knihy... Čo ešte?

*

1 Takže, K.-ov dom som nikdy nevidela dokončený, existuje len tento príbeh: Svoj nápad považuje za výborný, zrealizuje ho – a potom ho spraví neviditeľným.

2 Nakoniec mu išlo len o to, aby ho zničil?

3 Na začiatku to malo byť niečo, čo sa vznáša vo vzduchu a potom dom predsa znovu potreboval zem. Potrebuje dom kontakt so zemou? Ako víno, ktorému pôda vinice dáva typickú chuť?

1 Netuším. Možno by mu bolo treba kvôli tomu ešte raz zavolať.

– Ale vlastne sa to nedá. Mňa vždy nahnevá, keď niekto povie: Vysvetli svoje umelecké dielo. Priznaj sa k nemu! Čo sa tým zmení? – V tejto situácii nás predsa nemusí zaujímať, ako to v skutočnosti pokračovalo.

2 Umelecké dielo samo splodilo príbeh...

3 ... alebo príbehy. Tisíc a jednej ... Odkiaľ vlastne vieš, že urobil študovňu a nie hárem?

1 Najviac sme fascinovaní vtedy, keď niečo nevieme presne, a preto, že to nevieme presne, uviazneme. Ty myslíš na hárem. Niekto iný na colnicu. Alebo na krčmu...
– A zrazu vznikajú veci, o ktorých umelec K., ktorý urobil tento domček, sám nemal potuchy, ...o ktorých sa mu ani nesnívalo!

3 Sú vlastne sny prípustné pri interpretovaní umeleckého diela? K. má vynikajúci nápad a potom prídem ja so svojimi bláznivými snami, len pretože som večer predtým jedla šošovicu?

*

1 Ale aj tak: To som ešte nikdy nepočula, že niekto vyhrá súťaž, zrealizuje dielo a potom povie: Nie, tak to nie je ono! – A hotové dielo odstráni...

To nie je normálne, tým sa poruší tabu! V takejto forme to pravdepodobne pred ním ešte nikto neurobil.

2 Ktoré tabu tým poruší? Vetu: Umenie chce byť večné – to už predsa dávno neexistuje!

3 Žeby umelcovi vždy záležalo na tom, aby ostal viditeľným? Alebo je to tak, že prijme každú ponuku? – Mimochodom, domček Dietera Rotha z čokolády by asi tiež nevydržal dlhšie.

1 Mne to pripomína príbeh Yvesa Kleina, ktorý hodí peniaze do Seiny.

Alebo pozve ľudí do bielej miestnosti. Kde nie je nič, len biely priestor, nič na stenách... Len taký happening. – Ani pár desaťročí po ňom sa Gerhardovi Merzovi nepodarilo v Benátkach urobiť niečo objavnejšie. Vystavil priestor...

3 ... ale aj zvýraznil prázdno, kde nie je nič.

2 Alebo, kde môže byť všetko – budhistická myšlienka. – Vedeli ste, že starí Gréci nemali slovo ani pojem pre nekonečný priestor? Pre nich malo všetko svoj tvar. Aj prázdno malo vymedzený tvar ...

1 Možno nám takéto príbehy pripomínajú, že sa uberáme – bez toho, aby sme si to uvedomili, stále jedným smerom.

Niekto iný zasa vystavil iba tmavý priestor: zasvietené/zhasnuté, nič viac. – Reakcia na aktuálne umelecké dianie. To všetko sú práce, ktoré určili jeden smer a majú svoju logiku...

2 ... ako je aj známe o Duchampovi, že nakoniec už len hrával šach.

1 K tomu existuje komentár od Beuysa, ktorý povedal: „Mlčanie Marcela Duchampa sa preceňuje.“

3 Nevytvorila si ty sama práce so stenami z fluoreskujúceho laku, na ktorom bolo vidieť tieň osôb aj potom, čo odišli?

2 Duchamp potom ešte niečo urobil? Okrem mlčania?

1 Kultivoval šachovú hru a tým sa sám stal umeleckou postavou – existuje známa fotografia, ako s jednou priateľkou hrá šach – on oblečený v smokingu, ona nahá.

3 ... Samozrejme, bol si vedomý toho, že keď bude takto pokračovať s ready-made, stane sa raz z toho maniera, a on sám si tým podpíli pod sebou konár.

2 ... Ako to teda môže takto ďalej pokračovať? Dokedy to ešte bude dávať zmysel?

3 Pokračuje to predsa neustále. Nam June Paik neskôr fotku Duchampa a nahej ženy nanovo inscenoval spolu so Charlotte Moormann. Tentoraz ako hudbu: „Mizerná čelistka, ale rada robí striptíz“. Neskôr zjavne rozmyšľal inak, boli dlhý čas spolu a ona vždy hrala na čelo. Na javisku.

*

1 Ale čo robiť, keď už je všetko vymyslené?

2 Keď niekto svoje dielo zahrabe, označila by som to za umieranie. Práve to bolo zmyslom tej činnosti – možno len chcel jednoducho sám rozhodnúť o tom, kedy dielo zanikne, či nie?

3 Keď niečomu nerozumieme, tak to ponecháme buď ako otvorenú otázku, alebo si ju každý sám pre seba domyslí do konca.

2 Teda, ja mám dojem, že je to skôr ten bezodný pocit, ktorý sa nedá vydržať, pocit vznášania sa. Tak ako v beztiažovom priestore – aj tu ti chýba vzťah k zemi. Vysvitne, že tú silu tiaže potrebuješ, že ti vzťah k zemi chýba. ... Či K. pochopil, že sa nevydrží pozerieť na voľne sa vznášajúci domček? Ako na Babylonskú vežu, ktorú tiež stavali do nebies.

3 Iste. Čo iné by to mohlo znamenať?

1 Takže ten chlapík sa tak dlho zaoberal chalupami, až...

– Ale až teraz mi napadá, že ja sama som predsa raz urobila návrh – mal to byť

pamätník zničenej synagógy. Keď budova začala horieť, vraj hodili tóru do rieky. –
Chcela som vztýčiť šikmo nad riekou vysoký stožiar a naň zavesiť model synagógy.

2 Modlitebňa vo vzduchu? Z ocele?

1 Nie, len zo železa, Margarete.

Anna Tretter, 27. 4. 2003

Z nemčiny preložili Gabriela Kisová a Ivana Komanická.

Nemecká multimediálna umelkyňa *Anna Tretter* (1956) založila Ateliér nových médií na Fakulte umení TU v Košiciach, predtým pôsobila na Štátnej akadémii výtvarných umení v Stuttgarte. Pracuje s novými médiami, ktoré aplikuje v priestorových situáciách a často ich pritom ďalej rozvíja, zaujíma ju pri tom otázka času a percepcie. Napríklad cyklus automatických kresliarskych záznamov z otrasov na rôznych tematicky zameraných cestách sa stal podkladom pre elektronickú partitúru, ktorá zaznela v roku 2009 v Darmstadte na Konferencii Inštitútu pre novú hudbu. Vystavuje v zahraničí, u nás bola spomínaná práca vystavená v rámci projektu Nenápadné médium v Žiline, Bratislave a v Košiciach a samostatne v Múzeu Vojtecha Löfflera v Košiciach. Je členkou medzinárodného umeleckého grémia IKG. Žije v Stuttgarte, Amorbachu a Košiciach.

My o RAKu, RAK o Romboide

V RAKu č. 4/2011 okrem iného nájdete: Umenie bude v každej spoločnosti menšinovým javom (So Stanislavom Rakúsom sa zhovára Marcel Forgáč) ● Stanislav Rakús: Nôž ● Peter Macsovszky: Slabo bola, Prvého prídu, Ako niekto et al. ● Adam Zagajewski: Plátno a iné (preložil Marián Milčák) ● NAJLEPŠÍ SLOVENSKÝ ROMÁN VŠETKÝCH ČIAS ● 1. Zadanie a výsledky ● 2. Komentáre ● recenzie ● Cena Dominika Tatarku za rok 2010 – laudatio Juraja Mojžiša ● Nominácie na cenu Anasoft litera ● Cena za najlepšie literárne dielo v rusínskom jazyku ● Braňo Hochel (ed.): VÝVIN SLOVENSKEJ LITERATÚRY V 50-TYCH ROKOV XX. STOROČIA ● Úvod (Braňo Hochel) ● Problém hodnotových kritérií při návratech k literatúre vznikajúci ve znamení komunismu (Pavel Janoušek) ● K situácii v literárnej kritike 50. rokov XX. storočia (na pozadí románov P. Karvaša) (Milan Kendra) ● Mňačkove paradoxy (Peter Darovec) ● Od schematismu k socializmu (Miroslav Válek: Ohýbači železa) (Valér Mikula)

/ tri otázky /

... pre Romana Babjaka, zakladateľa ceny za fotografiu sittcomm

Ivana Komanická

Čo vás viedlo k založeniu sittcomm.award, ceny za fotografiu pre stredo- a východo-európskych autorov a v čom sa táto cena líši od iných? V rokoch 2004 – 2005 sme s Luciou Nimcovou a Martinom Kollárom často diskutovali o neexistujúcej podpore pre fotografiu v rámci grantových schém a cien po ukončení grantov Inštitútu pre verejné otázky (Obrazová správa o stave spoločnosti) a agentúry Vaculik Advertising (Photodocument.sk). Ja som po predošlých aktivitách dídžejského zoskupenia sittcomm.sk vlastnil túto doménu, na ktorej som najprv začal prevádzkovať photo.sittcomm.sk – webstránku o fotografii v strednej a východnej Európe. Cena sittcomm.award bola pre mňa automatickým pokračovaním alebo pridanou hodnotou photo.sittcomm.sk. Mojm cieľom bolo nájsť peniaze pre zaujímavé a invenčné projekty využívajúce médium fotografie. Špecifickosť ceny možno spočíva aj v porote. Rozhodli sme sa neosloviť „rešpektovaných odborníkov“ na fotografiu, ja som ich vtedy volal „fotografická mafia“. Dali sme priestor mladým kurátorom z regiónu strednej Európy. Zaujímali nás ich názor na súčasnú fotografiu a zároveň sme sa pokúsili vytvoriť sieť organizácií a jednotlivcov, ktorá by ďalej posúvala nominované projekty.

Nedávno porota vybrala štyroch finalistov tejto súťaže. Môžete priblížiť diskusie poroty a okomentovať tohtoročný výber aj z hľadiska predchádzajúceho ročníka? Keďže je cena sittcomm.award otvorená

každému, dostávame často i snímky amatérskych fotografov na témy ako príroda, akt a aj západy slnka. Bolo ťažké vybrať víťaza z 282 prihlásených projektov a chvíľu sme aj uvažovali nad neudelením ceny.

Finalistami sa nakoniec stali Marcin Bociński, Maroš Krivý, Rafal Milach a Petr Willert. Asi ako každý rok porota riešila, do akej miery vedia byť autori zo strednej a východnej Európy autentickí, ale bez toho, aby upadli do kliše tém nášho regiónu. Snažili sme sa tiež o výber rôznych prístupov k fotografii od subjektívneho dokumentu/road movie denníka od Rafala Milacha či vtipnej eseje na tému gazdinky od Petra Willerta cez internetový koncept-postprodukcii od Marcina Bocińskiego až po urbánno-sociologický výskum Maroša Krivého. Nakoniec sa víťazom stal Maroš Krivý, aj s prihliadnutím na jeho dlhotrvajúci záujem o problematiku urbanizmu a architektúry v strednej a východnej Európe. Vo svojich prácach komentuje rôzne polohy a teórie urbanizmu a vzájomné ovplyvňovanie architektúry a ľudí, ktorí ju používajú a spoluvytvárajú.

Ako sa dívate na stále silný vplyv inscenovanej a dokumentárnej fotky v slovenskej fotografii? Má naša fotografia v stredo-európskom a európskom kontexte nejaké špecifiká? Dalo by sa povedať, že slovenskú fotografiu nevnímam nijako špecificky a pri projektoch sittcomm.sk som sa vždy snažil odosobniť od „slovenskosti“. Slovenský dokument je poznačený silným českým – humanistickým prístu-



Tohtoročný víťaz sittcommu Maroš Krivý, „Pale Green, Sea Green“ zo série New Coat of Paint, čierno-biela fotografia, 2011. Ide o projekt, v ktorom autor fotí nanovo pomaľované fasády socialistických panelákov na čiernobielo.



Filip Berendt, zo série Visit, víťaz súťaže v roku 2008



This manipulation I did in a few minutes - I erased a hand of another singer and Carrera's finger. In a photojournalism "the cut off a hand" is a mistake.

Ivars Gravlejs, zo série My Newspaper, víťaz súťaže v roku 2009

pom k témam, možno na škodu, ale je to spôsobené historickou a kultúrnou blízkosťou. Témy oscilujú medzi minoritnou (hlavne rómskou) tematikou a perifériou. No od roku 2003 sme sa začali od Čechov pomaličky mentálne oddeľovať a dá sa povedať, že na Slovensku vznikali oveľa zaujímavejšie a živšie projekty ako v Česku. Niečo podobné sa udialo aj v dokumentárnom filme. Pokiaľ ide o vplyv „slovenskej novej vlny“, je veľmi preceňovaný. Pre mňa osobne je jediným zaujímavým autorom tej doby Jano Pavlík. Ešte aj dnes vidno, že mnohí mladí autori čerpajú z romantickej/snovej povahy slovenskosti, ktorú táto generácia reprezentovala. Aj vo fotografii musí niekto robiť „fine art“, no pre mňa je to gýč. S tým súvisí aj fakt, že vo fotografickom svete je kvalita printov a ich adjustácia na výstavách stále veľmi dôležitá. Mnohí kurátori chcú vidieť originály. No mňa vždy v prvom rade zaujíma obsah, prevedenie diela je až na druhom mieste. Tým nechcem podceňovať samotnú realizáciu diel, ale pri výbere beriem ohľad aj na médium internetu, kde vybrané fotografické diela prezentujem. Lebo na rozdiel od sochy alebo maľby, fotografii internet celkom dobre pristane. Svet fotografie sa už dnes odohráva v iných dimenziách, ako to bolo ešte pred pár rokmi. Preto osobne nevidím skoro žiaden význam vo výstavách typu „mladá slovenská foto-

grafia“. Oveľa viac ma zaujíma tematický prístup k dielam v širšom európskom kontexte a nejaká koncepcia. Bohužiaľ, na to nám na Slovensku chýba nejaký zaujímavý kurátor s vlastným názorom a chuťou k realizáciám experimentálnejších projektov. Ja osobne sa necítim byť kurátorom. Som skôr veľkým fanúšikom talentovaných ľudí.

Čítanka E. J. Grocha

Ivan Sergejevič Turgenev

Lavreckij bystro pristúpil k Líze.

„Líza,“ začal skormúteným hlasom, „lúčime sa navždy, srdce mi puká, – podajte mi ruku na rozlúčku.“

Líza zodvihla hlavu. Jej unavený, skoro vyhaslý pohľad utkvel na ňom...

„Nie,“ odvetila a odtiahla ruku už podávanú, „nie, Lavreckij (po prvý raz nazvala ho takto), nepodám vám ruky. Načo? Odíďte, prosím vás. Veď viete, že vás ľúbim... áno, ľúbim vás,“ s námahou dodala, „ale nie... nie.“

A pritisla si šatôčku k ústam.

„Dajte mi aspoň tú šatôčku.“

Vrzgli dvere... Šatôčka skĺzla po Líziných kolenách. Lavreckij ju zachytil skôr, než dopadla na podlahu. Chvatne ju schoval do bočného vrečka a keď sa obrátil, stretol sa s pohľadom Marfy Timofejvny.

I. S. Turgenev: Šľachtické hniezdo. Preložila Magda Takáčová. Bratislava : Tatran, 1977, s. 133 – 134. Osemnásťročná Líza je prvýkrát zaľúbená – a hneď nešťastne, k jej milovanému Lavreckému sa neočakávane vracia promiskuitná manželka z Paríža, o ktorej sa medzitým dočítal v akýchsi francúzskych novinách, že je mŕtva. Samozrejme, vracia sa iba na chvíľu, kým z Lavreckého nevydoluje peniaze, ktorými sa od nej navždy vykúpi. Dá sa povedať, že sa v románe iba mihne, ale to stačí na to, aby sa veľká láska Fedora Ivanyča a Lízy, ženy s dušou dieťaťa, skončila tragicky: „Teraz, Fedor Ivanýč, sám vidíte, že šťastie nezávisí od nás, ale od Boha,“ hovorí osemnásťročná Líza a odchádza do kláštora, z ktorého sa už nikdy nevráti. Hm.

Michael Chabon

K večeri byl kožešinový rukávník, tucet kolíček na prádlo a pár starých hadrů na nádobí dušených na karotce. Mnohé Etheliny speciality se daly rozeznat podle příloh.

Michael Chabon: Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye. Preložili David a Markéta Záleská. Praha : Euromedia Group, 2004, s. 292. Chabon sa vo svojom veľkom „Pulitzerovom“ románe nevyhýba tradičným stredoprúdovým rozprávačským postupom (spomeňme Raymonda Chandlera), no zakaždým presvedčivo inteligentne. Kóšer brooklynské menu pod nočnú lampu.

Jan Wolkers

Spýtal som sa jej, či ma má trochu rada. A ona povedala: „Trochu dosť, inak by som ti nikdy nezastavila. Nikdy nikoho neberiem. Jedine teba.“ A mne sa zdala taká milá, že som proste zabudol, keď som si chcel zatiahnuť zips na džínsoch, že som si vtáka zabudol schovať do slipov. Vykríkol som od bolesti a zrazu som sa nevedel pohnúť. Zasekol som si kožu do

medeného zipsu. Najprv sme sa tomu obaja zasmiali, pretože som si myslel, že sa mi ho podarí vytiahnuť, tak ako niekedy kožku na krku zo zipsu môjho svetra. Povedal som, že by sa mi teraz zišiel návod vynálezcu zipsu z Tucholského poviedky, ale ona to nepoznala. Nech som sa s tým aj akokoľvek babral, nedarilo sa mi tú zlovestnú vec nijakým spôsobom otvoriť. Vyzeralo to ako skutočný kus mäsa, ktorý sa dostal do električkovej výhybky. Navyše som mal vtáka úplne stuhnutého od bolesti, hore s červeným koncom, zatiaľ čo zaseknutá koža nabiehala na fialovo. Pri najmenšom pohybe som mohol kričať od bolesti. Nedalo sa urobiť nič iné, len celkom opatrne otvoriť zipsový uzáver nejakými klieštikmi. Lenže v tom veľkom aute nebolo nijakých malých klieštikov. Povedal som Olge, že to niekam musí odšoférovať, že si ich musíme niekde požičať. Najprv jej zišiel na um autoservis. Tam sa im bude veru ťažko vysvetľovať, keď budú chcieť otvoriť kapotu, že ide o vnútorné zariadenie. Odbočila na prvú vedľajšiu cestu a zastavila pri akomsi sedliackom domčeku. Keď vybehla na chodník, videl som jej pekný zadok. Zazvonila. Otvorila tučná žena so zásterou. Niečo jej hovorila. Príliš dlho. Čo za nezmyselný príbeh jej to vešia na nos. Kde sú, dokelu, tie klieštiky. Vyzrel som z okna, bolo mi zle od bolesti. Žena sa odšuchtala dozadu. Potom sa vo dverách zjavil scvrknutý mužiček vo vyblednutej modrej košeli. Akoby to bol nejaký poondiaty domček na počasie. Zase dlhý rozhovor. Nečudo, že Marx tak málo dôveroval vidieckemu proletariátu. Sú síce dobrí, no keď majú pohnúť rozumom, sú pomalí.

Jan Wolkers: Turecký med. Preložil Adam Bžoch. Bratislava : Slovart, 2011, s. 31 – 32. Spozna mnohých Wolkersových obscénností, ktoré sa v roku 1969 ešte zďaleka nemohli nosiť tak samozrejme ako dnes, vytŕča noblesne citovaný Marx, alebo miniatúrna horská krajinka vysušených sopľov na kresielku svokra hlavnej postavy. V roku 1969 zaznamenal toľko nečakaného „pôvabu“ v európskej próze málokto.

Roland Barthes

Někdo mi předloží text. Ten text mě nudí. *Žvatlá*. Žvatláni textu je pěna řeči, pěna vznikající ze žádostivosti. Nepohybujeme se ve zvrácenosti, nýbrž v dychtění. Pisatel píše v nálehavé, samotvorné, neláskyplné řeči kojenců. Titěrná lavina mlaskání, mléčné fonémy, které onen báječný jezuita van Gineken kladl mezi psaní a řeč, plané sání, nediferencovaná oralita, odříznutá od té, z níž se rodí labužnictví řeči. Chcete po mně, abych vás četl, ale nejsem pro vás ničím jiným než adresou, ba ani náhražkou čehokoli, nepředstavuji pro vás nic (nanejvýš cosi z matky), nejsem pro vás tělem, ba ani předmětem (což by mi bylo srdečně jedno: to, co se ve mně dožaduje uznání, není duše), nýbrž jen polem, nádobou vaší rozpínavosti. Psal jste tedy mimo veškerou slast a výsledný *žvatlotext* je zákonitě frigidní, tak jako je frigidní každá žádost, dokud z ní nevykrystalizuje touha, nevznikne neuróza.

Roland Barthes: *Rozkoš z textu*. Preložila Olga Špilarová. Praha : Triáda, 2008, s. 8 – 9.

Peter Milčák

Aby

Nikdy som sa nevydržal celú noc modliť
na kolenách, zato som celý deň na kolenách
zavrtával skrutky do škrípajúcej podlahy, aby
som sa potom mohol podeliť o chlieb s čiernym
bratom Williamom, nájomným robotníkom ako ja,
ktorý si po ťažkej práci zaprášenými prstami
najprv vylúpol všetky mesiačky z pomaranča.
Za celý deň sme si nepovedali viac ako päť slov.

Pane, tých päť slov by celkom stačilo,
aby som ti mohol všetko rozpovedať.

Peter Milčák, z rukopisu, e-mailom, jar 2011.

Bálint Harcos

Ján Gavura: V recenzii na tvoj posledný román *Naivná rastlina* kritici pobadali, že autor je básnikom. Myslíš, že niekde v hĺbke umelca je už predispozícia nazerať na veci ako básnik alebo rozprávač? Môžu sa spisovatelia meniť? Konvertovať?

Bálint Harcos: Áno, istá predispozícia tam je. Druhá vec je, či sa táto predispozícia alebo schopnosť spája s túžbou, ktorú spisovateľ nevie naplniť. V takejto situácii som aj ja. Pokiaľ ide o možnosť zmeny, záleží na schopnostiach človeka. Jednako však funguje názor, že keby básnik chcel, dokáže napísať skvelý román, ale prozaik nenapíše dobrú báseň. Existuje cesta odtiaľto tam, ale nie naopak. Báseň je jednoducho buď skvelá, alebo žiadna. Pravdu mal Gottfried Benn, keď raz povedal: „Dokážem si prečítať priemerný román, ale nie priemernú báseň.“

Ján Gavura: Budapäst. In: *Enter* č. 3/2011, s. 78.

/ pan(o)ptikum /

Štěpán Kopřiva: Holomráz

Praha : Crew, 2010

Hoci najnovšiu Kopřivovu knihu tvorí predovšetkým cyklus poviedok v štýle akejsi realisticko-cy-nickej fantasy, prepojený spoločným hrdinom, moja úvaha sa bude týkať jej apendixu v podobe troch krátkych poviedok zasahu-júcich do oblasti odlišnej poeti-ky. ¶ Nedávno som v tejto rubrike písal o novom románe Kena Bruena, ktorého prehnane mini-malistický štýl pôsobí ako až epigónsky odvodený od klasikov žánru. Podobný druh manieriz-mu sa objavuje v mnohých knihách jednej z vetví súčasného thrilleru nazývaného noir, v pod-state pohrobka starej „drsnjej školy“. Existujú, samozrejme, aj výnimky. Napríklad Dan Sim-mons sa v trilógii o Joeovi Kurtzo-vi otvorene hlási k Donaldovi E. Westlakeovi, resp. jeho alter-egu Richardovi Starkovi, a na-priek tomu ostáva sám sebou. Populárne čítanie je nepochybne založené na opakovaní schém, ale naozajstný talent dokáže, podobne ako hráč džezu, vytvárať osobitú variáciu. ¶ Kopřiva vo svo-jej knihe neponúka vyslovené napodobneniny, skôr hommage. Najmä Den, kdy zemřel Richard Stark (áno, nie je to náhoda) predstavuje priamo kvintesenciu Kopřivovej lásky a obdivu k to-muto typu literatúry. A väčšina zasvätených čitateľov sa aspoň počas prvého čítania zabáva spolu s ním. Autor je, ako jeho iní kolegovia-napodobňovatelia, typom „literárneho konštrukté-ra“, dobre to potvrdzuje i povied-ka Literární bomba roku, ironic-ká reflexia vlastného prístupu.

Takéto konštruktérstvo však väč-šinou zaujíma viac samotných spisovateľov ako bežného čitateľa, ktorý si radšej prečíta predlohu. Podobné počty väčši-nou stratia vôňu aj šťavu skôr ako autorove rýdzo pôvodné texty (a tie Kopřiva má). Účinok založe-ný na hre s motívmi a postavami obľúbeného žánru či spisovateľa, žiaľ, rýchlo vyprchá. Kopřiva určite hrá výborne, skoro vir-tuózne, ale k tejto muzike sa už asi vracaať nebudem.

Antonín K. K. Kudlác

China Miéville: Kraken

Plzeň : Laser-books, 2010

Po raných dielach tvorených slo-hovo prebujnenou a „umelecky“ sa tváriacou fantasy, sa Miéville už dlhšie pokúša o tradičnejší prístup k žánrovej literatúre, akokoľvek si zachováva svoje charakteristické rysy. Zmenu signalizoval už román *Město & Město*, detektívka kontamino-vaná prvkami fantastiky. Autor teraz prichádza s „približne horo-rom“. ¶ Základ príbehu o obrom krakenovi ukradnutom z Brit-ského múzea a bizarných kultoch veľkomesta tvorí takzvaná „okultná detektívka“, nájdeme tu zločin opradený nadprirodze-nými javmi a zvláštnu policajnú jednotku zameranú práve na takúto kriminalitu. Významnú rolu zohráva aj jeden z toposov napínaveho čítania, dvojica ob-skúrnych desivo-humorných zabijakov, akí figurujú v množ-stve textov od bondovky *Diamanty sú večné* až po Gaimanovo *Nikdykde*. No kniha je predovšetkým poctou „magickému Londýnu“ v podob-

nom duchu, ktorý charakterizuje diela Petera Ackroyda alebo Alana Moora... ¶ Za dôležité po-važujem dva momenty, jeden prekvapivo nový a druhý, žiaľ, nie. Vôbec prvý raz mám u Mié-villa pocit tvorivej ľahkosti a nad-hľadu – vtípné nápady ako napríklad Odborový zväz magic-kých pracovníkov (možno aj ľahká pripomienka autorovho ľavicového zmýšľania) alebo in-vokácie „zosnulých policajných konštablov“ pripomínajú, že je Brit. No súčasne pretrváva naj-väčšia autorova necnosť, totiž opájanie sa vlastnými slovami, v ktorých sa topí tempo rozpráva-nia. ¶ Je pozoruhodné, ako súčas-ná „okultná próza“ nadobúda manieristické formy. Literárna evokácia temnoty a hrôzy je dnes omnoho rafinovanejšia než kedykoľvek predtým, ale stráca sa tradičný dôraz na výraznejšie-ho hrdinu, silu príbehu a vyna-lievavé finále. Skrátka – veľa literatúry a málo čítania.

Antonín K. K. Kudlác

Lopez: Bossa Bratislava

cd, 2010

Sólový album speváka kapely Mango Molasa Lopez prichádza na slovenský trh potichu, s to-pánkami v ruke. *Bossa Bratislava* je výpoveďou o meste, ktoré sa ako živý organizmus mení spolu s dobou a zúfalo sa snaží s ňou kráčať. Ničím nechránená bosá Bratislava a jej ulice, na ktorých sa ako naivné a bosé deti vo fave-lách Brazílie pohybujú jej obyva-telia. Album *Bossa(á) Bratislava* je citlivou reflexiou dvoch z nich, Lopez a Evy Zaťkovej. ¶ Z hudob-

nej stránky je album fúziou viacerých hudobných štýlov. Brazílska samba či rytmy bossa novy zodpovedajú „ladeniu“ dvoch predchádzajúcich albumov, ktoré vydal Lopez spolu s kapelou Mango Molas pod názvom *Peña* (2004) a *Ultima Rumba* (2007). O etno a world music Afriky, Brazílie a Kuby sa Lopez zaujíma už viac ako desať rokov a do svojej tvorby ju transformuje v kombinácii s jednoduchou piesňovou formou osobitého slovenského kontextu, v ktorom autor ako jeden z obyvateľov Bratislavy vyrastal. V niektorých skladbách je citeľný i vplyv umelcov ako Marek Brezovský, Dežo Ursiny, Andrej Šeban či Dan Bárta. Do svojho prvého sólového projektu Lopez, podľa vlastných slov, vyberá piesne „zo šuflíka“ svojich zážitkov a spomienok. Komponuje z nich príbeh, v ktorom sa odohráva život človeka a jeho vzťah k tomuto mestu, jeho vlastný príbeh. ¶ Pojem *bossa nova* v preklade znamená nová vlna. *Bossa Bratislava* novou vlnou rozhodne je. Pečiatku „originálnosti“, ktorá je na Slovensku viac než vzácna, si album zaslúhuje vďaka Lopezovej spolupráci s Evou Začkovou, autorkou básní, s ktorou sa zoznámil už v 90. rokoch. Spájajú ich zážitky z kaviarní starej postkomunistickej Bratislavy, kde sa stretávali mladí umelci, ktorým dávala nová doba nové možnosti. Nemuseli sa báť vo svojich výpovediach, hudobných dielach, vo svojej tvorbe poukazovať na všetko, čo sa v tomto období rodilo a zároveň sa lúčili s dobou temna a komunizmu. Už vtedy začali, podľa vzoru beat generation, experimentovať s kombináciami hudby a hovoreného slova. ¶ Po dlhšom „zrení“ sa na album *Bossa Bratislava* dostávajú básne. Sú zaradené medzi skladbami, prede-

lujú ich a zároveň s nimi splyvajú. Album ponúka tri druhy výpovedí, tri jazyky. Rozprávajú spoločné príbehy o rozhodoch, krachujúcich vzťahoch, medziľudskej komunikácii, „stratenosti“ jednotlivca v uliciach mesta... *Bossu(ú) Bratislavu* však občas zohreje aj slnko – text skladby Večer na San Blas, báseň Pláž, rytmy samby a bossa novy či „rapovaná“ Café Brasil sú dôvodom, prečo ako celok pôsobí nadľahčene, „plážovo“, v skromnej jednoduchosti. Je (ako) Bratislava. Na nič sa nehra, inšpirovaná inými i originálna, veselá i smutná, moderná i nostalgická, taká i onaká. Bosá.

Katarína Szalayová

DFW: Príliš americký génius

Niektorí mŕtvi spisovatelia sa pohybujú v slučkách, v určitom čase sa o nich odrazu nakopie informácie, nanovo prepukne záujem, praskajú srdiečka fanúšičiek. Záujem o Davida Fosteru Wallacea (1962 – 2008) nikdy neutíchol, ale v poslednom čase sa meno najvýraznejšieho hlasu súčasnej americkej literatúry zase skloňuje viac než mená väčšiny živých a tvoriacich autorov. ¶ Wallaceovi vychádzajú knihy, akoby ani nebol takmer tri roky po smrti. Prvou bol prepis inšpiratívneho príhovoru k promujúciemu študentom *This is Water (Toto je voda)*, 2009), nasledovala *Fate, Time, and Language: An Essay on Free Will (Osud, čas a jazyk: esej o slobodnej vôli)*, 2010). Poslednou je nedokončený román *The Pale King (Bledý kráľ)*, ktorý sa do distribúcie dostal v apríli. Témou knihy mala byť podľa úryvku, ktorý asi pred rokom uverejnil *The New Yorker*, nuda vykreslená na pozadí života zamestnanca daňového

úradu. Nakoniec je vraj o tom, o čom sú všetky Wallaceove knihy: o samote a snahe/neschopnosti spojiť sa s inými ľudskými bytosťami. ¶ 7. ročník literárneho festivalu PEN World Voices (New York, 25. 4. – 1. 5. 2011) sa románu venoval v rámci debaty „Všetko a viac: The Pale King od Davida Fosteru Wallacea“. Na pódiu sa zišli americký spisovateľ Rick Moody, taliansky spisovateľ a novinár Sandro Veronesi a Wallaceov redaktor Michael Pietsch. ¶ Wallaceova tvorba je plodná v každom zmysle slova: reč je o autorovi, ktorého najslávnejší román *Infinite Jest (Nekonečná zábava)*, 1996) by Karamazovcov pohltil ako epizódku, o autorovi nespočetných poznámok pod čiarou, o autorovi, ktorý ide za hranice intelektu a kumštu mnohých spisovateľov a za hranice možností mnohých čitateľov. Napriek tomu ide zároveň o autora, ktorý vie napísať vtip, scénu či zachytiť pocit oslovujúci úplne každého. ¶ Zážitok z Wallaceovej plodnosti opísal Sandro Veronesi ako prežitie straty času. Dielam DFW sa vyčíta, že sú „príliš americké“ – na podobnú výčitku reagoval Wallaceov priateľ a kolega-spisovateľ Jonathan Franzen: „O Tolstom predsa tiež nehovoríme, že je príliš ruský.“ Veronesi trefne poznamenal, že v prózach DFW človek číta o sebe. „Sme najvyššou formou bytia na zemi a trpíme,“ povedal na PEN festivale. „Nie je to obscénne?“ Wallaceove dôvody na písanie o „egoistickej“ depresii „najvyššou kasty“, pre potreby ktorej reálne trpia ľudia povedzme v Afrike, však označil za mravné. Našu bolesť totiž Wallace zobrazuje ako hlbokú a zobrazuje ju tak, že aj človek, ktorý sa kvôli rope pre americké či európske benzínky musel vystaňovať

z domova, ju pocíti a pochopí. ¶ Wallace svojho čitateľa núti spomaliť a vyvinúť značné úsilie na pochopenie textu. Sústreďenie sa na poeticko-hysterickú zmes vysokej literatúry a kolokvializmov nás dostáva do zóny mimo bežného časopriestoru. Odmena za trpezlivosť a snahu je nečakane vysoká. Moody spomínal, ako bol na Wallaceovom prvom čítaní v roku 1988. Už sa o ňom hovorilo, ale ešte nebol masovo známy, čítal hodinu, ľudia odchádzali a Moody, sám začínajúci autor, si uvedomil, že je možné písať o tzv. U.S. experience, o americkej existencii. „Nebol som Davidom ovplyvnený lingvisticky alebo filozoficky – to sa nedá, pretože nikto nie je taký inteligentný ako bol on – ale inak... absolútne.“ Michael Pietsch bol počas debaty ešte o čosi dojatejší ako ostatní hostia – poznal Davida osobne a nikdy mu nenapadlo, že posledný román bude dávať dokopy sám, vedený autorovými poznámkami, ktoré by za normálnych okolností nikto nevidel. Veronesi pri príležitosti talianskeho prekladu „Nekonečnej zábavy“ usporiadal v Ríme trojdňové čítanie 1079 strán románu, z ktorého sa stala literárna udalosť roka, ak nie desaťročia. ¶ Vo Viedni zoženiete Wallaceove knihy v nemeckom preklade. Na čo ešte čakáme? Zázračné dieťa americkej literatúry už nič „menej americke“ („slovenskejšie“) nenapíše.

Mária Modrovichová

Daniel Hevier: Sedemnásttisíc smiešnych sonetov

Ivanka pri Dunaji : F.R.&G., 2010

Bol raz človek menom Hevi,
ktorý písal každý deň.
Vraj bol úžasný a skvelý:
knižku stvoril za týždeň.

Zbierku veršov každé ráno,
(bez nápadov, hory slov).
Písanie mu išlo samo...
A tak s knihou sonetov,

prišiel teraz k čitateľom
ten grafoman nevinný.
Nudné, slovné lavíny...

Tieto básne – s hrdým čelom,
ktoré píše v stave bdelom –
padajú jak lupiny...
Michal Jareš

/ fotorecenzia /

Tango pre básnika

Pavol Garan: Jednotlivec

Košice : DALi, 2009



Jaroslav Šrank

/ recenzie /

O bolestiach prekonaných rozpráváním

Ivan Kadlečík – Oleg Pastier:
Spytovanie (Román)

Ivanka pri Dunaji : F. R. & G. , 2010

„Milý Oleg, Bolesti prekonávame rozpráváním,“ píše v jednom z množstva svojich invenčných listov Ivan Kadlečík svojmu dvornému vydavateľovi Olegovi Pastierovi v roku 1992. Ich tvorivá spolupráca trvala už dlho predtým a trvá dodnes. Spätne zistujeme, že to bola ojedinelá, ale veľmi intenzívna výmena textov, kníh a redakčných zručností. ¶ Dnes je už tandemové spisovanie takmer trendové. S autorskými dvojicami a trojicami akoby sa dnes na Slovensku vrece roztrhlo. No nie je to sympatické? Možno by ľudia nemali písať sami, a ak, tak len v naliehavých prípadoch. Čo ak sú pri samopisných samopašiach omylnnejší a zraniteľnejší? Aj starí kozáci, čo vedia o našej literatúre všetko alebo aspoň majú do nej hlbší vzhľad, nebránia sa spolu-knižnej zodpovednosti ani spovednej charakterovosti seba ako hlavných hrdinov svojich písaniek. ¶ Autorská dvojica Kadlečík – Pastier si zvolila spôsob, nazvaný *Spytovanie*, výsledkom ktorého je alebo chce byť napokon román, ako naznačuje podtitul. Pripomeňme, že nielen hlavní aktéri, ale aj ostatné postavy sú skutoční ľudia. Pokiaľ ide o autorov a ich vzájomný podiel, ťažko ho presne vymedziť. A načo vlastne? Je to výsledok dlhoročného priateľstva, založeného na intenzívnej korešpondencii, telefonických aj osobných rozhovoroch, ako aj na časopiseckej, rozhlasovej a v ne-

poslednom rade aj knižnej spolupráci. Teda asi niečo naozaj prirodzene vyplynulo, niečo viac ako sezónna úroda. Nie je to komická spolupráca niektorého z tých mnohých dnešných zabávačských duet, ktoré sa rozjašene smejú svojim vlastným vtípom a tešia sa, ak čo najširšie masy zabávaných tleskačov dovádzajú ku krátkodobej či trvalej strate súdnosti. ¶ Opytujúcim sa je tu skôr Oleg Pastier a odpovedajúcim, prirodzene, Ivan Kadlečík, aj keď je to možno chvíľkami skôr spoločné listovanie v archívoch s cieľom nájsť v bohatej Kadlečíkovej spisbe pasáže hodné opätovného vyňúrania a zoradenia do definitívnejšieho celku. V štyristostranovej buchli majú predsa len inú váhu a priebojnosť, akú mali, súc kade-tade roztratené, nehovoriac už o tom, že samotný Kadlečík bol v čase ich prítomného zaznamenávania všakovako pozatracovaný, pokenovaný a poznemožňovaný. Je to jeden z mála našich autobiografických spisovateľov s osobitým darom reči a britkým umom, ktorý sa nevyviezol na vlne normalizácie, tak ako množstvo jeho kolegov, a nevyviezol sa ani na vlne následnej nenormalizácie, ktorá trvá dodnes. ¶ V neposlednom rade sú obaja spoluautori niekoľkonásobne vysluženými alebo do veľkej miery zaslúženými redaktormi, ktorí nielen dôkladne poznajú kontext, ale aj svoj zástoj v ňom. ¶ Spoluautori *Spytovania* majú veľa spoločného. Odmietajú establishment. Uprednostňujú cieľavedomé tvorivé literárne trucovanie pred pomätenosťou dákeho predstieraného zúčastneného písania na takzvaných diskusných fórach

a šantenia na sociálnych sieťach. Písané slovo si vážia a k napísanému pristupujú uvážene. Ťažko si predstaviť, že by sa niektorý z nich nevedel dočkať každodennej chvíle, keď nabehne na sieť a vykydne tam za vedierko kybernetického hnoja. ¶ Odlišnosť majú oveľa viac. Našťastie pre knihu to nie sú odlišnosti rozdeľujúce, ale vedúce k dohovoru alebo aspoň k rozhovoru. ¶ U Kadlečíka si čitateľ rýchlo uvedomí, že ide o autora, ktorý má víziu. U Pastiera je zase zrejmé, že je to človek, ktorý vari ani na okamih nestráca zo zreteľa svoj cieľ. U Pastiera má tento cieľ zväčša podobu hotovej knihy alebo iného jasne ohraničeného literárneho celku, na ktorom sa podieľa rôznou mierou. ¶ Kadlečíkova vízia je iná. Samozrejme, nestráca zo zreteľa vaculíkovské motto: „... píš knihu veľkou a ťažkou“, ale popritom, ako vlastne stále píše pod rôznymi názvami jedinú svoju celoživotnú veľkú knihu, rád si zažartuje a nechá sa náhodnosťami slov odvieť tam, kde slová potrebujú autora mať, tam, kde sa už nedá cúvnuť pred ich váhou. Vojenčina či surový dril vyzerajú ako špásovanie pre potreby literatúry, ale potom zrazu prehovorí skutočnosť skutočnejšia ako tá, ktorá prebieha popritom, ako plynie život: „Zomrel mi otec, musím ísť na pohreb, je to vážnejšie než smrť.“ O predaji rodného domu je tu len letmá zmienka, ale ďalej sa nájde možno niečo zaujímavé pre *Romboid*: ¶ „Lenka z ďalekopisu priniesie správu, že zabil Kennedyho, správa je horúca ako prítomnosť. Počkáš si na rotačku po polnoci, zoberieš za hrst výťažkov Pravdy. Po ulici ich rozhadzuješ, položíš na nočné lavičky, v dome do

/ 77 /

výťahu a na schody. O chvíľu pôjde do roboty pekár a rušňovodič, z roboty pôjde frajer alebo ožran. Zodvihne noviny, pozrie sa na deň a dátum, a neuverí. Stánky novinovej služby ešte spia. Neuverí očiam. No toto, povie si. Už je tu budúcnosť na zemi položená, našiel som ju v daždi a na lavičke, jejdanenky. Čo s ňou? A čo teraz? Možno raz aj Romboid bude o tom písať“ (s. 30 a 31). ¶ Stalo sa. A stali sa aj iné veci. Pre knihu je podstatné, že tieto záznamy sú pretkané humorom: „Človek si sedí v kaviarni Jadran s kamarátmi a ktosi priniesie hroznu zvesť, že mu vraj pozastavili členstvo v strane, lebo zle hlasoval pri odvolávaní pomýlenej rezolúcie a stanoviska, a vôbec, že ako šéfredaktor časopisu Matičné čítanie šíril oportunistické nálady a antisocialistické idey. Človeka to tak rozrušilo, až mu na záchoďe stranícka červená legitimácia vypadla z roztrasených rúk a peňaženky rovno do jarčeka s odtekajúcou močovinou. Ktosi mu vraví: Nesmiete hádzať flintu do žita. Vtedy človek zodvihol flintu zo žita, utrel ju a strčil do vrecka. Keď uschla, keď ju očistil a vyutieral, zalpil do obálky a poštou poslal okresnému výboru strany Slovenska. Možno je tam dodnes, ak nepomrela“ (s. 37 a 38). ¶ Kadlečík často cielené vkladá do kníh vlúdne charakteristiky svojich najvernejších. Osobné priateľstvo je prizma, cez ktorú často osvetľuje skutočnosť písuceho, ktorá by často ani nebola až taká skutočná, keby nebolo jej náležitého doslovného stvárnenia cez optiku celoživotných kamarátstiev. Kadlečík patrí k tým zriedkavým spisovateľom, ktorí sa prihlasujú k svojim literárnym príbuzným priamo na javisku svojich kníh. S Vaculíkom ho spája sebaistá zádrapčivá adresnosť a mravná orientácia v bludisku dobových súradníc. S Pavlom Hruzom akoby mal spoločné najviac v slovnej rovine: neologizmy a vynachádzavé slovcia pochádzajú akoby z archaických sfér. Vďaka akejsi nostalgii za

prilievavosťou výrazu ich objavuje priamo v písaní mnohovrstvovými spôsobmi zlatokopov či hľadačov drahokamov. Takisto sme sa i nedávno v jeho článku v denníku SME dočítali o spolupráci s kolegom Olegom na tejto knihe. Pre Kadlečíka je pochvalovanie si dobrej literárnej spolupráce charakteristické. Uňho taká obyčaj. ¶ Ak by sme mali hovoriť o Pastierovom prínose pre túto knihu z pohľadu čitateľa, bolo by to najmä o neúnavnej snahe sprehľadniť a zrovnoprávniť udalosti bez ohľadu na to, či mali epochálny, celospoločenský alebo celkom súkromný význam. Pastier ich zoradil na časovej osi rovnocenne a tak, aby sa z nich nestratila nálada typického invenčného kadlečíkovského spisovania. ¶ Každý by chcel vedieť písať o ťažkých a zložitých veciach tak ľahko a humorne ako Kadlečík, keby sa to dalo odkukať a keby nebolo za slovami cítiť, ako veľmi to musí zavlásť bolieť jeho alebo jeho príbuzných a v neposlednom rade jeho priateľov a ich príbuzných. Na svete je ďalší štyristostranový dokument o údele človeka, ktorý musí a chce tu prítomne pracovať s rečou, zatiaľ čo doba sa rúti bezcitne okolo, ani sama nevie kam a jediné čo pretrváva bezo zmien, je bolesť a humor, medzi ktorými akoby existovala nejaká krehká rovnováha.

Ján Litvák

Malými vetami k veľkej groteske

Lukáš Luk:

Príbehy Považského Sokolca
Bratislava : Petrus, 2010

Na úvod recenzie knižného debutu Lukáša Luka treba spomenúť dôležitú skutočnosť. *Príbehy Považského Sokolca* sú síce jeho prvou

knihou, jej ústredný motív však načrtol už vo svojich časopisecky publikovaných poviedkach zasadených do prostredia rázovitej osamotenej dedinky kdesi na Považí. V knihe sa do tohto imagi-nárneho priestoru vracia, prehľbuje a rozvetvuje jeho vnútornú štruktúru a súčasne ho tak istým spôsobom legitimizuje: potvrdzuje jeho sujetovú platnosť aj v širšom epickom rámci. Topos fiktívneho „miesta na okraji“ (ktorý mohol v poviedkových textoch plniť úcel ozvlášťujúcej kulisy) tak prostredníctvom debutu nadobúda v Lukovej tvorbe výsadné postavenie, transformuje sa do polohy autorského genia loci – vízie miesta, ktoré autonómne existuje mimo reality a konštruuje svoj hodnotový systém zvnútra – na báze zdedenej tradície a empirie. ¶ Epicky uzavretý pôdorys fiktívnej dedinskej komunity súčasne reprezentuje východisko Lukovej fabulačnej koncepcie a svojou dominanciou vo výpovedi podmieňuje ďalšie súradnice textu – príslušnosť k vidieckemu prostrediu určuje mentalitu postáv (tie sa často napriek snahe nedokážu vymaniť zo svojich vnútorných predurčení a keď sa o to napokon pokúsia, nevyhnutne zlyhávajú) a usmerňuje aj dynamiku a dej jednotlivých epizód. To, čo však Luka na dedinskej tematike zaujíma najviac, je spochybni-teľnosť jej hodnotového posl-stva, ktoré vo svojej archaickosti azda môže byť stabilné, to však neznamená, že je aj funkčné. Dynamizujúcim činiteľom väčšiny jeho príbehov je motív nevyhnutného stretu (či skôr drsnej zrážky) dobovej a spoločenskej reality, vo svojej podstate už modernej, s okliešteným horizontom vidieckej society replikujúcej „tradičné“ hodnotové modely a schémy. Trecie

plochy, ktoré rozvíjaním tohto motívu vznikajú, sú zároveň aj nositeľom komickej modalítity textu – spúšťačom humorných situácií a bizarných výjavov, ktoré sú prvoplánovo zábavné, podvedome však vyvolajú množstvo rozpačitých asociácií. ¶ Odhalením základného kompozičného princípu Lukových próz možno zároveň identifikovať druhý plán textu, ktorý (hoci nie je obzvlášť interpretačne náročný) dáva čitateľovi možnosť voľby: vnímať príhody obyvatelov Sokolca v ich „prvom kóde“ – ako zábavnú zbierku absurdít, alebo sa pokúsiť o ich „diskurzívnu“ analýzu, pristúpiť na hru s autorom a začať odkrývať početné myšlienkové a motívické mystifikácie. Subjektívne možno povedať, že oba varianty majú rovnaký čitateľský efekt, pokus o precíznejší pohľad dovnútra textovej štruktúry však istým spôsobom posúva žáner (a tak trochu aj intenciu) Lukovej prózy – z absurdnej spoločenskej grotesky sa stáva portrét jednotlivca „zasahovaného“ dobou, ktorú kvôli svojej obmedzenosti nie je schopný pochopiť, (a už vôbec nie uchopiť) môže na ňu iba doplatiť. Inštinktívnym východiskom z absurdity jeho existencie je smiech, nie však ako terapeuticky hojivé gesto zjemňujúce drsnú skutočnosť, ale ako charakteristický prejav bezradnosti zoči-voči situácii, v ktorej sa ocitá. ¶ Ak prienik do druhej textovej roviny Lukovej knihy nie je príliš zložitý, je to preto, lebo *Príbehy Považského Sokolca* svojou motívickou štruktúrou v princípe variujú vďačnú schému „kocúrkovskej paródie“ postavenej na ironizovaní reality literárneho diela, do ktorej autor zámerne umiestňuje viac defektných momentov, než je racionálne únosné. Preto sa práve

iracionalita stáva jeho integrujúcim princípom, stráca príznakovosť a nadobúda status normy. Tento žánrový model platí aj v tejto knihe, kde nositeľom iracionálneho sú predovšetkým jeho obyvatelia – typizované dedinské figúrky, ukrývajúce pod nánosom bizarnosti svoju negatívnu podstatu. K životu pristupujú v zásade pasívne, bez ambícií presiahnuť úzky horizont, do ktorého prináležia, v prípade ohrozenia svojej pohodlnej existencie a nutnosti kontaktu s realitou sa však aktívne bránia, používajú ako argument práve svoje čudáctvo – pracovníčka mraziarní Agnesa Riedlová sa z nutnosti stáva nadšenou kupliarkou, jej dcéra Betka starostlivo opatruje svoje prechodené panenstvo pre príslušníkov misie Červeného kríža, vyznávač prírodných filozofií Lipár sa pred manželkou utieka pod ochranu stromov a čudesných motivačných príručiek, demonštrujúc tak svoju nezávislosť. „*Čítaním posadnutý manžel vybehne až na koniec záhrady a vyškríabe sa do koruny košateho orecha, kde má z dosák a prútiat vytvorené akési hniezdo.*“ (...) „*Ako môže jeho dobrá žena tak mrzko hovoriť o tejto knihe? Nie je predsa malý chlapec ani neskúsený výrastok, čo hľadá svoj svetonázor a svoje životné postoje v pochybných paškviloch, aké sa tlačia v desaťtisícových nákladoch a sú určené „len pre zasvätených“*“ (s. 21). Autor v intenciaciach žánru paródie absurditou konania postáv hyperbolizuje ich negatívne charakterové črty, aby tak poukázal na ich vnútornú obmedzenosť. Každá z postáv replikuje tento karikatúrny model spôsobom sebestačným, pred čitateľom sa tak otvára široká škála negatívnych charakterových typov – od neškodných naivných hlupákov a obmedzencov neustále doplá-

cajúcich na svoju dobromyseľnosť až po cieľavedomých chytrákov, ktorých snaha o seba-realizáciu je síce sympatická, no neprináša očakávaný racionalizačný efekt. Karikatúrne črty síce v texte vystupujú ako singulárne, (každá z postáv má zväčša iba jednu, zato však charakteristickú vlastnosť) zároveň tým však potvrdzujú svoju kolektívnu platnosť. Ich kombináciou tak v rámci Lukovej prózy dochádza k vytvoreniu obrazu negatívnych modelov správania, ktoré možno za istých okolností interpretovať nielen individuálne, ale aj etnicky a nacionálne. Napriek tomu, že autor ochraňuje prostredie Sokolca regionálne, vlastnosti jeho obyvateľov – lenivosť, alibizmus, spiatocnosť a neochota meniť zaužívané stereotypy majú rozhodne širší dosah. Miestami to aj sám autor nepriamo priznáva a v snahe upozorniť čitateľa na ich všeplatnosť, ich do svojich postáv projektuje úplne explicitne. „*Kornel Čuridlo nie je žiaden workoholik. Myšlienka na manuálnu prácu mu spôsobuje stav podobný hypoglykémickému šoku, vie však svojej žene a deťom zabezpečiť krásne rodinné chvíle. Počas jasných slnečných dní predváža na provizórnom pódiu pod lipou svoje kúzelnícke kúsky. Otvorí staromódny lodný kufor, naženie doň deti a s Alenkou a po chvíli vypustí aj s niekoľkoďňovými kozliatkami v náručí. Smiech a piskot vtedy nemá konca-kraja. Jediné, čo nevie Kornel vyčarovať je poriadna výplata a nákupná taška plná základných potravín*“ (s. 117 – 118). ¶ Aj keď Lukova autorská stratégia má aj racionálny aspekt, východiskový princíp absurdity zostáva v celom priestore textu rozhodujúci a ak sa ho postavy rozhodnú aktívne pozmeniť, musia rátať s neúspechom. Aktívny čin je u Luka predzvesťou frašky, jednotlivé príbehy často vrcholia ostrým

vybočením z pôvodnej epickej línie, ich pointa je daná takpovediac „zhora“, je výsledkom zhody bizarných okolností odohrávajúcich sa mimo dosahu postáv a ich prípadných zámerov – nádejný nápadník hanblivej Betky je počas romantickej prechádzky zasiahnutý bleskom, Agnesa sa cestou do Rakúska nechtiac podchladí mrazenou zeleninou ukrytou pred colníkmi v kožušínovej baranici, kamionistu Lojza prevádzajúceho cez hranicu skupinku imigrantov takmer prezradí mladá Iračanka s boľavým zubom. Paradoxne, v momente, keď sa vzniknutá situácia vo svojej absurdite stáva zdanlivo neriešiteľnou, reakcia postáv na ňu je (v rozpore s ich dovtedajším uvažovaním) nanajvýš racionálna až účelová. Obrátením východiskovej paradigmy tak autor poukazuje na neoddeliteľnosť oboch princípov: racionálne je len jednou z podôb absurdity.

„Lojzo práve uvažoval, či jej sám nemá elektrifikáckymi kombináčkami boľavý zub vytrhnúť, keď do deja vstúpil malý krívajúci Iračan zjavne nejaký blízky príbuzný ubolenej krásavice. Vtlačil Lojzovi do dlane upotený balík bankoviek a z posunkov bolo zrejme, že chce, aby bola pacientka ošetrená u riadneho zubára. Lojzo si vypýtal ešte pár drobných a vybavil tajnú návštevu u doktora Drenovského, starého zubára, s ktorým sa Lojzo spoznal v osemdesiatom siedmom na protialkoholickom liečení vo Veľkom Záluží“ (s. 52 – 53). ¶ Lukova autorská koncepcia vychádza z už spomínanej schémy žánru „kocúrkovskej paródie“, pre ktorú je okrem kontextu prostredia mimoriadne dôležitá aj komická modalita textu, oscilujúca na pomedzí irónie a spoločenskej satiry. Svojím komickým naturelom Luk inklinuje ku groteske i fraške, no asi najbližšia mu je práve irónia, nemilosrdne odkrývajúca chyby práve tam, kde sa

ich postavy snažia najviac zamaskovať. Ironický rozmer prózy sa najvýstižnejšie prejavuje v drsnom, no živom a výstižnom jazykovom pláne, ktorý je vďaka svojej prirodzenosti mimoriadne presvedčivý. Lukov jazykový prejav je sebedomý a istý, takže si pokojne vystačí aj s jednoduchou vetou, a napriek tomu pôsobí vyspelo a vybrúseno. Aj v podtexte ledabolo vyslovených banalít tak cítime ironický úškrn nad osudom sveta, ktorý vytvoril. „Ani silné prežívanie životnej lásky nijako nezmenilo Kornelove pracovné návyky a jeho vzťah k pravidelnému rannému vstávaniu. Čím slabšie bolo Čuridlovo odhodlanie nájsť si nejaké seriózne zamestnanie, tým silnejšie sa roztáčali kolesá jeho vzťahu s Alenkou. Prvé dieťa sa narodilo už v treťom ročníku strednej školy a k maturitnému stolu pristúpila Alenka opäť samodruhá“ (s. 115). Lukov zmysel pre jazykovú komiku sa dokonca odzrkadlil aj pri pomenovaní postáv. (Je snáď náhoda, že sa vyhlásený gigolo z Považských Lazov volá René Posúch?) Už menej presvedčivé je využitie situačnej komiky, humor jednotlivých príbehov je miestami až príliš explozívny, jeho grotesknosť presahuje daný žáner a hraničí až s nonsensom. Aj keď autorovým zámerom bolo prepracovať sa od jednoduchého vtipu cez paródiu až k tragikomickosti, neustálym vŕšením absurdných situácií, zápletiak a bizarných dejových zvrátov sa presvedčivosť komiky oslabuje, vyznieva násilne a umelo. Možno by pre budúcnosť stačilo nechať humor voľne vyplynúť zo skutočnosti samotnej, bez snahy o jeho dodatočnú intenzifikáciu. ¶ Napriek výhradám však možno konštatovať, že *Príbehy Považského Sokolca* sú mimoriadne vydatým debutom, prózou, ktorá napriek zábavnosti nestráca vnútornú

hĺbku. Ostáva len veriť, že také budú aj tie nasledujúce.

Lenka Szentesiová

Bez komentára

Juliusz Słowacki: Beniowski a iné básne

Preložili Juraj Andričík, Pavol Országh-Hviezdoslav, Andrej Žarnov a Ján Hollý
Zostavil a predslov napísal Zbigniew Machej, doslov Peter Káša
Bratislava : Kalligram, 2010

J. Słowacki (1809 – 1849) – napriek tomu, že spolu s A. Mickiewiczom a Z. Krasińským patrí jednoznačne k trojhviezdii básnických prorokov poľskej literatúry 19. storočia – sa za svojho života nedomochal výraznejších ohlasov na svoju tvorbu. Poliáci mu prisúdili kľúčové miesto v romantickú literatúre de facto až v posledných dekádach predminulého storočia a dlho bol prehlíadaný aj za hranicami vlasti. U nás o ňom ani len slovom nezmienujú J. Kollár či P. J. Šafárik, pričom ignorovaný bol aj štúrovskou generáciou (ak nerátame zmienku v K. Kuzmányho próze *Ladislav* a krátku reflexiu Słowackého poézie z pera Pavla Hečku v desiatom čísle časopisu *Orol* v roku 1873). Začiatok súvislejšieho textologického záujmu o Słowackého na Slovensku znamenajú až preklady Juraja Kella-Petruškina, ktorý v rozpätí rokov 1874 – 1879 publikoval v Kalinčiakovom *Orle* básne Arab, Mních, Otec útrapov v El-Arish, Jan Bielecki, Hugo a Zmija. Škoda, že z jeho prekladov sa do prítomného kalligramovského výberu nedostalo nič (Hollého príšerný preklad *Anhellho* si zostavovateľ mohol radšej odpustiť). Konfrontovať by sa totiž dali prinajmenšom s pretlmočením

P. O. Hviezdoslava, konkrétne jeho verzioi rozsiahlejšej skladby *Otec zachvátených morom* v *El-Arish*. Najnovšiemu súboru Slowackého textov v slovenčine však bezpochyby dominuje monumentálna poéma *Beniowski* v preklade J. Andričíka. ¶ Na prvý pohľad je tu možno prekvapujúca už pravopisná podoba preloženého priezviska, no treba zdôrazniť, že Slowacki adaptoval Beňovského dôsledne na poľský obraz. Urobil z neho schudobneného mladučkého, lež prostopašného šľachtica bývajúceho na Podolí v juhovýchodnom Poľsku, ktorý po strate majetku opúšťa z Prvom speve rodný dom, lúči sa s milovanou Anielou a dlhší čas sa obšmieta okolo Barskej konfederácie (1768 – 72) – ozbrojeného zväzu poľskej šľachty, ktorý sa snaží brániť šľachtické privilégiá, katolicizmus a nezávislosť Poľska, no najmä zosadiť z trónu kráľa Stanislava II. Poniatovského. Nuž a pokiaľ ide o Beňovského mená – žiaden Matúš Móric Michal František Serafin August, ako uvádzajú historické pramene, prípadne Maurice, Matthew, Moritz, Mauritius či pri najlepšej vôli Maurycy, ako sa nazdávajú daktore kroniky, ale čudnosť: „*Maurycy Kazmierz Zbigniew – tieto mená / pri krste dostal, Beniowski súc zvaný...*“ (s. 17). Vôbec, Slowacki si s autentickým zázémím príbehu o Móricovi Beňovskom veľa starostí nerobí. Kto by očakával, že sa tu bude traktovať (aj) ako plukovník kolonizátor, spisovateľ, kráľ Madagaskaru atď., ibaže vo veršoch bude značne rozčarovaný. V Slowackého poéme majú životné osudy tohto hrdinu väčšmi dekoratívny charakter. Fabulárna vrstva tvorí v diele sotva polovicu. Dokonca viaceré postavy reálne spojené so založe-

ním konfederácie v ukrajinskom meste Bar (Michał Krasiński, Józef Pułaski, Joachim Potocki alebo postava Dzieduszyckého) sa v diele takpovediac iba mihnú. Je to zaiste tým, že autor sa do písania poémy pustil s naskrze odlišnými úmyslami, než s akými vytvoril svoje dovtedajšie texty – *Beniowski* sa mal stať virtuóznym triumfom zrelého básnika a predovšetkým umelecky vybrúsenou polemikou s početnými nepriaznivými hlasmi kritikov jeho diela i samotnej osoby. Slowacki si uštipačnými poznámkami a iróniou na adresu poľských emigrantov, poľského mesianizmu a tzv. poézie národného martýrstva postupne pohneval celý okruh poetov a recenzentov okolo Adama Mickiewicza, hlavne Stanislava Ropelewského (s absolútnym nepochopením až pohľadovo sa vyjadril o prvkoch fantastiky v Slowackého *Balladyne*), obávaného kritika časopisu *Młoda Polska*. Prvú ostrovtipnú alúziu na toto periodikum nachádzame napríklad v strofe: „*O! Polsko! Jeśli ty masz zostać młodą / I taką jak ty być, co dzisiaj żyje?! / I być ochrzczona tą przekłętą wodą, / Której pies nie chce, wąż nawet nie pije;...*“ Zámernie najprv citujem z originálu, v ktorom sú slová *Polska* a *młoda* zvýraznené kurzívou a navyše sú citované verše súčasťou rozvetvenej digresie o kritikoch autorom prirovnávaných k úradníkom. Naznačená intencia mi trochu chýba v slovenskom preklade, kde čítame: „*O, Poľsko! Ak chceš byť raz omladené, / byť ako to, čo v tomto čase žije, / prekliatou vodou máš byť pokrstené, / ktorú pes nechce, had ju nevyplije;...*“ (s. 23). Doslova ohňostroj kultúrnych odkazov, literárnych šifier a majstrovsky vkomponovaných citátov predstavuje Tretí spev. Pars pro toto: „*Na starość także napisał: Pomysły /*

Do dziejów, które się dziać kiedyś mogą. / Z czego korzystał dzisiaj jeden ścisły / Krakowczyk, książkę wydawszy niedrogo. / Książka ma polską duszę, a na zmysły / Działa jak Niemiec.; mnie zaś szarpie stogo, / Bije po rękę jak rektorska linia – / Jeśliś ciekawy, patrz: Rozdział Opinia.“ *Pomysły do dziejów Polski* je názov pamfletu F. Paszkowského, ktorý praniejuje bezuzdnú slávybažnosť romantických básnikov a ako príklad uvádza monológ poddostoyníka z tretieho dejstva Slowackého drámy *Kordián*. Pripomínam len, že originál kurzívou jasne akcentuje Paszkowského titul, čo ale Andričíkov preklad teje strofy nijako neberie do úvahy: „*V starobe písal texty z histórie, / čo sa aj v týchto časoch zavše stáva. Dnes z toho jeden muđrlantík žije / v Krakove, ktorý lacnou knihou máva...*“ (s. 77). Záverečný vysvetľujúci verš „*Názory je tá časť, kto vedieť túži*“ (tamže) ako ekvivalent poľského „*Jeśliś ciekawy, patrz: Rozdział Opinia*“ následne nedáva zmysel. Akomak problematickou sa javí i susedná strofa: „*Tvorcovia z nudý! Shonbou na fénixy! / Povstali z hrobov, z prachu vlastných lôžok! / O, moje milé politické Ixy...! / Bozkávam krotko prsty vašich nôžok, / len želim si, nech rozdelia nás Styxy, / mám z vašich výstrah k dobru celý stôžok...*“ (tamže). Tu by sa zase žiadalo obšírnejšie poznať kontext, ktorý Slowacki persifluje, konkrétne aspoň existenciu a pôsobenie klasicistického Spolku Ixov, schádzajúcom sa vo varšavskom salóne Tadeusza Mostowského, kde pod povestným kryptonymom X vznikali najkontroverzejšie recenzie. Pri preklade poémy *Beniowski* vyvstáva teda v prvom rade otázka, akým spôsobom pretlmočiť onú aluzívnosť, ktorá, počnúc titulom (*Byronova Childe Haroldova púť*) a končiac drobnými motivickými odbočkami na ploche nie väčšej než polverš, tvorí ideovú kostru

diela, resp. rozhodujúci dôvod, pre ktorý vzniklo. Pri nezmernej úcte k slovenskému čitateľovi si neviem predstaviť, že zo surového textu dešifruje napr. odkazy na Mickiewiczove *Dziady*, z ktorých sú tu neraz celé odseky či fragmenty replík (za všetky spomeniem nadviazanie na kňaza Petra – *zwiastuna pokory* z III. časti *Dziadov*: „*Gdzież więc ten człowiek, który jest zwiastunem / Pokory? Co się Bogiem ze mną mierzył?*“, čomu má v slovenskom preklade zodpovedať dvojveršie: „*Kde je ten muž, ten, który hlásał w swete / pokoru? Co sa w Bohu so mnou meral?*“; s. 110). Podobne Kochanowského *Aleny*, poézia M. Mochackého alebo poetický román A. Malczewského *Mária*, odkiaľ *Śłowacki* preberá do Piateho spevu jednak časť prvej vety („*Ej ty na szybkim koniu!*...“), ktorá u Malczewského pokračuje „... *gdzie pędzisz, Kozaczko?*“) a jednak úvodné slová z príbehu o *Wajdelotovi*: „*Skąd, powiedz, wracają Litwini?*“ (v slovenčine byľku neobratné „*Čo sem vracia z Litvy ľuď?*“; s. 102). Nemenej frekventované sú väzby na erbové diela svetovej literatúry, najmä *Danteho Božskú komédiu*, *Shakespeareovho Hamleta*, *Ariostovho Šialeného Orlanda*, ale i *Vergíliovu Aeneidu* – na ňu prostredníctvom odhodlaného hesla vo finále poémy: „... *z kości rodzą się rycerze*“, ktoré odkazuje na kozáckeho hajtmara *Żółkiewskiego*, presnejšie na jeho náhrobný kameň, kde stojí: *Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor* (voľne: *Nech povstane pomstiteľ z kostí našich*). Pomerne zamotaným interpretačným rébusom je i medzistrofový tematický presah v *Tretom speve*, kde *Śłowacki* žartovne poukazuje na „*divné ryky*“ niektorých „*pánov*“ zo svojho bezprostredného kultúrneho okolia: „... *Je totiž jedna vec tá obeť stará / byt śtastná, kde je mniej úchyl-*

ności, / sklamaní, pletiek, ... // parížskych vedcov, našich elegánov, / hegelianov, cudzích historikov, / starostov obcí, čistých grafomanov, / kozáckych legiend, pochvál od kritikov, / potleskov miesto hanby pre tých pánov, / utiekol som preč od ich divných rykov / a vzal som si ich údiv prostoduchý. / Bol by som zostal, keby nie tie muchy, ...“ (s. 68 – 69). Druhá strofa spomenutého presahu v origináli znie: (//) „*Hegłów poznańskich, krakowskich purystów, / Paryskich kronikarzy, historyków, / Prezydentów gmin, franko-romansistów, / Kozako-powieściarzy i krytyków, / Którzy poklaski im zamiast poświstów / Dają – od czego ja aż do równików / Biegłem, unosząc zadziwione słuchy: / I byłbym został tam – gdyby nie muchy, ...*“. Ide hádam o najdiskutovanejší úsek *Śłowackého* poézie, no isté je, že pod poznaňskými hegelianmi autor rozumie nacionálneho filozofa K. Libelta a kritika J. N. Sadowského, ktorý na stránkach časopisu *Tygodnik Literacki* s výčitkami komentoval *Śłowackého* poému *Anhelli*. *Krakovským* puristom je F. Paszkowski a prívlastok *parížsky* kronikár je narážka na anonymný článok s názvom *Improvizátori*, líčiaci náhodné stretnutie *Mickiewicza* so *Śłowackým* na slávnosti u M. Januszkiewicza. Z historikov má autor asi na mysli J. Lelewela (bol členom národnej vlády v novembrovom povstaní 1830 – 31 a stál na čele organizácie *Młoda Polska*) a výraz „*prezydenci gmin*“ sa vzťahuje na obce a celky, na aké sa vtedy delila poľská emigrácia. ¶ Skrátka, *Beniowski* nemá v literatúre 19. storočia obdobu a nazdávam sa, že bez komentárov, ergo historicky a literárnovedne fundovaného poznámkového aparátu sa z tejto poémy stáva miestami samoučelná artistická exhibícia básnického remesla – maximálne ju možno vnímať ako hmľisto načrtnutý príbeh plný efektných

prírovnaní, (prapo)divných elementov metaforiky a exotických motívov, lež (iba) takou *Beniowski* rozhodne nemá a nemá byť.

Marek Mitka

„Marías, prečo mi to robíš?“

Javier Marías:

Keď som bol smrteľný
Preložila Eva Palkovičová
Bratislava : Artforum, 2010

Javier Marías sa s čitateľom pohráva. Predvídať smerovanie jeho poviedok, či odhadnúť správanie postáv v nich je takmer nemožné. Dramatické príbehy sa miešajú s ironickými poznámkami, vo vypätých momentoch neraz nechýba čierny humor, komédia si podáva ruku s tragédiou. Nepredpovedateľná je aj dynamika Maríasových textov. Dlhý monológ z ničoho nič pretne neočakávaný rozhovor, úsečné vety sa striedajú so siahodlhými súvetiami, vyvrcholenie príbehov prichádza neraz celkom bez prípravy a informácia, ktorá sa najskôr javí ako *pointa*, zostane v konečnom dôsledku úplne nepodstatná. Navyše, veľmi často prenecháva dokončenie rozprávania Marías samotnému čitateľovi a na jeho pleciah kladie tiež morálne posúdenie činov, ktoré vykonávajú jeho hrdinovia. ¶ Niektoré zo spomenutých princípov nachádzame napríklad v poviedke *Na svadobnej ceste*. V nej Marías pracuje najskôr s klasickou gradáciou (muž stojaci na balkóne pozoruje neznámu ženu, ktorá mu z ničoho nič začne kývať a postupne sa približovať k jeho hotelu), avšak príbeh ukončuje presne v momente najväčšieho emocionálneho vypätia. Žena stúpa po schodoch hotela smerom k mužovi, ktorého, zdá sa,

pozná a ktorý je v izbe s chorou manželkou. Čitateľ prirodzene čaká, čo sa udeje po otvorení dverí. Dozvie sa, kto je záhadná žena a či sa s mužom naozaj poznávajú? Nie, Mariás mu dvere neotvorí a rozuzlenie ponecháva jeho imaginácii. A keď podobný čitateľský zážitok nasleduje aj v krátkej poviedke Nedela plná tiel (odohráva sa v priebehu pár minút), máme chuť skríknúť: „Mariás, prečo mi to zas robíš? Prečo musím príbeh dopovedať miesto teba?“ Hneď v ďalšej minúte však čitateľovi neostane iné, ako oceniť túto Španielovu provokáciu. Veď jednou z tradičných funkcií literatúry je podnecovať obrazotvornosť. A to robí Mariás priam ukázkovo. ¶ Nemenej ľstivý je aj ku svojim literárnym hrdinom. Stavia ich dokonca do podobného postavenia ako čitateľov. Tiež často nevedia, čo ich čaká, Mariás im odkrýva len informácie, ktoré považuje za dôležité. Bez problémov ich konfrontuje s nepríjemnými situáciami, musia sa vyrovnáť s tým, že sa dostávajú do diania udalostí, ktoré ich v skutočnosti nezaujímajú, alebo by sa ich za odlišných okolností vôbec netýkali. Ako napríklad postava z poviedky Rozbitý ďalekohľad, ktorá sa na dostihoch úplnou náhodou zoznámí s osobným strážcom so „staromilskými črtami“ a ten neskôr, len tak na okraj rozhovoru, poznamená: „Ani na um by mi nezišlo, že jedného dňa ho budeme musieť naozaj odbachnúť“ (s. 36). Nenápadne vyslovená veta sa stáva vyvrcholením celej poviedky, akceleratorom zmeny nášho postoja k osobnému strážcovi a takisto rozprávač príbehu sa vďaka nej ocitá v neočakávanej situácii, nevie, ako naložiť s takýmto typom informácie. A Mariás to jemu ani nám neuľahčuje, ba naopak, ešte viac

všetko komplikuje. Dialóg a vôbec celá poviedka, ostávajú totiž bez jasného rozuzlenia – nedozvieme sa, či strážca svojho klienta zabil alebo nie. ¶ V žánrovo asi najvyhranenejšej poviedke – detektívnom príbehu Krv na kopiji, je nám síce odpoveď na tú najzákladnejšiu otázku detektívok – kto je vrah? – prezradená, avšak nebol by to Mariás, keby čitateľa istým spôsobom opät „neokabátil“. V najdlhšom texte zbierky sme konfrontovaní na prvý pohľad s dvojnásobnou vraždou. Rozprávač a v poviedke zároveň priateľ jedného zo zavraždených sa usiluje pátrať po príčine a vrahovi svojho blízkeho známeho. Čitateľ spolu s ním v napätí sleduje túto „dobrodružnú“ cestu. Tak ako vo väčšine detektívok, čaká na vrcholný okamih – odhalenie páchatela. A dočká sa ho. Pre detektívku obvykle kľúčový moment však nemá odrazu očakávanú razanciu, vrah sa veľmi rýchlo dostane na vedľajšiu koľaj a stáva sa v konečnom dôsledku pre dej príbehu absolútne bezvýznamným. A aj v popise spôsobu, akým sa vražda udiala, absentuje akékoľvek emocionálne zafarbenie. ¶ K niečomu podobnému dochádza aj v texte s názvom Keď som bol smrteľný. V ňom narátor príbehu opisuje akt svojej vlastnej vraždy chladným, ba až flegmatickým spôsobom. Jeho postoj je ale v tomto prípade vysvetliteľný. Hlavnou postavou je totiž duch (Mariás je veľkým obdivovateľom Shakespeara), ktorý popisuje a spomína na okamihy svojho života. Ako bytosť metafyzického sveta si pamätá všetko, čo kedysi zažil: „Všetko je konkrétne a silné a mučivé ostriе rekapitulácií len zväčšuje utrpenie, lebo kľatba spočíva v tom, že si pamätáme všetko, každú minútu každej hodiny každého prežitého

dňa, minúty nuďy, minúty práce aj minúty radosti, minúty úsillia, zármutku, poníženia aj snov, a ešte minúty čakania, ktorých bolo najviac.“ (s. 50) Tým, že si vie vyjaviť ktorýkoľvek detail, všetky spomienky sa stávajú rovnocennými. Nedochádza k žiadnej selekcii, každá udalosť nadobúda rovnaký význam. Práve preto popis zabitia muža vlastnou manželkou, nemôže získať v rozprávaní žiadne špeciálne miesto – Mariás odrazu rozprávača nedonúti zmeniť tempo, ani neponechá čitateľovi možnosť pripraviť sa na túto informáciu. Tým by totiž popisovavý zážitok vymedzil voči ostatným. ¶ Motív smrti je jedným z dominantných v textoch Javiera Mariása. Opakujú sa však napríklad aj postavy lekárov, spisovateľov, osobných strážcov či manželské dvojice, hýbateľmi deja sú neraz drobné predmety (ďalekohľad, fotografia...). K prelínaniu medzi poviedkami dochádza aj na úrovni ich atmosféry (zväčša tragickej alebo tragicko-ironickej), charakteru zážitku, ktorý v čitateľovi ostane po dočítaní. Mariásovi sa podarilo vytvoriť knižný súbor, ktorý si drží ucelený výraz aj napriek tomu, že jednotlivé poviedky boli písané na objednávku pre rozličné časopisy. Väčšina z nich mala dokonca určené témy alebo lokality, v ktorých sa má dej odohrávať (napríklad príbeh sa musel udiať v lete, mal sa v ňom hrať futbal, určené bolo niekedy aj to, že má ísť o detektívku). Celistvosť knihy podčiarkuje aj fakt, že okrem poslednej sú všetky poviedky rozprávané v prvej osobe. Zbierka tak niekedy pôsobí ako ucelený príbeh jednej postavy, rozkúskovaný do viacerých fragmentárnych zážitkov, stretnutí a príhod. Čitateľ sa akosi podvedome pýta, ktoré zo zážitkov patria medzi Mariásove

autentické. Údajne najviac autobiografickou je poviedka s názvom Všetko zlé sa raz vráti, ktorá popisuje zvláštne priateľstvo dvoch mužov. Ide asi o najsmutnejší príbeh celej knihy a jeho nešťastný záver je tentoraz predvídateľný od začiatku. Na samovraždu jednej z hlavných postáv je teda čitateľ emocionálne pripravený. ¶ Zbierka *Keď som bol smrteľný* je prvou knihou Javiera Mariása preloženou do slovenského jazyka. Ide o trochu smutné konštatovanie, najmä vzhľadom na fakt, že Mariás patrí k najvýraznejším postavám súčasnej španielskej literatúry. Na svojom konte má niekoľko románov (jeden z nich, *Srdce tak bílé*, bol preložený do češtiny v roku 2004), je autorom viacerých zbierok poviedok, pravidelne publikuje fejtóny v denníku *El País* a reakcie čitateľov údajne nikdy nie sú jednotné. Skúsená prekladateľka Eva Palkovičová nemala pravdepodobne s Mariásom jednoduchú úlohu. A to predovšetkým vďaka spomínanému nie priamočiaremu tempu textov a miestami špecifickej skladbe viet. Mariás je navyše ten typ spisovateľa, ktorý si hry s jazykom absolútne vychutnáva a v niektorých momentoch ťahá prekladateľka za kratší koniec – najmä, keď sa pokúša priblížiť hovorovému charakteru španielčiny: „(...) *Tá je zo všetkých najlepšia, bombašpica, prisámvačku!*“ (s. 89). U čitateľa však takýto typ slovníka priveľmi neobstojí. ¶ Na záver použijem ešte jeden citát ducha z poviedky *Keď som bol smrteľný*: „(...) *všetko má svoj význam a svoju váhu: ľahkovážne vyrieknuté slová a mimovoľné gestá, popoludnia z detských čias, ktoré sme vnímali ako jedno zamotané kľbko...*“ (s. 49 – 50). Mariásove texty to napĺňajú do bodky. Aj drobnosť môže byť ka-

talyzátorom série udalostí, náhodné stretnutie osudovým momentom, vyrieknutá banalita rozhodujúcim riešením. Javier Mariás sa s čitateľom pohráva. Avšak len preto, aby bol čitateľský zážitok čo najintenzívnejší.

Michaela Pašteková

Keď slová nestačia, a predsa sú na všetko

Nicole Krauss: *Dejiny lásky*

Preložil Otto Havrila

Bratislava: Artforum, 2010.

Od emocionality je často iba kúsok k sentimentalite a je len málo umeleckých diel, ktoré sa pohybujú na tenkej čiare medzi – tie oslovujú čitateľa citovosťou, nabádajú ho žiť láskyplne, no zároveň ho „neurážajú“ pátosom či melodramatickosťou ani nepodceňujú dopovedaním, t. j. nepodliezajú onú pomyselnú hranicu kvality. Jedným z takýchto artefaktov je román mladej americkej autorky Nicole Krauss, ktorého názov *Dejiny lásky* i obal síce evokujú „červenú knižnicu“, avšak N. Krauss sa ju podarilo viacerými postupmi presiahnuť. Prvým z nich je kultivovane a premyslene modelovaný (postmoderný) motív textu v texte. *Dejiny lásky* totiž nenapísala len N. Krauss, ale v románe ich v jidiš vytvoril jeden z rozprávačov, Leo Gursky, ktorý chcel takýmto spôsobom osloviť milovanú Almu. Leo totiž rukopis *Dejín lásky* odovzdá svojmu priateľovi Cvi Litvinoffovi, ktorý ho preloží do španielčiny a vydá pod svojím menom. Zložitou cestou sa rukopis po mnohých rokoch dostane späť k Leovi, ktorý (podobne ako čitateľ) nechápe, prečo je uverejnený v inom jazyku, a tak sa začína komplikované pátranie po odosielateľovi.

¶ Motív textu v texte je v románe konkretizovaný takmer akčne. Autorka výborne pracuje s tajomstvom a napätím – strieda narácie, postupne osvetľuje súvislosti medzi dejovými, časovo vzdialenými líniami. Pútavé sú tiež zmienky o spisovateľoch či iných umelcoch – Almin brat dostáva meno aj po spisovateľovi Isaakovi Singerovi; v kaviarni zaznie takýto rozhovor o Malevičovi: „*Malevič? Sopeľ v mojom nose je zaujímavejší ako ten trkvas.*“ (s. 123); Alma objíma Mišu „*ako Eva Marie Saint Caryho Granta vo vlaku vo filme Severo-severozápad*“ (s. 153) atď. ¶ Narátorov románu, Lea a Almu, však spája podstatnejší motív ako kniha, a to smrť príbuzného a následná samota. Sedemročnej Alme zomiera otec, s čím sa nedokáže vyrovnáť ani jej matka, ani mladší brat prezývaný Vrabčo. Ten na absenciu otca reaguje svojsky: je presvedčený, že je lamedvovníkom, t. j. možným mesiášom, čím sa okrem židovstva dostáva do románu ďalší rozmer, a to fanatická viera človeka. ¶ Ďalším postupom, prostredníctvom ktorého sa autorka vyhýba sentimentalite, je prelínanie rôznych typov rozprávača. N. Krauss využíva priameho i personálneho rozprávača, respektíve ich- a er-formu rozprávania, pričom strieda nielen gramatické osoby, ale i kompozične rôzne usporadúva výpovedí. Na začiatku N. Krauss mieša priamu naráciu starého muža Lea Gurského a štrnásťročnej Almy Singerovej s rozprávaním v er-forme, neskôr sa do textu dostávajú tiež denníkové Vrabčove záznamy. ¶ Vysoké emocionálne pozadie románu je „uveriteľné“ aj kvôli postavám detí, ktoré v ňom vystupujú. Leo sa k nim približuje prostredníctvom svojej fantázie – prezentuje totiž človeka, ktorý prežil

holokaust a celý život si vymýšľal inú realitu, aby mohol existovať. Leova senzibilita je tak dobre motivovaná: „*Pamätám si, keď som si prvýkrát uvedomil, že vidím to, čo v skutočnosti neexistuje. Mal som desať rokov, išiel som domov zo školy. (...) Vždy som mal pocit, že som iný ako ostatní, a boľo ma to. Potom som zahol za roh – a na námestí som zbaďal obrovského slona, ktorý tam stál celkom sám. Vedel som, že nie je skutočný. A predsa. Chcel som tomu veriť. A tak som to skúsil. A zistil som, že to dokážem.*“ (s. 243). Paralelné „hlasy“ (Almy a Lea) sa v poslednej kapitole spoja, nie sú teda vyčlenené do samostatných častí, len oddelené do osobitných strán, čím sa podčiarkuje stretnutie osôb, t. j. aj ich reálna komunikácia a zároveň sa naznačuje prekonanie ich izolácie. ¶ Autorka diferencuje obe narácie, približuje sa reči mladého dievčaťa rovnako presvedčivo ako prehovoru starca, Almina zrelosť je motivovaná jej samostatnosťou po otcovej smrti a matkinou zvláštnou povahou. Obraz Almy, ktorá pozoruje svoje telo v zrkadle, je pôsobivý i preto, že rozprávanie zodpovedá štatútu dorastajúceho dievčaťa: „*V kúpeľni som si vyzliekla tričko a tielko, postavila sa na záchodovú misu a dívala sa na seba do zrkadla. Pokúšala som sa vymyslieť päť prídavných mien, ktorými by som opísala, ako vyzerám, a jedno bolo vycivená, druhé ušatá. Premýšľala som, či si nemám dať do nosa piercing. Keď som zdvihla ruky nad hlavu, mala som prepadnutý hrudník*“ (s. 182). ¶ V románe sa často objavuje vysoký tematizmus, pričom azda najsilnejšie je kreovaný motív holokaustu. Trom kamarátom – Brunovi, Leovi a Cvimu – vyvraďdia rodiny, na čo Leo reaguje „neviditeľnosťou“ a Cvi sa uzatvára do seba: obe postavy zachráni láska, čo by mohlo vyznieť pateticky, keby Cvi nebol vďačný za akýkoľvek

prejav nehy a Leo sa k porozumeniu nedostal až v starobe. Aj ďalšie vysoké tematické hodnoty (celoživotná láska k jednej žene, či naopak obeta za partnera, smrť syna alebo rodiča) modeluje autorka s empatiou, no tiež s istou dištanciou. Napríklad po smrti svojho syna Isaaca sa Leo odhodlá navštíviť jeho dom. Obraz Lea, ktorý si navlieka na seba veľké synovo oblečenie a obuv, ľahne si do jeho postele, umýva špinavé riady, ktoré po ňom zostali, nemôže nepôsobiť smutno-smiešne: „*Toto je Isaakov dom, povedal som si. Vyzliekol som si plášť a zavesil na háčik vedľa iného plášťa. Bol z hnedého tvídu a mal hnedú zamatovú podšívku. Naďvihol som rukáv a pritisol k lícu. Pomyslel som si: Toto je jeho kabát. Priložil som si ho k nosu a naďchol sa. Slabo voňal kolínskou. Zvesil som ho a vyskúšal. Rukávy boli prídlhé. Ale to nič. Vyhrnul som si ich. Vyzul som si zablatené topánky. Pri dverách stáli tenisky so špicami nahor. Vklzol som do nich ako hotový pán Rogers. (...) A tak som vošiel do synovho domu: v jeho kabáte, v jeho topánkach. Už som mu ani nemohol byť bližšie. Ani ďalej*“ (s. 177). Podobne dojímavovo, no zároveň presvedčivo stvárnňuje autorka Almino prežívanie po smrti otca vo fragmente **V TOM ROKU SOM NOSILA ŠTYRIDSÄT DNÍ V KUSE OCOV SVETER** – Alma sa tvári, že otcov sveter nosí len tak, mimochodom, hoci je evidentné, ako veľmi jej otec chýba. ¶ Napriek tomu, že niektoré situácie v románe sú preexponované (napríklad Cviova manželka zničí rukopis tým, že vytopí dom; Alma pred univerzitným kabinetom zrazu zaspí a iné), ako celok je román pôsobivý. Balansovanie na tenkej hranici sentimentu a emociality udržala N. Krauss aj tým, že dokázala v pravej chvíli znížiť vysoké, a to najmä prostredníctvom detailu. Keď Cvi rozmýšľa, čo môže ponúknuť

žene, ktorú miluje, autorka ho opíše takto: „*Dlho stál s hlavou opretou o okno a premýšľal. Potom sa vyzliekol, potme vzal spodnú bielizeň, opral ju a zavesil na radiátor. Zapol rádio, ktoré sa rozsvietilo a ožilo, ale po chvíli ho vypol a tango stíchlo. Nahý sedel na stoličke. Na scvrknutom penise mu pristála mucha*“ (s. 171). Scénu prvého bozku vystrieda detailná deskripcia nahého, unaveného tela, svetlo tma, nevšedný okamih pratie bielizne, rozhovor ticho, reč mrmlanie. I preto, že slová niekedy nestačia, hoci sú na všetko...

Marta Součková

Sartre a slová

Jean-Paul Sartre: Slová

Preložila Vladimíra Komorovská
Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2011

Kým vlastne Sartre bol a prečo ešte stále jeho meno vyvoláva emócie? Odpoveď na túto otázku ponúka jeho autobiografický román *Slová* (1964), ktorý takmer päťdesiat rokov od svojho prvého vydania vo francúzštine a viac než tridsať rokov po Sartrovej smrti vyšiel prvý raz aj u nás. ¶ Táto úta autobiografia pochádza z obdobia, v ktorom sa Sartre zblížoval s marxizmom a nepatrí k veľkolepým existencialistickým knihám, ako *Múr* (1939) alebo *Hnus* (1938), ktoré mu získali slávu. Aj štýlom sú *Slová* iné. Je v nich oveľa menej filozofie, než by sa dalo očakávať od niekoho, kto bol prvým filozofom, ktorý kedysi napísal román ako filozofické dielo. Absurdita, či už ako situácia alebo ako životný pocit, ktorá Sartra preslávila, sa v *Slovách* prejavuje len minimally. Čiastočne to spôsobil už spomínaný odklon od existencialistického stanoviska a čiastočne za to môže fakt, že Sartre v tejto

knihy zachytáva len prvých deväť rokov svojho života. ¶ Autobiografia písaná z perspektívy detského rozprávača, má vo frankofónnej literatúre silnú tradíciu. Ak si porovnáme už len dvoch Sartrových predchodcov, ktorých sám spomenie (s. 42 a s. 95) a ktorí o sebe písali z perspektívy dieťaťa (M. Proust v prvých dvoch dieloch *Hľadania strateného času* a A. Gide v prvom diele *Pozemských živín*) vidíme, že Slová kvalitou štýlu za týmito textami zaostávajú. Nepomer v kvalite medzi autobiografiou a inou autorskou tvorbou, však nenachádzame iba u Sartra. Podobne na nás pôsobí aj Mannov autobiografický román *Ako som písal Doktora Fausta*, ktorý je s *Doktorom Faustom* neporovnateľný. Sartre sa netají tým, že nám sprostredkúva pohľad na seba ako spisovateľa a túto perspektívu by sme ako čitatelia mali akceptovať. Slová by sme preto mali čítať skôr v intenciách Sartrových názorov na písanie, než ako výpoveď o jeho vlastnom živote. ¶ Na začiatku prvej z dvoch častí knihy nazvanej *Čítanie* opisuje Sartre svoje útle detstvo. V jeho sebareflexii dominuje predstava, že netrpel oidipovským komplexom a že nemal superego: „Právdopovediac, otcov predčasný odchod spôsobil, že som netrpel kompletným Oidipovým komplexom; nemal som nijaké superego, iste, ale ani som nepodliehal agresivite“ (s. 22). Zrejme sa Sartre týmito pasážami snažil vyrovnáť so súdobým nástupom psychoanalýzy, urobil to však veľmi neobratne. Vzťah k matke, ktorá bola po smrti otca finančne závislá na rodičoch, má skôr súrodenecký než rodičovský charakter. Ani jeden z nich samostatne nerozhoduje o sebe, obaja sú závislí od vôle (starého) otca a podobne. Nestálo by to za zmienku, keby tento vzťah nesublímobil v jeho

diele: „Dlho som sníval, že napíšem poviedku o dvoch stratených deťoch, udržiavajúcich tajný incestuózný pomer. V mojich dielach sa nachádzajú stopy tejto fantázie; *Orestes a Elektra* v dráme Muchy, *Boris a Iviš* v románe Cesty k slobode, *Franz a Leni* v dráme Altonskí väzni. *Jedine posledná dvojica sa odhodlala k činu. Na tomto príbuzenskom vzťahu ma ani tak neočarila ľúbostná túžba, ako zákaz prejsť k pohlavnému aktu; oheň a ľad, zmes rozkoše a frustrácie z neukojenosti...*“ (s. 37). ¶ Popri oidipovskom komplexe je ďalšou témou rodina Schweitzerovcov, v ktorej dominovali knihy a starý otec. Sartre si dal záležať na opise pocitu odcudzenia, ktoré v ich kruhu zažíval: „Pod skúmvavým drobnohľadom rodiny som sa premieňal na objekt, na skleníkovú rastlinku.“ (s. 56) alebo „Prišiel som na svet, aby som uspokojil veľkú potrebu seba samého; dovtedy som poznal iba márnivosť salónneho psíka; dohnali ma k pýche...“ (s. 67), ktoré vyúsťuje do dvojtvarnosti: „Viedol som dvojaký život, oba lživé; v očiach verejnosti som bol klamár; známy vnuk slávneho Charlesa Schweitzera; osamote som sa ponáral do imaginárnej vzdorovitosti“ (s. 79). Sartre popri rodine postupne rozvíja aj príbeh kníh a spomína na začiatky svojho vlastného písania. Vďaka čitateľskému aspektu, na ktorý sa v tejto časti kladie dôraz, vidieť, aká literárna kultúra sa v istej dobe a v určitej spoločenskej triede pestovala. Nie je prekvapujúce, že to bola práve tá literatúra a spoločenská trieda, voči ktorej sa Sartre v dospelosti postavil. ¶ Druhú časť nazval Sartre *Písanie* a koriguje v nej to, čo kedysi na túto tému napísal v rozsiahlej eseji *Čo je to literatúra?* (1947). V písaní Sartre najskôr objavuje autentickú seba samého: „Kým som písal, aj som existoval, unikol pred dospelými; existoval som len pre tvorbu, a keď som povedal ja, znamenalo to – ja, ktorý píšem“ (s. 90). Písanie je pre neho

forma úniku od sveta: „*Vôbec mi nezišlo na myseľ, že niekto píše, aby ho čítali*“ (s. 104). V tomto priestore pred nami defilujú rôzne podoby spisovateľa. Škála je dosť široká, od Lorda Chatterleya pripútaneho na invalidný vozík až po slávnu scénu Sartrom nechtiac vypočutého rozhovoru dvoch žien v kaviarni. Táto odysea okolo podoby spisovateľa a písania nebola pre Sartra len zápasom o podobu seba samého, ale aj o miesto intelektuála v spoločnosti. Sú to pasáže, v ktorých Sartre postupne upúšťa od autobiografického písania, aby uvoľnil priestor polemike so sebou samým. V závere knihy sa kriticky vyrovnáva s existencializmom a angažovanou prózou: „Dlho som pokladal pero za meč, dnes už nepochybujem o našej bezmocnosti... Kultúra nič a nikoho nezachráni, neobhajuje“ (s. 143). Sartre hovorí o návrate k písaniu, ako o práci na sebe samom. Napriek tomu sa odmieta vzdáť viery, že osobná voľba ho oprávňuje hovoriť za iných ľudí. Zámer Slova je z tohto uhla pohľadu jasný, je ním očistiť si meno a každý, kto tento text vydrží čítať až do poslednej strany, bude dojatý z toho, ako veľmi sa Sartrovi cnie za svetlými dňami jeho niekdajšej slávy. Bola to doba, ktorá Sartrovi plným právom patrila, doba ilúzie o veľkej úlohe spisovateľa ako svedomia a hlasu všetkých ľudí. ¶ Záverom by som rád venoval niekoľko poznámok slovenskému vydaniu knihy. Vieme, že úloha paratextov je informovať čitateľa, o čom je kniha, ktorú drží v ruke, ale to, čo nachádzame na zadnej strane slovenského vydania knihy, je mierne zavadzajúce. Slovné spojenia ako zásadový pacifista, ľavicové postoje a intelektuálna angažovanosť by v záujme korektného prístupu k Sartrovej osobnosti bolo

vhodnejšie nahradiť polemickým postojom. Zavádzajúca je aj informácia, že *Slová* sú „filozofické dielo“, kde Sartre „skúma vlastný názorový prerod v otázkach súvisiacich s poslaním spisovateľa od pocitu zodpovednosti a naplnenia poslania v politických a ideových zápasoch doby cez problém nadbytočnosti až po bezmocnosť autora v zmesi komédie, lži a nepolapiteľnosti pravdy“, tento popis sa týka posledných dvadsiatich strán knihy, keďže Sartrova autobiografia sa končí vekovou hranicou deviatich rokov. A ani tých niekoľko strán záveru, ktoré sú polemikou so sebou samým, sa netýka jeho politických stanovísk alebo ideových zápasov doby, ale len problému *S/slov*, literatúry a písania.

Marek Debnár

Zo šera zabudnutia

Antisthenés

Preložil Andrej Kalaš

Úvodná štúdia a komentár

Vladislav Suvák

Bratislava : Kalligram, 2010

„*Antisthenés, vplyvná osobnosť antického myslenia 4. st. pred Kr., ktorej význam je porovnateľný s Platónovým a Aristotelovým významom.*“ Takáto charakteristika na prebale 40. zväzku *Filozofie* do vrečka, úctyhodnej edície bratislavského Kalligramu, zláka aj solídne zorientovaného záujemcu o dejiny myslenia a špeciálne o anticú filozofiu, aby sa s oným velikánom zoznámil bližšie, tobôž keď mu zo šera zabudnutia pomáhajú na svetlo dvaja bádatelia, ktorí si vo vedeckej komunite získali meno fundovanými vystúpeniami a predstavili sa aj širšej verejnosti úspešnými prekladmi alebo rozhlasovými reláciami. Čitateľ sa možno s uvedeným hodnotením

napokon nestotožní, ale po pozornej lektúre knihy zrejme neobanuje, že venoval pozornosť takej výnimočnej osobnosti. ¶ Historický Antisthenés (asi 445 – 365 pred Kr.) nielen ťažko získal postavenie plnoprávneho aténskeho občana, ale aj filozoficky sa ustálil až v zrelom veku, keď sa stal Sokratovým najoddanejším žiakom. Neskorší interpreti z neho urobili predchodcu, ak nie zakladateľa kynického prúdu, ale 61 titulov jeho diel a najmä ich tematický záber ukazuje, že sa zaoberal témami a žánrami, ktoré boli spoločné sofistom a dedičom sokratovského prevratu vo filozofii. Ťažisko jeho úvah spočívalo v etike a ako žáner výkladu uprednostnil dialóg. Staroveké svedectvá ho vyzdvihli ako pôvodcu tézy o logickej nemožnosti sporu, kritika homérických hrdinov, hlásateľa šťastného života v súradniciach umiernenosti, prirodzenosti a skromnosti, no aj majstra štýlu. Ako na svojho konkurenta naňho Aristoteles a Platón hľadeli kriticky alebo ho ignorovali. ¶ Cez filter mladších vykladačov vstupoval aj do slovenskej vzdelanosti. Bardejovský učiteľ Leonard Stöckel (1510 – 1560) ho v učebnici *Výroky slávnych mužov (Apophtegmata illustrium virorum)* označil za kynika (po latinsky *cynicus*) a jeho zodratý plášť odsúdil ako demonštráciu márnomyšelnosti príznačnú pre príslušníkov zobravých reholí. Zo štandardnej príručky Waltera Burleya (1275 – 1345) *O živote filozofov a básnikov (De vita philosophorum et poetarum)*, ktorú iste poznali aj scholári Academie Istropolitany, sa o Antisthenovi okrem pár anekdot nedalo dozvedieť viac, než že bol žiakom Sokrata a učiteľom povestného kynika Diogena. ¶ Iba v závere minulého storočia začali bádatelia prehodnocovať

Antisthenov zástoj v dejinách filozofie. Po sérii závažných štúdií ako katalyzátor vstúpila do tohto procesu monumentálna zbierka fragmentov *Socratis et Socraticorum reliquiae* (Neapol, 1990), ktorú zostavil taliansky historik filozofie Gabriele Giannantoni. O ňu sa opiera aj kniha našich autorov. Ak je pravdivý údaj (s. 9), že po nemeckom, ruskom a novogréckom preklade vznikla slovenská verzia ako štvrtá na svete, máme určite dôvod k hrdosti. Aj to, že kniha vznikla v rámci konkrétneho grantového projektu, je hodné ocenenia, lebo časovo priazkovo vymedzený náležitý priestor pre pokojné bádanie a prezentáciu výsledkov. ¶ V porovnaní s Platónom a Aristotelom sa Antisthenove diela nezachovali ani zďaleka v podobnom rozsahu a kvalite. Ostali iba zlomky, t. j. citáty, parafrázy a komentáre v dielach iných autorov alebo v anonymných zbierkach, počínajúc Platónom a končiac Jánom zo Salisburý v 12. st. Celkový počet zlomkov síce presahuje číslo 200, ale ide napospol o krátke texty. Najdlhší je štvorstranový zlomok č. 209 z 13. reči Dióna Chrysostoma a takmer rovnako dlhý je zlomok č. 53 obsahujúci Odysseovu reč proti Aiantovi, po dve strany textu majú potom výňatky z Aristotelovej *Metafyziky* (č. 150 a 152) a z Porfýriových scholii k *Odyssei* (č. 187 – 189). Z hľadiska počtu fragmentov však s výše 50 položkami jednoznačne dominuje Diogenes Laërtios, doxograf pravdepodobne z prelomu 2. a 3. st. kresťanskej éry. ¶ Preklad všetkých fragmentov pripravil Andrej Kalaš, docent Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, ktorý osvedčil svoje schopnosti v pozoruhodných pretlmočeniach attickeho klasika Xenofonta.

Príslušné časti z týchto prekladov prevzal do *Antisthena* bezo zmeny alebo s minimálnymi úpravami, ktoré zasiahli prepis mien aj niektoré výrazy, napr. v zlomku 186 opravil „odborníkom v oblasti hospodárenia“ na „špecialistom“ (s. 254); pravda, v pôvodine čítame iba slovo *oikonomikos* a Kalaš sa ho rozhodol pre seba typickým spôsobom rozšíriť. ¶ Prekladať také rôznorodé texty, akými sú zlomky, je iste náročné, preto je pochopiteľné, že prekladateľ si podobný rozlet nedovolil všade, ba kde-tu badať až prílišné lipnutie na znení originálu. Veď bez straty významu sa dalo preložiť *tento tu priateľ* (s. 69) ako „tu prítomný priateľ“, *keď sa toho istého opýtali* (s. 155) lepšie „keď sa takisto Kýra opýtali“, *súc celkom neznalí* (s. 104) menej škrobene „hoci sa v tom vôbec nevyznáte“. Prekvapuje, že v zlomku 86 (s. 154) prekladateľ nepostrehol tranzitívnosť εὖ πράττειν = dobre konať a použil intransitívne *dobre sa mať*. Aktualizované zvraty *dostať sa na mušku* (s. 179), *palebna sila* (s. 284) sú prinajmenej sporné. Dvojité ekvivalent *flagellant, masochista* (s. 105) nevystihuje obsah slova *mastigias*; ním sa neoznačuje deviant, ale galgan, na ktorého platí iba bič. Cudzorodo pôsobí v texte elegantného Plutarcha anglický zvrät *po sexe* (s. 183) vo význame „po pohlavnom styku“. Naopak, ekvivalent *naivne* za grécke *euéthós* (s. 219) je výstižný a nebol dôvod nahradiť ho v komentári slovom „hlúpo“ (s. 221). Odlišné akcenty zaznamenávame v preklade slova *sofistés*, no Kalašov *muďrlant* je rozhodne šťastnejší ako Suvákov *špekulant* (s. 152 n.). Na druhej strane, prekladateľ celkom rezignoval na tradičnú formu elegických dvojverší (s. 55, 70 n.) a nivelizoval ich na hexametre; tie príkladne zvládol v citáte

z Hesioda (s. 263). ¶ Je zaujímavé, že Kalaš ponúka iba svoje preklady a neprijíma už jestvujúce iné preklady do slovenčiny. Takýto postup býva nevyhnutný pri veršoch, ak poetický preklad nevyhovuje potrebám exegézy mikrotextu. Zato v prípade prózy vyznieva takáto revízia ako polemická a čitateľ čaká zdôvodnenie, povedzme v edičnej poznámke. Tu sa nedozvieme, prečo nevyhovuje napr. Okálov preklad Diogena Laërtia z roku 1954 (vyšiel znova r. 2007!), hoci rozsiahla recenzia Kolářovho českého prekladu Diogena Laërtia v *Listoch filologických* (88/1965, s. 431 – 434) ukazuje, že Okál prenikol do textu dostatočne hlboko a vedel svojho učiteľa pochváliť i kritizovať. ¶ Odmietavý postoj k slovenskej tradícii sa odráža aj v riešení problému, ako prekladať grécke slovo *areté*, aký slovenský ekvivalent je najbližší sémantickému kontextu pôvodiny. Otázka sa vinie prekladom i komentárom ako červená niť a pravdupovediac, sotva sa dá vyriešiť tak, aby bola spokojnosť na všetkých stranách. Za štandardný slovenský náprotivok *areté* a latinskej *virtus* sa pokladá slovo *cnosť*, no jeho východiskom nie je ako v gréčtine a latinčine mužnosť, ale česť. Preto slovo *cnosť* nebolo vzaté na milosť a Kalaš/Suvák ho celoplošne nahrádzajú slovom *zdatnosť*, *zdatné konanie* ap. Tým však iba prešli z dažďa pod odkvap, pretože *zdatnosť* nie je terminologicky neobsadená a navyše v nej vystupuje do popredia skôr fyzická, resp. zdravotná kondícia. Naša kniha sotva presadí do slovenčiny *zdatnosť* vo význame *cnosť* a veta „označujú spravodlivosť za jedínú skutočnú *zdatnosť*“ (s. 142) bude znieť naďalej bizarne. V bludnom kruhu sa pohybuje naša dvojica takisto pri použití slova *špatnosť*

ako ekvivalentu slova *kakia*, po lat. *vitium*. Špatnosť má totiž v slovenčine – na rozdiel od češtiny – estetický rozmer. Ani zdôvodnenie na s. 166 a nasledujúcich nie je presné, veď latinský slovník v hesle *vitium* registruje význam nerestí aj u Ciceróna (pozri reč *Pro M. Caelio Rufo* 57). Je očividné, že koreň uvedených apórií tkvie vo vízii jednotného prekladu daných pojmov za každú cenu. Preklad však nie je priamočiarou výmenou slovného materiálu jedného jazyka za druhý, ale nachádzaním významových a štylistických ekvivalentov, ktoré sa môžu podľa kontextu variovať. Významové polia slov sa predsa neraz neprekrývajú ani v blízkych jazykoch. ¶ Očarenie pôvodinou vníma čitateľ zvlášť výrazne v spôsobe prepisu gréckych proprií. Rigorózna transliterácia, ktorú vyznávajú naši autori, sa v takom vysoko odbornom texte iste dá obhájiť, ale sotva sa dá nespochybníť zmysel tvarov *Athény, Athénčan*. Povedie odtiaľ cesta aj k tvarom *Roma, Roman* miesto *Rím, Riman*? Za odcudzené našej tradícii pokladám použitie názvu *Thessaloniky* (s. 34; ide o 12. stor.!) miesto dávneho slovenského názvu *Solún*; à propos chrám, o ktorom je tu reč, nebol zasvätený niektoré zo svätých Sofií, ale Božej Múdrosti. V tých istých súradniciach sa pohybuje skloňovanie typu *Periklés, Perikleá*, takže sa vynára otázka, či nebudeme nútení opraviť frazému *Achillova päta*. Ak sa na s. 158 odlišuje *Zeus a Jupiter*, analogicky to má platiť aj pre *Hérakla/Herkula*. Typograf – na rozdiel od našich autorov – očividne nevnímal aspirované *th* ako jednu hlásku, čo sa odrazilo v častom chybnom rozdeľovaní na konci riadkov *Antist-henés*. ¶ Cennou prednosťou knihy je to,

že hneď po preklade zlomku nasleduje vedecký komentár a poznámky z pera Vladislava Suváka, docenta Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity. Jeho zaradenie poskytuje čitateľovi väčší komfort než poznámky za súborom 2817 položiek v Okálových *Zlomkoch starých stoikov* (Bratislava, 1983) alebo oddelený takmer sedemdesiatstranový komentár v bilingválnom vydaní Heleny Kurzovej *Megarikové* (Praha, 2007). Suvákov komentáre sú rozsiahle a obsahujú fundovaný vedecký diskurz k problematike. Chvályhodné úsilie o precíznosť sa odráža v gréckych, latinských, kde-tu aj anglických a francúzskych citátoch. ¶ Škoda, že dobrý dojem z knihy špatia viaceré jazykové chyby. Virtuálny jazykový redaktor by určite opravil *vednú na vädnú* (s. 134), *zmenený na zmätený* (s. 284), *jej na svojmu* (s. 286), *sofismata* (s. 236) na *sofizmy*, *opisovať na odpisovať* (96), nestrpel by väzby *zmiňovať niekoho/niečo* (passim), *hrať na lýru* (s. 281, 283), *mimo* s akuzatívom (s. 95, 178), knižné pasívum *s myšlienkami, ktoré sú diskutované* (s. 259). Ani terminológia však nie je bezchybná: z angličtiny bolo mechanicky prevzaté spojenie *imperiálna doba* (s. 59, s. 161), kým u nás sa vžilo *obdobie cisárstva*; takisto niečo iné sú *krétske a krétické* rytmické klauzuly (s. 110). ¶ Nevedno, prečo má slovenský čitateľ povinnosť dešifrovať latinské skratky typu *cf. infra adnot.* 25, editorské nadpisy *Euseb., praep. evang., Clem. Alex. strom., Papyr. Flor., Plutarch. exlib. de am.*, číslovanie kníh Homérových eposov písmenami gréckej alfabety ap. Málo zrozumiteľné sú odkazy typu *cf. V B368*. Je to vynútené priestorovou tiesňou? Možno preto autori do knihy zaradili iba zoznam značiek a veľmi bohatú bibliografiu (209 položiek), ale ostali

dĺžni registre, v takejto publikácii prepotrebné. ¶ Napriek neprehľadnému slabinám je celková hodnota knihy vysoká. Významne obohacuje spektrum filozofickej literatúry a upozorňuje nás na to, že viac pozornosti si zaslúžia aj kvázi okrajové postavy dejín myslenia.

Daniel Škoviera

Mladá dráma v Divadle Alexandra Duchnoviča

Michaela Zakuťanská: Havaj

Réžia Zoja Zupková

Divadlo Alexandra Duchnoviča
v Prešove, premiéra 18. marca 2011

Štvrtou premiérou Divadla Alexandra Duchnoviča v tejto sezóne bola inscenácia hry *Havaj* dvadsiatničky Michaely Zakuťanskej. Táto autorka si vo svojom veku získala slušné renomé – jej texty bodujú v súťažiach a čo nebýva pravidlom, zaujímajú sa o ne viaceré domáce i zahraničné divadlá. Hra *Havaj* bola ocenená v súťaži divadelných textov Dráma 2007 a jej filmová verzia v scenáristickej súťaži Cena Tibora Vichtu. Réžia sa ujala mladá režisérka a scénografka Zoja Zupková, tvorivý tím dotvárala hudobníčka Lucia Chútčková. Pracou s hereckým ansámbľom DAD-u bývajú autorky-ženy poverené iba zriedka. Zoja Zupková je za šesťdesiatpäť rokov existencie divadla v poradí len siedmou režisérkou (naposledy tu režírovala členka hereckého zboru a príležitostná autorka Svetlana Škovranová). Chvályhodné je i to, že riaditeľ divadla Marián Marko sa nebál riskovať a poskytol priestor mladým začínajúcim divadelníckam. Autorka hry študuje dramaturgiu na VŠMU, hlavnú ženskú postavu hrá študentka herectva VŠMU a réžiu a scénografiu má na starosti

nedávna absolventka bábkarskej scénografie a réžie na tej istej škole. DAD sa takto môže priblížiť mladému divákovi. Rovnaký efekt môže mať i zapájanie omladeného hereckého súboru do generačných výpovedí, ktoré v repertoári DAD-u zatiaľ chýbajú. ¶ Hru písala autorka pre Divadlo Alexandra Duchnoviča. A hoci bola napísaná už v roku 2007, na zozname premiér sa objavila až v tejto sezóne. Domáce divadlá pôvodnú tvorbu iniciujú a podporujú minimálne. Ako vidno na príklade hry *Havaj*, aj keď vznikne kvalitný text pre konkrétne divadlo, trvá príliš dlho, kým sa dostane k divákovi. ¶ Debut mladej prešovskej dramatičky vychádza z východoslovenských a rusínskych reálií dneška. Zakuťanská napísala hru ako dvadsaťročná a v príbehoch vychádzala z osobných zážitkov. Na jednej strane jej osobná skúsenosť s prostredím umožnila dobre odpozorovať niektoré charakteristické znaky prostredia, no prílišná osobná zaangażovanosť jej miestami bránila vo vytvorení plastickejších postáv. ¶ Samotný príbeh sa odohráva v malej rusínskej obci Havaj v okrese Stropkov v nie úplne tradičnej rodine. Babka, silná a dobrá žena, žije pre svoju vnučku Janku. Smrť svojej jedinej dcéry, Janinej mamy, pripisuje svojmu zaťovi – Janinmu otcovi. Ten, sklamaný umelec a alkoholik, ktorý vždy podozrieval svoju ženu z nevery a vždy túžil po synovi, resignovane prežíva svoj život. Jana, pre otca Janík, dospieva a hľadá si priestor mimo babkinej kuchyne a otcovej krčmy, mimo svojej dediny a života, ktorý pozná. Má talent, ale zväzuje ju naivita, vďaka ktorej ale dokáže dobre fungovať v každodennom živote. Chýba jej matka. Príbeh mladého dievčaťa,

ktoré hľadá samo seba, ale nájde „len“ kus svojho otca a matky, je aj príbehom rodiny a regiónu. Života, ktorého determinácia priestorom (rusínskou dedinou na východe Slovenska) a spôsobom života (tradíciami a nielen rodovými stereotypmi) sa dá prekonať, len ak ste Andy Warhol. ¶ Text, najmä jeho záver, prešiel oproti pôvodnej verzii z roku 2007 zásadnými zmenami. Nevedno, či je to práca dramaturga, ktorého inscenátori nikde neuvádzajú. Do samotnej javiskovej realizácie sa dramaturgická práca veľmi nepremieta. Dlhotrvajúci problém DAD-u, spočívajúci v absencii dramaturga, škodí predovšetkým novým textom, akým je aj *Havaj*. Nevyváženosť niektorých motívov, plochosť postáv, kompozičné chyby – to všetko by sa pri práci s dramaturgom dalo odstrániť. ¶ Text do rusínskeho jazyka preložil Valerij Kupka. Preklad zasiahol do pôvodných významových štruktúr, čo malo citeľný dopad na celkové vyznenie textu. V pôvodnom texte hovorila po rusínsky iba jedna postava – babka, jediná predstaviteľka pôvodného prostredia. V preklade hovoria rusínsky všetky postavy okrem Huga Ho, človeka z hlavného mesta, cudzorodého prvku v pomaly plynúcom čase Havaja. Exotika a tradičné hodnoty rusínskeho prostredia, reprezentovaného babkou, zmenili svoj charakter. Prestali byť koncentrované a fungovať ako charakterizačný znak tejto postavy a rozplynuli sa vo svete viacerých, čím oslabili mnohé situácie. ¶ Hudobný komponent inscenácie, autorské dielo Lucie Chútčkovej, bol jasne vyprofilovaný, fungoval a bol presný. Komplikovanejšie to bolo s režijným uchopením. Zoja Zupková uplatnila viac scénografický ako

režijný kľúč. Dokázala na scéne vytvoriť silné obrazy a mizanscény, no nie vždy dokázala sémanticky vyložiť situácie. Miestami neinterpretovala text, „len“ ho premietla do scénografickej podoby. ¶ Autorský tím si okrem kmeňových hercov k spolupráci prizval aj študentku herectva Slávku Šmajdovú a zveril jej hlavnú postavu dcéry Jany. Herecká neskúsenosť (Šmajdovej prvá rola v profesionálnom divadle) a nejasné režijné uchopenie postavy spôsobili, že dôraznejšou a komplexnejšou sa stala, už v texte najplastickejšia, postava Janinho otca, ktorú stvárnil Eugen Libezňuk. Oproti neskúsenej študentke stála skúsenosť a iná herecká metóda absolventa kyjevskej hereckej školy. Príbeh Jany-Janíka bol na javisku predvídateľný a menej zaujímavý ako vnútorne sa vyvíjajúci osud otca, ktorý vedľa schematickej postavy dcéry pôsobil na javisku živo. Neistý vo svojej postave bol aj Vladimír Čema, predstaviteľ Huga Ho. Neukotvený charakter sa premietol do jeho javiskovej akcie, ktorá často pôsobila až neprirodzene. Jozef Pantlíkaš kreoval postavu Janinho priateľa Vasiľa istejšie, no málo detailná herecká akcia opäť svedčila o nedôraznej práci na psychologickú stavbu postavy. Výborný výkon Svetlany Škovranovej zbytočne narušilo iniciatívne dotvorenie motívu telenovely (život ako telenovela), ktorý nedopracovala a ktorý vyznel prvooplánovo a popisne. ¶ Havaju možno vytknúť mnohé nováčikovské chyby. Napriek všetkému ide o jeden z najzaujímavejších projektov DAD-u v prebiehajúcej sezóne. Inscenácia tohto textu isto zarezonuje aj pri celoslovenskej sumarizácii tejto sezóny. V DAD-e pomohli na javisko ori-

ginálnej a dobre napísanej komédii (hoci v bulletine uvádzajú tragikomédia, komické v Zakuťanskej texte i samotnej inscenácii prevažuje), akú od domácich autorov nevidáme často.

Diana Laciaková

/ úklady jazyka /

Z kuchyne Slovenského národného korpusu

Mária Šimková

Viacerí si ešte pamätáme nedávnu dobu *-izmov*, ktorú dnes, zdá sa, vystriedala doba *-ácií*: globalizácia, informatizácia, elektronizácia, digitalizácia... Všetka táto modernizácia neúprosne zasiahla aj slovenskú vedu, a to aj také (spoločensko-vedné) odbory, kde sa donedávna vystačilo s hlavou, perom a kusom papiera.

Keď sa v roku 2002 na Slovensku zachytil vtedy už štyridsaťročný prúd korpusovej lingvistiky a v Jazykovednom ústave Ľ. Štúra SAV sa začal budovať Slovenský národný korpus, osemčlenný kolektív mladých ľudí, ktorí dovtedy pracovali v iných oblastiach lingvistiky, informatiky alebo aj jadrovej fyziky, začal objavovať skryté zákutia (nie- len) nášho jazyka. Mohli sme sa pritom oprieť o kolegov z Českej republiky, ktorí sa už desaťročie venovali podobnej problematike a v tom čase dosahovali prvé výsledky porovnateľné so špičkovými korpusmi v Európe i vo svete. Na troch pracoviskách v Prahe a jednom v Brne (dohromady vyše sto zamestnancov [!]) sme stretávali nezištných radcov, ktorí nás nezabudli upozorniť i na vlastné omyly pri hľadaní najvhodnejších metód na počítačové spracovanie češtiny, aby uľahčili štart slovenského korpusu. Bol to nezabudnuteľný prejav kolegiality, s ktorou sme sa stretávali aj neskôr, keď sme dosiahli prvé cenné výsledky, a stretávame sa dodnes v spoločných projektoch, na konferenciách, v neformálnych kontaktoch.

Nebudeme tu však porovnávať naše jazyky, hoci aj na to by bolo dostatok zdrojov, ale sústredíme sa na slovenčinu a vrátíme sa k začiatku a spôsobu budovania Slovenského národného korpusu. Predovšetkým: korpus ako elektronická databáza

počítačovo a lingvisticky spracovaných textov, slúžiaca na vedecko-výskumné a učebné ciele, by nemohol vzniknúť a existovať bez textov. Ale odkiaľ a ako získať texty? Na základe zmluvy od ich tvorcov, spisovateľov, básnikov, autorov vedeckej spisby, prekladateľov, publicistov. Predpokladám, že viacerí čitatelia sa nachádzajú medzi týmito tvorcami a láskavými poskytovateľmi textov do korpusu, a hoci ich tu nemôžeme všetkých takmer šesťsto vymenovať, ďakujeme každému aspoň na našej internetovej stránke. Hneď v tejto základni korpusu – pri získavaní textov – máme viacero nástrah. Kým klasickí lingvisti mohli akékoľvek texty voľne excerpovať a analyzovať, v odbore korpusovej lingvistiky sa zhromažďuje do verejne prístupnej elektronickej databázy čo najväčšie množstvo textov v plnom rozsahu (celé texty kníh, novín, časopisov), aby mohli slúžiť jazykovedcom a iným bádateľom na analýzu akéhokoľvek jazykového prostriedku alebo javu, súboru jazykových prostriedkov, ich kombinácií, vzťahov, fungovania v rozličných typoch textov, v rozličných obdobiach, v písanej či hovorenej podobe jazyka. Na rozdiel od klasickej excerpácie sa zaradenie textu do korpusu môže uskutočniť až po podpísaní licenčnej zmluvy oprávňujúcej použiť texty na uvedené vedecko-výskumné ciele. Nuž, je to podmienka značne limitujúca, spôsobujúca, že mnohé diela, aj renomovaných autorov či vydavateľstiev, v Slovenskom národnom korpusu chýbajú a chýbajú z nich potom i autorské citáty v novom výkladovom Slovníku súčasného slovenského jazyka, ktorý čerpá dokladový materiál najmä z korpusu.

Kým neboli elektronické jazykové korpuse, lingvisti sa mohli pri svojich výskumoch oprieť zvyčajne len o malý a špecifický jazykový materiál, ktorý získali časovo náročnou vlastnoručnou excerpciou, a často sa museli spoliehať na vlastné jazykové vedomie, introspekciu a indukciu. V jazykovednom ústave sa síce za desaťročia nahromadilo päť miliónov excerpčných lístočkov v tzv. všeobecnej súčasnej kartotéke, ale ich využitie bolo obmedzené na budovu ústavu a iba na heslové slová uvedené v záhlaví, podľa ktorých je celá „kamenná“ kartotéka abecedne usporiadaná. Aby sa v kartotéke zachytilo čo najširšie spektrum jazykových jednotiek, nemohlo byť jedno slovo zaznamenané na príliš veľkom počte lístočkov. Z viac-menej jednotlivých dokladov potom nebolo možné zodpovedne preskúmať napr. spájateľnosť slova, jeho využitie v istých typoch textov či iné vlastnosti. Pri tvorbe korpusu (aj vďaka stále sa rozvíjajúcej počítačovej technike), naopak, platí zásada: čím viac textov, tým lepšie. Práve vtedy klesá entropia, ktorá sa pri malých rozsahoch nedá eliminovať ani najstarostlivejším výberom a štruktúrovaním textov, práve vtedy sa dá vyhodnotiť reálne fungovanie jazykových prostriedkov v ich jednotlivých významoch, tvaroch, spojeniach a pod.

Pravda, ak prostredníctvom Slovenského národného korpusu v súčasnosti ponúkame používateľom na jazykovú analýzu 700 miliónov jednotiek v základnom, klasickom korpuse (a ďalších vyše 950 miliónov v tzv. webovom korpuse), ľahko sa stane, že skúmané slovo či spojenie sa nájde v desiatkach, ba i v stovkách tisícov výskytov. A nie je v ľudských silách prejsť doklad po doklade a dôsledne analyzovať takéto množstvá kontextov ku každému sledovanému slovu. Na (pred)spracovanie sa preto využívajú počítačové nástroje, ktoré celý materiál usporiadajú podľa zadaných podmienok, vyselektujú „balast“ nezodpovedajúci stanoveným kritériám, pripravujú údaje o frekvencii, spájateľnosti, distribúcii v celom korpuse či v konkrétnych textoch. V jazykovednom ústave sa na to využíva korpusový manažér Manatee

s klientom Bonito z Fakulty informatiky v Brne a anglický softvér SketchEngine.

Pre počítačové nástroje je však zas potrebné lingvistické predspracovanie v podobe pridania jazykových informácií ku každému slovu (jeho základný tvar a morfológické kategórie), ku každej vete (aspoň jej začiatok a koniec), k celému textu (bibliografická a štýlovo-žánrová anotácia). Hoci texty v korpuse tvoria jednu veľkú, premiešanú masu, z ktorej sa používateľom „neservujú“ ucelené texty, ale len krátke kontexty hľadaných jazykových jednotiek postačujúce na jazykovú analýzu, predsa sa každé slovo musí dať morfosyntakticky identifikovať a zaradiť, kam autorsky i lingvisticky patrí. Jednotlivé úrovne spracovania pritom majú svoje nároky a pred človeka, ktorý potrebuje systém jazyka „vysvetliť“ počítaču, kladú ďalšie a ďalšie nástrahy.

Čo je vlastne slovo? Lingvisticky ide o základnú pomenúvaciu jednotku bilaterálnej povahy, teda o jednotku s formou a obsahom. Počítač však obsahu nerozumie vôbec a formu rozoznáva ako reťazec znakov medzi dvoma medzerami. Takže napr. na oddelenie slova od interpunkcie, ktorá podľa pravopisných pravidiel nasleduje tesne za slovom bez medzery (okrem pomlčky), je v korpuse potrebné pridať pred interpunkčné znamienka umelé medzery. To hneď znamená, že pre počítač je „slovom“ aj bodka, čiarka, výkričník a ďalšia interpunkcia, ale aj číslice, matematické a iné znaky a symboly. Na zabránenie terminologickej nejasnosti sa preto v korpusovej lingvistike považuje za základnú jednotku token, textová jednotka, zahŕňajúca slová, ale aj všetky znaky alebo súbory znakov oddelené medzerami.

Z morfológických kategórií si azda najskôr spomenieme na slovné druhy a na to, že slovenčina ich má desať. Ibaže počítač musí rozpoznať aj ostatné textové jednotky, a tak bolo potrebné vytvoriť pravidlá na rozlíšenie a označenie všetkých foriem v textoch. Okrem základných slovných druhov majú svoju triedu číslice, citátové slová, interpunkcia, skratky, slovnodruhovo neurčiteľné slová, neslovné znaky,

príčastia, polyfunkčné slová *sa*, *si* a slovo morfematickej povahy *by*. Spolu 19 tried. Niektoré sa dajú určiť ľahko, pri iných sa priradenie adekvátnej značky komplikuje homonymiou (*mať* je sloveso i podstatné meno, *heš* je citoslovce i priezvisko českého hokejistu, *dobré* je príslovka i tvar podstatného mena *dobro*), špecifickými vlastnosťami rôznych vlastných mien, novými a cudzími slovami s neštandardným zakončením atď. Na odstraňovanie nejednoznačnosti (dezambiguáciu) slúžia ďalšie výskumy, formalizácia ich výsledkov a implementácia týchto výsledkov do počítačových nástrojov.

Na základe lingvistickej predprípravených dát sa napríklad zisťuje frekvencia jazykových jednotiek. Na otázku, ktoré slovo v slovenčine je najfrekventovanejšie, s úsmevom odpovedáme: bodka a čiarka. Potom nasleduje päťica zložená z predložiek *v*, *na*, spojky *a*, pomocného slovesa *byť* a polyfunkčného *sa*. Prvým „ozajstným“ slovom v našich korpusoch býva podstatné meno *rok*, ale to až okolo 30. miesta. V prvej stovke najfrekventovanejších jednotiek sú okrem ďalších predložiek a spojok časté ešte zámená a častice, pričom ide zväčša o jednopísmenové, jedno- alebo dvojslabičné slová. Táto prvá stovka predstavuje spolu vo všetkých výskytoch zhruba tretinu všetkých jednotiek v korpuse. Na otázku, koľko slov má slovenčina, pravdivo odpovedáme, že takýto špecifický výskum sme zatiaľ nerobili, ale z korpusových štatistík odhadujeme, že v najväčšej databáze je momentálne zachytených okolo 1,3 mil. jednotlivých (unikátnych výskytov) slov a asi tri milióny ich rôznych tvarov. A ktoré slovo je najmenej frekventované? To sa vypočítava ťažko, keďže s frekvenciou 1 a 2 sa v korpuse nachádza 1,7 mil. jednotiek typu znaky cudzích abecied, matematické znaky, nesprávne zapísané slová, kombinácie slov s číslicami alebo inými znakmi. Reálnych slov s výskytom 1 však môže byť aj 500 tisíc.

Väčšinu z týchto údajov možno nájsť na www stránke, kde sú, tak ako celý korpus a výsledky súvisiacich projektov (napr. Slovenská terminologická databáza), voľne prístupné na vedecko-výskumné a učebné

využitie. Voľnosť však v tomto prípade neznamená, že sa z korpusu dá získať celý text nejakej knihy. Korpus nie je elektronická knižnica ani archív kníh, ale zdroj informácií o jazyku. Akýkoľvek používateľ, záujemca o slovenský jazyk môže hľadať konkrétne slovo či spojenie, aby si overil význam alebo pravopis – ale s vedomím, že korpus nie je kodifikačná príručka, keďže obsahuje texty v takej podobe, ako boli napísané a vydané, teda neraz i s chybami. Najčastejšími používateľmi sú samotní lingvisti (domáci aj zahraniční) a spomedzi nich najmä lexikografi, ktorí koncipujú slovníky. Významným výskumným zdrojom je korpus pre informatikov a matematikov (opäť aj zo zahraničia), s jeho využitím sa napísalo už viacero postupových prác. Špecifickými používateľmi sú psychológovia, neurológovia, logopédi, didaktici. V poslednom období „objavujú“ možnosti využitia korpusu vo vyučovacom procese učiteľa základných a stredných škôl. Ozaj, trúfli by ste si odhadnúť, či sa v textoch v korpuse vyskytuje častejšie *muž* alebo *žena*, *otec* alebo *matka*, *oko* alebo *zub*?

Mária Šimková pracuje v Jazykovednom ústave

Ludovíta Štúra SAV v Bratislave. Od roku 2002 vedie

Slovenský národný korpus a je riešiteľkou viacerých

projektov z oblasti korpusovej lingvistiky.

/ poznámky naivného pozorovateľa /

Biznis s kožou nekomerčných básnikov

Peter Bílý

Opäť tu máme po nieviemkoľký raz desať vybraných prozaických finalistov literárnej ceny, z ktorých jedinému šťastlivcovi porota o pár mesiacov odklepne vytúžených desaťtisíc eur. Teda ocenený-nedocenený autor „najlepšej prózy roka“ nedostane iba výsmešný kartón ako pri kope iných literárnych cien (občas mám pocit, že počet slovenských literárnych cien je väčší ako počet autorov), ale aj charitatívny príspevok.

Pri prvom ročníku onej ceny som mal príjemný pocit, že sa konečne každý rok aspoň jednému nekomerčnému autorovi takýmto spôsobom čiastočne preplatí bolestné za to, že píše zadarmo (zadarmo pre seba, nie pre vydavateľa). A nielen to: trochu viac sa spropagujú pred určitou cieľovou skupinou knihy a mená autorov a autoriek, ktoré skončili vo finále. A aj snobský konzument textového priemyslu bude spokojný a bude sa môcť cítiť intelektuoidne exkluzívny, veď odborná porota mu prefiltrovala a predžula čitateľský výber.

Nuž, tentoraz som sa nezmýlil. Masmédiá každoročne venujú všetkým finalistom o čosi väčší priestor, ako majú vo zvyku pri literatúre a umení vôbec, dokonca deň po vyhlásení výsledkov prvého ročníka informovali aj o veľkej rozhodcovskej polemike (kto má byť z troch najhorúcejších favoritov víťazom?). Priznajme si, tá mala až čechovovské, tragikomické dimenzie. A kto mohol, čítal aj medzi riadkami.

Jedna vec mi však nejde do hlavy: keď futbalovým a hokejovým fanúšikom, či športovým novinárom sa pred rokmi zdalo divné a nechutné, že názvy prvoligových

súťaží sa prekrstili podľa sponzorov, ako to, že našim ohromným nezávislým intelektuálom sa nezdá ponížujúce, že sa *literárna cena* pomenuje rovno podľa *sponzora*? A slovenské masmédiá – ako to, že až na svetlejšie výnimky venujú tým desiatim knihám a ich autorom viac-menej dostatočnú pozornosť, ale až potom, keď sa na ne nalepí obchodné požehnanie sponzora súťaže? Teda o literatúru akoby nemohol byť väčší záujem priamo, ale iba keď sa rozbehne skvelá PR akcia zdanlivo zameraná na propagáciu dobrých kníh. No aj začiatovník vo svete marketingu pochopí, že to, čo sa propaguje, je skôr meno sponzora a nie ocenených a nedocenených autorov.

Spomínaná firma si môže mädlieť ruky, nielen si vylepší prestíž ako nezištný dobrodinec literatúry, ale má skvelú reklamnú odozvu v masmédiách a bohovský finančne zhodnotený mediálny clipping. Finalisti sa každý rok menia, ale meno firmy zostáva – a pravidelne sa objavuje v novinárskych titulkoch, článkoch a uverejnených agentúrnych textoch. A pritom celý, takmer celoročný cirkus propagácie šikovnej firmy stojí iba žobravých desaťtisíc eur.

Teda víťaz by mohol vedieť, že vlastne dostane iba ohlodanú kosť. A nielen víťaz, aj finalisti by si mali byť vedomí, že v skutočnosti sa nepropagujú ich diela, ale meno sponzora súťaže, a že oni to opäť robia zadarmo. Veď už dávno naleteli triku, ktorý na nich pred časom našli nestratoví vydavatelia, a veria tomu, že sú nekomerční autori. Nekomerční pre seba, no nie pre tých, ktorí sa vezú na ich chrbtoch.

/ tu niečo smrdí, pán Fontana! /

Sochy, hýbte sa!

ako to cíti najslávnejší slovenský tchor

Julius von Fontana

Opäť je tu jar, ten čas, ktorý nás vyháňa von, na otvorené priestranstvá lúk, hájikov či mestských parkov, pomilovať sa so slnkom, zeleňou aj svojimi najbližšími. Každý z nás chce po sebe niečo zanechať; niekto rozvetvenú rodinnú mafiu, iný malebné celoživotné dielo. Práve na týchto miestach môžeme ešte aj dnes natrafiť na podivné útvary z kameňa či kovu, hoci už len na ich zanedbané torzá a zrúcaniny, ktoré tu akiste zanechala ľudská ruka, aby dotvorila Zem podľa svojho aktuálneho obrazu.

Priznám sa, že som modernému sochárskemu umeniu dlho nerozumel, vedený prísnu rukou starého sveta, a ani teraz po rokoch nie som z neho vlastne o nič múdrejší. Prečo by som aj mal, malý som ja tchor s ešte menším mozočkom, no ale vzťahu ľudí k ich vlastným výtvorom nebudem zrejme rozumieť nikdy. Jedna radosť sa dnes z verejných miest demolujú a demontujú umelecké diela, skulptúry a sochy hodnoty síce rôznej, no bez akéhokoľvek náznaku diskusie, či aspoň vysvetlenia. Ako v nedávnom prípade kedysi zakazovaného sochára Jozefa Jankoviča, ktorému sa takto s láskou postaral štát už o viaceré diela. Napokon, o slovenskej holubičej kultúrnosti svedčí aj to, že u nás nerastú žiadne nové „čierne sochy“, zato však celoročne prekvitajú vládou požehnané čierne stavby, prinajmenšom poškodzujúce, ak nie rovno ničiacie mnohé pôvodné a dokonca chránené historické pamiatky alebo vykopávky. Divíte sa potom, že nemáte dejiny? Ani s hroznými monumentmi z temnej totalitnej minulosti sa nezúčtovalo najrozumnejšie, a tak doláre za pohľad na komunistické ozruty nechávajú turisti

z celého sveta v neďalekom Memento Parku v Budapešti. Ak nerátam pseudohistorické karikatúry podvrhnuté pred hradom či „očumené“ gýče na pobavenie nešťastne zablúdených Japoncov, posledné čo z moderného umenia na našich uliciach zostalo, je street-art. A ten je, naopak, za svoju dobrú vôľu tvrdo stíhaný, hoci za poľudštenie ruín a opadaných fasád by si zaslúžil celoslovenskú podporu. Počarbané domy sú aj omnoho konzervatívnejším očiam neraz tisíckrát milšie než panelové bunkre zateplené krikľavými teplými farbami. Všetci vieme, ako rýchlo zmizla Ficova busta inštalovaná na jednom z bratislavských námestí, zostáva preto naozaj záhadou, čo môže ulahodiť vicišpánom, ktorí odstraňujú aj svoje vlastné kravatové zväčšeniny a zvečneniny...

Každému je dnes snáď jasné, že nová vláda sa od tej starej v ničom nelíši, neprináša žiadnu inú víziu ani alternatívu, pravda, ak za ne nepovažujeme nové nenazraté tváre medzi tými prežratými, ktoré nemajú potuchy nielen o hodnotách kultúrnych, ale dokonca ani tých finančných. Minister financií, ktorý diletantsky obviní „nemenovaného renomovaného“ novinára z trojtisícových príjmov, má so znalosťou domácich finančných pomerov spoločné skutočne iba to „mini“ v jeho ministrovaní. Tak teraz už naozaj neviem. Stúpil som do niečoho voňavého v parku na prechádzke alebo tu zas niečo pekne smrdí?

/ in medias res /

Premenený

Ján Cavura



Básnik Janko Silan ako bohoslovec, 1937
(ALU Martin, kat. č. SS 30/118)

Školský rok 1934 nezačínal pre Jána Ďurku, budúceho slávneho básnika katolíckej moderny Janka Silana, práve najlepšie. Bolo už 3. septembra a on stále netušil, ako a či vôbec tento ročník gymnázia dokončí.

„Drahý Paľko,“ sťažuje sa v liste Pavlovi Ušákovi do susednej Trnavy, „včera večer o pol ôsmej som dorazil do Nitry. Vták bez hniezda. Mám chodiť do školy. A nemám vlastne ešte ani bytu. Keby len to. Ani peňazí. Poviem pánu profesorovi, že nemám ani na zápis. Ačkoľvek bývam pri Nitre, nemôžem z rodičovského domu chodiť. Je u nás smutno. A chudobno. A preto vyvandroval som teraz z domu s odkazom, že si to voľajako zariadim v Nitre.“

Kedysi mu robila radosť aspoň poézia, ale i na tú zostal sám. Nemá ju komu čítať. A písať smutne pre seba znamená upadať na ducha a do trudnej melanchólie. V poslednom čase sa mu na jazyk tisnú iba slová smútku a mnohoznačnej tmy: „V slnečnej záplave viečka dnes skrehli mi, o bielej záchrane snívam sen šedivý. Zahyniem vo svetle, daromné náreky, líca sú pobledlé naveky, naveky.“

Ján Ďurka-Silan školský rok začal i dokončil, ale pocit zmaru nepoľavil, naopak, vyvrcholil v básnickej zbierke so symbolickým názvom *Kuvici* (1936). Slepota u mladého maturanta postupovala a nepomáhala ani básnické zaklínanie. *Zrak je zázrak*, rýmoval Silan ako uhranutý. „Oči. Oči keď budem mať silné, nebojím sa nikdy života,“ píše Ušákovi ďalej, no zdá sa, že rovnako potrebuje uistiť aj seba.

Od polovice tridsiatych rokov sa Silan pravidelne sprítomňoval básnickými knihami. Kto by však siahol po niektorej zbierke z polovice štyridsiatych rokov, po *Piesňach z Javoriny* či *Piesňach zo Ždiaru*, nestačil by sa čudovať a dvakrát by sa prizrel, či číta naozaj Silana. Melodika verša ostala, ale po samotom sentimente tu niet ani náznaku. Vyčírený hlas intonuje robustne: „Otváram srdce svoje dokerán, vtekajte, utrpenia sveta, doň. Sem súženia a strasti zeme, sem, je ešte málo, málo, málo rán, ja viacej unesiem než hociktorý ždiarsky kôň.“

Ešte by mohli zavládnuť pochybnosti, či nejde o autorovu štylizáciu, o výnimočný pocit, ktorý básnik zvečnil vo chvíľkovom vypätí síl. Ale aj v súkromných listoch a dokumentoch čítame podobne: „Ďakujem za všetko... nerozplačem sa, vaše zraňovanie mi vnuká ešte viacej ohľaduplnosti a sily...“

Premena bola dokonaná. Z uboleného chlapca na dychtivého bohoslovca a napokon na silného kňaza.

/ 96 /