

- 3
Von
(báseň)
Erik Jakub Groch
- 4
/ rozhovor /
**Žasnu nad nenaplněnými
alternativami svého života**
rozhovor s redaktorem,
vydavatelem, prekladateľom
a básnikom Václavom Burianom
- 13
/ konfrontácie /
Mária Ferencuhová:
Ohrozený druh
Pozor, padá omietka!
Ivana Hostová
Kniha krehkosti
Jaroslav Šrank
- 17
Príbehy zo sveta, ktorého niet
(poézia)
Matúš Bartko
- 20
Vzplanutie
(poviedka)
Josef Palaščák
- 26
Tvár, Catatumbo
(poviedky)
Zuzana Šmatláková
- 36
Pod vodou sa nedá spievať
(báseň)
Zoltán Csehý
- 38
/ trasovisko /
Ľudia prekrytí dejinami
Vladimír Barborík
- 44
/ pracovná plocha /
... Kataríny Poliačikovej
- 46
/ vidím /
V prípade poruchy poklepať
Gabriela Kisová
- 48
/ parter /
Väzenie budúcnosti
Andrej Gogora
- 54
/ pan(o)ptikum /
- 61
/ recenzie /
Neochvejné slovo muža?
Ján Gavura; Besa
Veronika Rácová
- Román o tragickom živote
Jána Lajčiaka**
Anton Baláž: Prehovor, Ezechiel
– Príbeh Jána Lajčiaka
Milan Hamada
- Švantne rako ho nepoznáme?**
Jana Kuzmíková (ed.): František
Švanter: život a dielo
Daniela Lešová
- Z dejín českého surrealizmu**
Michal Bauer (ed.): Automatická
madona. Antologie Skupiny Ra
Michal Habaj
- Nielen o cestopisoch,
kompetentne, pútať**
Veronika Faktorová:
Mezi poznáním a imaginací.
Podoby obrozeného cestopisu
Jana Pácalová
- Polská reflexia českej povahy**
Mariusz Szczygieł: Gottland
Joanna Ciesielska
- 75
/ úklady jazyka /
**O čom hovoríme,
keď hovoríme
o tvári**
Martina Ivanová
- 78
/ rozhľadňa Matie Szeghy /
Britské literárne časopisy
- 79
/ NEMimochodom Mariána Hatalu /
PŠŠŠt!
- 80
/ in medias res /
Thajomník
Ján Cavura

ROMBOID / časopis pre literatúru
a umeleckú komunikáciu

IČO vydavateľa: oo 178 527
Ev 4439/11. ISSN 0231-6714.

Redakcia

Radoslav Passia (šéfredaktor)
Ivana Komanická (redaktorka)
Ivana Taranenkova (redaktorka)
Jana Bálík (grafická úprava)
Eva Kovačevičová-Fudala (technické
spracovanie)

Jazyková redakcia

Júlia Vrábl'ová

Výtvarný návrh obálky

Kamila Krkošová

Grafický návrh obálky

Jana Bálík

Redakčný kruh

*Vladimír Barborík, Jana Cviková,
Ján Gavura, Jaroslav Šrank,
Ján Štrasser*



SPRÁVNOSTI PODPORUJE
MINISTERSTVO KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Vydáva Asociácia organizácií
spisovateľov Slovenska.

Číslo vyšlo v marci 2013.

Adresa redakcie a vydavateľa

Laurinská 2, 811 01 Bratislava
www.romboid.sk

Tel. 02/544 338 71

Elektronická pošta

casopis.romboid@gmail.com

Vytlačila Eterna Press,
Radlinského 27, Bratislava

Objednávky na predplatné pri-
jíma každá pošta a doručovateľ
Slovenskej pošty. Objednávky
do zahraničia vybavuje Slovenská
pošta, a. s., Stredisko predplat-
ného tlače, Uzbecká 4,
P. O. Box 164, 820 14 Bratislava 214

Cena

jedného čísla 2 €

do zahraničia 5 €

dvojčísla 4 €

čísla pre predplatiteľov 1,5 €

Celoročné predplatné

(10 čísel) 15 €

s poštovným do zahraničia 50 €

Neobjednané rukopisy sa
nevracajú.

Ročník XLVIII

Von

Erik Jakub Groch

Sú dni a noci, sny prežiarené
studeným svetlom neónov.
Nejestvuje jediné miesto, kde by
som sa mohol, spolu s tebou, ukryť.
Ale keď ťa zahalím sám pred sebou,

stávam sa tvojím vonkajškom,
ktorý nemožno odhaliť viac.
Vonku je aj moja myseľ, svieži,
svetlozelený chlorofyl, niekto,
kto nemá dôvod, aj tak sa hýbe.

Žasnu nad nenaplněnými alternativami svého života

rozhovor s redaktorem časopisu *Listy*,
vydavatelem, překladatelem a básníkem Václavem Burianem

Připravil Marián Hatala

Prekladateľ z poľštiny, novinár, básnik, pedagóg, vydavateľ – tým všetkým si už dávno a priebežne. Stanovil si si vlastné poradie dôležitosti svojich aktivít alebo na ňom vôbec nezáleží? Je to různé v různých životních obdobích. Jako pedagog se cítím spíš neúspěšně. I když na mnohé studenty vzpomínám rád a někdy se nám společně nějaká práce podařila. Bohužel, ani jeden z mých už dávných studentů polonistiky u polonistiky nezůstal, ani jako překladatel při jiném zaměstnání. Nějakou dobu jsem působil na žurnalistice a taky tam byli chytří studenti, ale ani s jedním jsem tuším nesouzněl ve své náklonnosti k žurnalistice dnes spíše okrajové, jakou představují taky *Listy*.

Na počátku devadesátých let mě velice bavilo být lokálním novinářem. K oněm textům se příliš nevracím, ale těch nových témat! Namátkou: poslední ještě žijící legionáři, hrstka soukromých zemědělců, kteří přežili jako soukromníci navzdory všemu, první soukromé obchody. Opravdu dnes nedovedu říci, jak dobrý jsem v tom byl, ale práce to bylo vzrušující. Taky tím, že vlastně nebyly vzory, chyběly předlohy. Samozřejmě, vinou diskontinuity způsobené diktaturami, ale když jsem se tehdy ve vědecké knihovně zahloubal do meziválečného olomouckého tisku, zjistil jsem, že byl vcelku velmi provinční a moc inspirace nenabízí. Dnes nevím. Baví mě redigovat *Listy*, ale práce pro deníky mě jaksí neláká. Říkáš básník? Skoro celé moje básnické sebrané dílo se vešlo do jednoho tenkého svazáčku. Občas se mi myslím podaří

přeložit dobře něco z polské poezie, ale jaký jsem básník, když jsem nejmíň posledních pět let žádnou báseň nenapsal, a pokud ano, jsou to spíš hříčky s rýmy a snad zábavnými nonsensy?

A úloha vydavatele? Ano, s Tomášem Tichákem máme nakladatelství. Asi navazuje na naše zvyklosti samizdatové – když se nám něco líbí, chceme pomoci to rozšiřovat. Zároveň myslím, že kdyby v Olomouci bylo větší literární nakladatelství, se kterým by šlo spolupracovat na tom, co máme rádi, odpustili bychom si to účetnictví a skladové hospodářství a takové rozkoše. Jenže po krátkém slavném období Votobie je to zas jak za první republiky. Velký nakladatelský ruch je Praha, Brno, pak už je venkov.

Určitě tedy všechno, co dělám, dělám rád a mám štěstí, že nemusím být z výdělečných důvodů třeba editorem v novinách, kterých bych si jinak nevážil, ba bych se za zaměstnavatele možná i styděl. Není to tak vzácné, že ti dobrý známý řekne: Já vím, že je to blbě, ale musím se nějak živit. A ospravedlní si takto třeba i tvorbu skryté reklamy. To bývají tak smutné rozhovory, jako když ti někdo za našeho mládí vysvětloval, proč musí do strany.

Pořadí důležitosti těch aktivit tedy určitě nemám. Dokonce se přistihuji, že když mě někdo představuje jako polonistu, redaktora, publicistu, básníka a tak dále, jsem nesvůj. Ne že bych se za kteroukoliv z těch rolí styděl, ale s žádnou se neztotožňuji docela.

Ako novinára ťa poznám zo spomínaného, Jiřím Pelikánom v Ríme založe-

ného dvojmesačníka *Listy*. Unikáš mi však ako polonista a básnik. Pritom časť modernej poľskej poézie si mi sprostredkoval práve ty, a to prekladmi, ktoré si s Vlastou Dvořáčkovou uverejňoval v už neexistujúcom olomouckom časopise *Scriptum*. V ňom si ma upozornil napríklad na verše Elžbiety Zechenter-Splawińskiej, pani Dvořáčková zase na básne Anny Świrszczyńskiej. Zkusím odpovedieť, ale musím se zamyslet sám nad sebou. Jaký já jsem básník? To mi ještě připadá jednoduché. Pokud mám nápad, pocit, myšlenku, kterou lze vyjádřit básnický a ne jinak, zkusím to. Zároveň je mi někdy líto, že nejsem dobrý a k tomu produktivnější básník, ale je mi to líto podobně, jako mě mrzí, že nejsem vynikající lyžař, šachista, že jsem laik v hudbě. Jako každé omezení. Ale nikdy jsem neprožil pocit neštěstí z toho, že již takto třeba nic nenapišu. Když nápad něco sdělit básnický nemám, nemám ho prostě, a lidstvo o nic nepřichází.

A jaký jsem polonista? Hm. Polsko mě přitahovalo a pak vtahovalo od druhé poloviny sedmdesátých let, od prvních zájezdů s kamarády, někdy organizovaných Jazzovou sekci, na varšavské Jazz Jamboree, na jiné koncerty, a trochu později také do divadel a do kin. Jezdili jsme i na Formanovy filmy, i na nové Wajdovy filmy, které už se do našich filmových klubů dostat nemohly, počínaje mimořádným *Člověkem z mramoru*. Samozřejmě jsme neměli na hotely, nocovali jsme často na varšavském Centrálním nádraží (neplést s Hlavním!), ale otevřená atmosféra způsobovala, že jsme měli brzy dost kamarádů.

To jsem se rozpovídal, ale jde o to, že jak mě tak Polsko vtahovalo, ani nedovedu říci, od kterého roku vlastně polsky umím slušně a od kterého dobře. Trochu by se to dalo poznat podle samizdatových překladů Czesława Miłosze, pokud se zachovaly. Ty z kraje osmdesátých let by byly dnes do tisku nepoužitelné, jsou tam některá dobrá řešení, ale musely by se udělat úplně znova. Překlady z druhé poloviny osmdesátých let by samozřejmě taky vyžadovaly revizi, ale možná už ne docela přepracování. Jak víš, měl samizdat jisté přednosti i zápor

internetu. Samizdatově publikovat mohl každý a záleželo spíš na tobě, zda se sám podřídíš nějaké redakci. V tomto smyslu jsem měl asi první zkušenost až v setkání s Miroslavem Červenkou, tuším, že díky Jiřímu Holému, který mi, jak odpovídalo jeho přisnlosti i nejlepší pedagogické otevřenosti, napsal, když jsme se ještě osobně neznali, hrozný a povzbudivý dopis zároveň. Vysvětlil mi, jak podléhám podobnosti polských a českých slov a málo hledím na přízvuk, takže moje rýmování je – přišerné. Padlo nějaké tak drsné slovo. Byl jsem sklíčen, jenže naštěstí dopis obsahoval i rozbor toho, co se mi snad podařilo. Takže nejprve rána a potom povzbuzení, kterému jsem tím spíš věřil.

Ale stejně, na vysokou školu jsem nastoupil až na podzim 1990, v jednatřiceti, snad slušně sečtělý, ale bez systematického vzdělání. A nevím dodnes, kolik mých textů odpovídá akademickým kritériím, myslím těm dobrým a užitečným kritériím.

Polonista? Nemá to být vědec? A člověk, kterého do Polska vtáhly taky záležitosti mimoliterární, ba vůbec mimoumělecké jako nadšení ze Solidarity? Pravda ovšem je, že možná přece jen z těch různých prací je mi nejlépe při překládání poezie. Jen to vyžaduje zbavit se nervozity, ponořit se, zapomenout na pár hodin na vše ostatní.

Básnik Petr Borkovec v súvislosti s frekvenciou tvojho publikovania lyriky píše o „cudnosti“. Keď som čítal tvoju básnickú knižku *Blankyt pólnoci*, pojal som podozrenie, že z básní do civilného života si prenášaš ono: „*Jak je to s posláním poezie / klást otázky a pak mlčet? / A ještě se ušklibat?*“ Skrátka, zdá sa mi, že aj novinárčenie, predovšetkým glosovanie, ti poskytuje dostatočný priestor povedať to, čo chceš a vieš, hoci nad tebou musí freneticky plieskať bič termínov, uzávierok, založenia novín... Někjak tak to bude. Asi mi toho, o čem bych se domníval, že to mohu vyjádřit právě jen verši, nezbyvá.

Cudnost, to je dost vznešené slovo, ale fakt zůstává, že i když si nedovedu představit život bez přátel, nespojuji s tím potřebu se někomu „svěřovat“. Pocit blízkosti ano, ale probírání příliš osobních věcí ra-

ději ne. A to ušklibání je taky důležité. Tedy přesněji: pokud možno neušklibání. Jen se vůči světu vymezovat, být ublížený, nadřazený, nemá smysl. Je těžké se neušklibat, neopovrhovat, ale když už tomu člověk podléhá jako novinář, do básní by to tahat neměl. Snad je toto z mých nemnoha publikovaných veršů nakonec cítit. Chtěl bych, aby i tam, kde je řeč o ztrátě a nepřítomnosti, mělo to ztracené, nepřítomné, neuskutečněné, minulé, svou cenu a vážnost.

Netrpíš komplexem sebaobětých autorů, kteří si myslí, že musí povědět všechno a hned, lebo svet už dlhšie nemôže čakať. Keďže však sú pred nami všeobecnejšie, kultúrno-politické témy, navrhujem, aby sme úvahu o poézii už uzavreli. Hoci Petrom Podhrázkým, spoluzakladateľom legendárneho Divadelného klubu Waterloo v Ostrave: „Miluju ranní hospody / ve kterých sklepník slunce roznáší / kde krávy bučí v guláši / a tiše kokrhají noviny.“ A teraz tému uzavri ty. To je dobré, ale neuměl bych to tak napsat. Snad kdybych dospíval v šedesátých letech? Při druhém čtení už mi krávy bučící v guláši připadaly strašlivé, hrůzné, ačkoliv nejsem vegetarián. Guláš jako peklo. A o českých novinách bych nenapsal, že tiše kokrhají. Možná spíš: vlezle vřeští. Slunce, roznášené sklepníkem, pivo, mám je rád, ale je i jedovaté. Co tím chci vlastně říct? Nevím ani. Přečtu ti radši báseň Špania Dolina, kterou jsem odtamtud napsal dávnému kamarádovi Ladislavovi Šenkyříkovi, a to na pohledu z loňských prázdnin: *Mládí odjelo na favoritu či na esce / a ač nejsem žádný CSC / vím, že nad ním marné všechny nářky / vždyť na návsi neseďí už paličkářky / a Špania Dolina i bez nás vstává, usíná.*

A dovysvětlím polopatě: Do oné krásné vesnice, která jako by byla nikdy nerozvinutým pouštěm hornického města, jsme přijeli docela náhodou na kolech na počátku osmdesátých let. A tam seděly dvě paní a paličkovaly, jak podle mapy, na ní symbol označující ještě žijící místní folklor. Byli jsme okouzlení. Chtěl jsem ono okouzlení kamarádovi připomenout, ale zároveň jsem tu nostalgii chtěl legrační.

Ale že na tolika krásných místech zrovna nejsem, i když Olomouc je taky krásná, mi opravdu vadí. Ale co s tím? Ten pocit by neuchlácholilo ani sebezběsilější cestování po světě.

Ale na Slovensku si v istom zmysle nepretržite: pred rokmi si sa totiž stal jedným z redaktorov dvojmesačníka pre kultúru a dialóg Listy. Tie po zániku česko-slovenského týždenníka Mosty zo svojvôle slovenského ministerstva „kultúry“, ktoré ho definitívne pochovalo neudelelným grantu, vychádzajú práve s prílohou Mosty a príspevky zo Slovenska dôsledne publikujú v slovenčine. Ako vidíš dnešnú podobu a kvalitu česko-slovenskej vzájomnosti? Ano, na Slovensku jsem nepřetržitě. Možná je v tom trocha ušlechtilosti, ale sobectví určitě. Proč bych se měl sám připravovat o kus své vlasti, s jejími krásami přírodními, kulturními, jazykovými? Proč bych neměl využívat toho, že existuje jazyk tak blízký, ve kterém je ale přitom pořád co objevovat? Jako minule, když jsem ti nesl knížku na poštu. Při psaní adresy, Púpavová a tak dále, jsem se podíval do internetu a na stará kolena zjistil, že púpava je pampeliška, tedy smetánka lékařská. Do tak vysokého věku jsem věděl jenom tolik, že je to nějaká květina, pěkná, ale nikoliv vzácná. Místo znalosti jsem míval jen nějaký poetický pocit.

Ve srovnání s nejhorsími obavami z počátku devadesátých let česko-slovenská vzájemnost je dobrá. Poněkud díky pop music, i na té nejprostší a zároveň až intimní úrovni vzájemného poznání, jaké poskytovala Československá lidová armáda a povinná vojenská služba. Toto poznání dnes ovšem chybí. Ale na Slovensku se poslouchá česká populární hudba a na českých komerčních rádiích se vysílají slovenské hity. Třebaže mě ta hudba nebaví, těším se z toho. Není to tedy jen opera, divadlo, nejde jen o elity. Ale nejsem sociolog a nemám moc originálních nápadů k tomu, co známe všichni.

Pro jistotu ještě jednu poznámku: když mluvím o kusu své vlasti, není v tom nic z českého koloniálního myšlení, které ve vztahu ke Slovensku existuje. Moje vlast je

nejen to, co je mi nejbližší a snad nejsrozumitelnější, ale – a to zcela přirozeně – i ta země, jejíž horší stránky a starosti nesu těžce a prožívám tamní volby. Pro mě je takové ještě Polsko.

Okrem onoho koloniálneho myslenia som u viacerých Čechov zaznamenal pocit, že sú dosť kultúrni na to, aby si v kultúre vystačili aj sami, bez dobrých príkladov mimo svojej kotliny, čo sa navzájom vylučuje. Mnohí z nich sa vo svojom spoznávaní slovenskej kultúry nedostali za horizont slovenských televíznych pondelkov, na ktoré dodnes nostalgicky a priam reflexívne spomínajú. Ale možno tomuto spôsobu videnia vychádzajú Slováci v ústrety tým, že nevedia exportovať to najlepšie, čo v kultúre vytvoria. Pritom toho nie je málo. Sám dobre viš, jakto s tím exportem chodí – sebamoudřejší stát může podporovat třeba překlady, které jsou asi aspoň v některých žánrech nutné i mezi češtinou a slovenštinou. Nebo mohou být granty na básnické večery, ale to nic zásadního nemění. Ideální by bylo, kdyby česká média informovala o slovenské kultuře jako o součásti kultury vlastní. Nebo bratrské, dobře, ale té, o kterou bychom se neměli sami připravovat. Jenže to je problém. Zčásti technický a finanční, zčásti problém stereotypů, které se uplatňují, když se rediguje z Prahy. I prvořadý ostravský kulturní úkaz, a že takové jsou, literární, divadelní, výtvarný, se bude patrně prezentovat v nějakém televizním pořadu, v jehož názvu se objeví „region“, „v regionech“, něco takového. „Venkov“ jako vše mimo Prahu už dnes není korektní.

Nepřál bych si tedy žádné slovenské chlívky, pardon, rubriky, ale prostě přiměřené referování o Slovensku. Dám ti zábavný příklad, abys věřil, že se to netýká jen pohledu na Slovensko. Když byl hostem *Listů* v Olomouci Tadeusz Mazowiecki, výjimečný intelektuál i politik v evropském měřítku, referovala o tom Česká televize – v týdenním magazínu pro polskou menšinu. Ten magazín je pěkný a potřebný, ale pochopitelně se věnuje spíše pěstování polského folkloru, místnímu školství, sportu a podobně.

Že by ovšem Slovensko samo sebe moc propagovalo, to ne. Ani turisticky, kromě Tater. Že je Bratislava zajímavá, to se tuší, ale, věř, nevěř, Skalica, jedno z měst, které obdivuji nejvíc, za polem od Strážnice, kde můžeš za hodinovou procházku vidět tuším všechny stavební slohy křesťanské éry, je pro Čechy tak exotická jako třeba Varšava. „Já su“ Pomoravan z Holiča, preto ti rád verím, keď hovoríš o niekdajšom slobodnom kráľovskom meste, v ktorom sa dnes darí umeniu a kultúrnym podujatiam ako v máloktorom, počtom obyvateľov a rozlohou porovnateľnom meste u nás. Skalica je na Slovensku čosi ako štát v štáte. Možno základy tohoto stavu budovali Skaličania už v období tureckých vojen, keď v ich meste vládlo takzvané útrpné právo a nás Holíččanov odmietali vešať s odôvodnením, že šibenicu majú „enem pro nás a pro naše děti“. Tak vidíš, co ti já budu vykládat o Skalici!

Ale abych nezapomněl na osud *Mostů*, o němž jsi se před chvílí zmínil: ano, české i slovenské politické elity je měly finančně podporovat. Obdobný časopis, navíc se širokým okruhem úctyhodných autorů na obou stranách, ale i v jiných sousedních zemích, ba i v Izraeli – sousední zemi svého druhu – se podruhé dohromady nedá. Ale na druhé straně, nevěřil jsem příliš, že *Mosty* přežijí bez zbesilosti své vydavatelky Soni Čechové. Myslím teď, samozřejmě, na dobré běsy.

Čím to je, že redakcia Listov len ťažko získava analýzy, komentáre, fejtóny a glosy zo Slovenska? Ako si vysvetľuješ fakt, že Slováci do tohto periodika prispievajú tak málo, ako málo ho abonujú? *Listy* jsou historicky vzato od roku založení, 1971, rozhodně československé, ale přece jen byly v exilu jejich hlavní postavy a nejdůležitější autoři čeští. Pořád ještě lze mluvit o něčem jako „prostředí *Listů*“, do kterého patří i žijící nejstarší veteráni, devadesátiletí nebo jen trochu mladší. Občas nám i v posledních letech dal do *Listů* něco i Josef Škvorecký, a třebaže měl od osmašedesátníků-zakladatelů časopisu, mírně řečeno, odstup, cítil jsem i z mailů, že je za součást svého světa považuje. A málo platné, mys-

lím, že *Listy* i v Česku zajímají především lidi třeba jen pasivními sympatiemi spjaté s politickým exilem, spíše tím po roce 1968, s prostředím nezávislým či opozičním, chartistickým, případně jsou *Listy* zajímavé pro lidi formované šedesátými léty. I s jejich užitečným snobismem divné doby, kdy se slušelo nejen v učitelství, ale i inženýrské či lékařské, ba i v dělnické rodině předplácet *Literární noviny*, a často i *Světovou literaturu*. Dnes ti může třčet z kapsy nejsprostší bulvár, kaktusářský časopis, *Listy* nebo *Romboid*, a společensky to nic neznamená, ani neponižuje, ani nenobilituje.

Myslím, že s tím souvisí poměrně malá přítažlivost časopisu, jako jsou *Listy*, pro mladší autory české i slovenské. Jen kdybychom se reorientovali zcela na poezii, měli bychom nabídek spoustu, dobrých i bizarních. Ale čtenářů by o moc víc nebylo, jen zájemců o publikování. Připočti k tomu ještě skutečnost, že mladí humanisté, kteří mají zájem o akademickou dráhu, musí zaplňovat sborníky a časopisy, které skoro nikdo nečte. A připočti k tomu fakt jinak skvělý, že ti nadějný mladý spolupracovník zmizí na stáž do Anglie nebo do Ruska.

No a Slovensko je prostě k tomu ještě menší než Česko, má ještě méně velkých měst nebo měst tak tradičně kulturních, že je tam naděje na udržení slušného knihkupectví. Proto se domnívám, že tady moc nejde o vztah česko-slovenský nebo slovensko-český, ale o fakt sociologický a docela jiného druhu.

Vydavatel a režisér Petr Minařík z Brna nedávno navrhol spoločný česko-slovenský televízny kanál, zdôrazňujúc, že Česi sami sebe a už dávno dlhujú tento druh verejnej služby, ktorý by však v konečnom dôsledku akiste prosper obom stranám. Ja som sa jeho návrhom podrobnejšie zaoberal práve v *Listoch*, no v tejto chvíli neodolám a spýtam sa na tvoj názor. Jednoznačně by to bylo úžasné. Kulturně i ekonomicky. Proč musíme mít dvojí televizní štáby i na těch mezinárodních turnajích, které zajímají Čechy i Slováky stejně? Ale bojím se, že kdo na to nemá, jsou především dnešní české politické elity.

Protože ty by to musely, jako velmi politické rozhodnutí, podpořit a stát za ním pevně, i kdyby to bylo formálně nezávislé rozhodnutí veřejnoprávní televize. Protože v reakci na takové rozhodnutí by se předsudky ozvaly, myslím, že jen okrajově a než bychom si – v dobrém – zvykli, ale někdo by jim musel čelit. A kolik dnešních českých politiků chce čelit třeba i těm ne silným, ale rozšířeným předsudkům? Prostě proti třebas nepočetným hňupům, kteří by řvali, co nám zas vnucujou ty Slováky, by museli stát slušní a sebevědomí politici. Na to nemáme. Nejsi patrně milovníkem dnešní slovenské vlády. . .

Nielen dnešnej. Zkrátka, jsem si jist, že současní čeští vládní úředníci mají formulační schopnosti mnohem slabší než jejich slovenští kolegové. Jako jeden z největších kulturních i ekonomických činů v naší části Evropy vidím ulehčení pohraničního styku mezi Kaliningradskou, Královeckou oblastí a Polskem. Kdyby ve Varšavě zasedala česká vláda, radši by zvýšila ostrahu hranice, aby ani jeden Rus neproklouzl. Jistě, to už jsme daleko, ale pořád v souvislostech.

Nedávno som písal o tom, ako radi sa Slováci prakticky vo všetkých kategóriách porovnávajú s Čechmi, a uvedomil som si, že okrem iného majú spoločné aj to, že ich súčasné politické reprezentácie im vsugerujú presvedčenie, že v období ekonomickej krízy kultúra a umenie predstavujú akúsi nadstavbu, akú si nemôžu dovoliť. A že obe vrchnosti sa takouto vedome lživou sugesciou snažia získať alibi pre nízku, ba čoraz nižšiu mieru, do akej ráčia podporovať najmä takzvanú živú kultúru. *Listy* asi o tom vedia svoje, čo je o to horšie, že nadväzujú na tradíciu *Literárnych novín* a *Literárnych listov* a na obdobie, keď popri Tygridovom *Svedectví* boli najvýznamnejším exilovým časopisom. O to horšie, že aj dnešné *Listy* sú, pochopiteľne, určené ľuďom premýšľajúcim o verejných udalostiach, čiže v súvislostiach politických, kultúrnych a spoločenských. Ano, tady se potkaly dvě okolnosti. Po Listopadu se v Česku tak jako i na Slovensku považovalo



Václav Burian (foto: archiv autora)

za téměř nepochybnou pravdu tvrzení, že kultura svou specifickou občanskou roli splnila, a teď už je s tím konec, že kultura, samozřejmě se myslela hlavně literatura, najednou může být svébytná. Měl jsem o tom své pochybnosti. Nezdá se mi, že by apolitická literatura jako celek, a teď nemyslím jednotlivá skvělá díla, kdy existovala. Apolitická Němcová? Apolitický Čapek? Jirásek? Z kterého konce to vzít? Jiří Weil, abych vzpomněl dalšího, podle mě z největších moderních českých spisovatelů? Pak se objevovaly otázky už naprosto pitomé, adresované nejčastěji písničkářům: O čem teď budete zpívat, když nemáte nepřítel? To už je estébácké či aspoň aparátnické myšlení naruby. Jsem rád, že blbost té otázky Vlastimil Třešňák, Vladimír Merta a další za poslední dvacetiletí předvedli naživo. Ale poněkud jsem na to

přistupoval taky a jistě by mi období nějakých hravých avantgard nebylo proti mysli. K tomu se česká Obec spisovatelů sama zříkala moci či lépe: veřejného vlivu. A s tím už je, zdá se, pozdě. Pokud nějaká spisovatelská užitečná nátlaková skupina vznikne, vzejde asi z nějakého nečekaného kouta.

To by bol ešte ten šťastnejší prípad. Lebo inak je kultúra v oboch našich krajinách zahnaná do kúta a neostáva nič inšie než petície, protestné zhromaždenia a zakladanie skupín na spôsob iniciatívy Za Česko kulturní. Tá nedávno razantne vystúpila proti zámeru Ministerstva kultúry ČR o 92 miliónov krátiť sumu určenú na podporu živej kultúry, hoci ministerstvo má na tento rok vyšší rozpočet. Zrejme nie je prekvapujúce, že iniciatíva pomenovala ohrozenie domácej živej kul-

túry slovníkom, ktorý možno vzťahnúť i na slovenské podmienky: moloch administratívy, zlé manažovanie rezortu, nejasnosti v prioritách a ich účelové prehodnocovanie a zneužívanie v neprospech iných, od grantov závislých projektov, málo transparentná činnosť rezortu kultúry, nesprávny prístup k neziskovým organizáciám, nejednoznačné kritériá na udeľovanie grantov, stále limitovaný počet žiadostí o ne, fakt, že z grantov určených na živú kultúru sa čerpajú prostriedky na nákladný projekt rekonštrukcie historických objektov. Podľa sloganu iniciatívy **živá kultúra bude už len v jogurtoch...** Možná je taký problém ve štitivosti veľkej časti verejne aktívnych umelcov k tradičnej politice. Taková pokleslá podoba odkazu Václava Havla, ktorý je, aby bolo jasno, i pro mňa veľký a dosiaľ nedocenený. Ale ne v tom, že sa budú štitit každého, kto je členom niektorej strany, alebo budú stále vyhlížet nejaké ty „mladé, nezkompromitované, nezkažené komunizmem“, ktorí to konečne za nás vytrhnú. Tohle to marné vyhlíženie mýtického nezkaženého Godota je dosť časté, a potom sa taky někdy s politiky nedomluvíš. A přitom péče o vlastní kulturu je přece dobře zdůvodnitelná i jazykem levice, i jazykem konzervativní pravice. Naopak příznakem poplitenosti je pro mňa jeden nakladateľ, ktorý na protivládnej demonstrácii úpěl, že on tak nerad demonštruje proti pravicovej vláde, ale holt musí...

A politická sféra? Kdýž dnes slyším bezprostredne mlúvit Petra Pitharta, Václava Žáka alebo ešte nedávno Jaroslava Šabatu, ze záznamu třeba Dagmar Burešovou, říkám si, jaké jsme to měli představitelé! Lidi, které ani jejich největší ideové odpůrci nikdy nepodezírali ze zlodějství, ale v souvislostech, o nichž mluvíme: ti lidé uměli či umí česky, i pokud kritizují, i pokud chválí, mohou si vypomoci českou literaturou. To dnes už není možné. Nejblbější oblíbená nadávka „eurohujer“ pochází z jednoho vtipného filmového díla pozdního socialistického realismu, z populární komedie.

Na okraj: samozřejmě ta nadávka je pro-

duktem myšlení otrocka: představa, že budeš-li chválit Evropskou unii, jde ti patrně o povýšení v práci nebo lepší školy pro děti nebo aspoň děkovnou plaketu z Bruselu, to může vymyslet jen bytostný otrok. Politická nadávka převzatá třeba od Škvoreckého, takový luxus si už skoro žádný český politik nedopřeje, protože nemůže. Ze Škvoreckého zná možná zfilmovaný, dost vulgární *Tankový prapor*. Moravský sociálně-demokratický politik nemusí ani tušit, že zakladatel *Listů* Jiří Pelikán pocházel z Olomouce a byl prvním Čechem v Evropském parlamentu. Rozumíš mi: pokud někdo nemá Pelikána rád jako někdejšího mladého stalinistu, budiž, ale já mluvím o lidech, kteří o jeho existenci prostě neslyšeli. Protože nechtou a protože za starého režimu neposlouchali Svobodnou Evropu. Kdýž zemřela Wisława Szymborská, polští televizní zpravodajové chytili na ulici krátce po vydání smutné zprávy ministra kultury Bogdana Zdrojewského, který potom mluvil nejmíň pět minut souvisle o – jejím díle, o poezii, citoval konkrétní verše. Žádný tajemník mu nenapovídal a ministr neplácal, jak si váží básníků. Doma jsme se na sebe reflexivně užasle podívali: kde jsme my, a kde jsou Poláci?!

Tuším od teba viem, že keď zomrel Bohumil Hrabal, Gazeta Wyborcza uverejnila spisovateľovu fotografiu na titulnej strane a okrem toho sa vo svojom vydaní podrobne venovala jeho dielu. Bylo by spíš divné, kdyby *Gazeta Wyborcza* reagovala jinak. Bohumil Hrabal je dnes čtenářsky živější v Polsku než v českých zemích. Kundera taky. A možná i Havel a Škvorecký.

Divadelník Petr Oslzlý nedávno na konštatovanie, že českým politikom chýba vízia, opáčil nasledovne: „A nám vize nechybí? Jsme znechuceni ze stavu politiky a politiků... Nositelem vize proto dnes nemůže být jen politika a my nemůžeme jen čekat, že před nás politici nějakou vizi postaví.“ Inými slovami, na ťahu sú intelektuáli. Možná to souvisí s tím, co jsem říkal. „Znechucení ze stavu politiky a politiků“ je přece dětinské, pokud si nemyslíme, že nám někdo zmanipuloval volební výsledky. Dětinský samozřejmě není

okamžitý vztek, ale znechucení jako chronický stav?! Politiky jsme si sami zvolili.

A abych to ještě trochu zkomplikoval. Příliš mnoho lidí mi říká, jak nám s *Listy* fandí, jak se ostatní noviny nedají číst, jak jsme skvělí a jak sou barevné týdeníky hnusné. Ale jen málokdo si *Listy* předplácí. Víím o lidech, pro které je 414 korun za rok opravdu hodně, ale víím, u kolika jde jen o bezcenné plácání. Stejně si zas koupí *Mladou frontu*, a peněz jim líto nebude, a stejně se nikdy nenaučí ani na internetu si hledat a najít něco pořádného.

Že číst chytrý časopis už není ani nějaký společenský atribut, o tom jsme už mluvili. Není, normalizace tu ale asi jen urychlila... modernizaci? V Polsku taková příšerná kulturní diskontinuita jako v ČSSR nenastala, a literární, nebo obecně intelektuální časopisy stejně oproti devadesátým létům na vážnosti ztratily. Podobně jako spisovatelské a podobné organizace. Jsem zvědavý na další vývoj, je ale už evidentní, že i v kulturních časopisech se protestní hlasy objevují stále častěji. Někdy mě těší, jindy ne. Vadí mi každá bagatelizace hnusu minulého režimu, i když ji někdy chápu jako ohlas na pravicovou propagandu. Že ty hlasy jsou levicové, je ale, myslím, vývoj k dobrému. Ne proto, že by levicovost sama o sobě byla dobrá, ale že se snad vrací rozumná rovnováha.

V našich zemepisných šírkach je častejší skôr pohyb od jedného extrému k druhému. Viem si predstaviť, že sympatizuješ s postojom Adama Michnika, ktorý – keď ho v Poľsku vyzvali, aby sa pripojil k antikomunistickej kampani, – povedal: „Nebol som s vami v minulosti zbabelý, preto dnes s vami nepotrebujem byť statočný.“ Je pěkné, že mě přirovnáváš k Adamu Michnikovi, ale je tu rozdíl a bylo by nevkusné ho neuvést: Michnika přivedla k jeho postojům výchova a povaha, mně onen režim vlastně zapudil – jako osmašedesátnického syna účastníka vysočanského sjezdu KSČ, a nikdy mi ani žádnou korupční nabídku nedal. Nic přitažlivého mi nenabídl. Dnes nemám co měnit na odporu k němu, ale pokud mi hlavní proud dnešního českého antikomunismu

připadá hloupý a kontraproduktivní, vzpomínám spíš, jak si Karel Poláček utahoval z fráze „tři sta let jsme trpěli“, nebo z té o „spárech černožluté hydry“. Nebo jak jsme si na ZDŠ dělali srandu i z opravdových protifašistických bojovníků, které nám předváděli. Oni žili zbytek života velkými chvílemi svých životopisů a kromě toho volky nevolky legitimizovali komunistický režim.

Ta zblbllost byla i v inteligentním prostředí dlouhá. Před třemi lety jsem mezi dost vzdělanými a moudrými lidmi řekl prostou a nepochybnou pravdu, že TGM či Milada Horáková byli lidé levice, a tos měl vidět ten vztek!

Takže se ještě jednou pokusím říci co nejpřesněji, jak to vidím: *Listy* by měly být granty podporovány, a to vůbec ne kvůli živobytí redaktorů. Na druhé straně pokud by jim jednou zůstalo třeba dvě stě předplatitelů, protože už umíme všichni, kdo jsme nějak ovlivněni šedesátými léty, dobře nám všem tak a žádné ministerstvo uměle občanskou společnost nevytvoří.

Chtiac-nechtiac sa musím vrátiť k onomu porovnávaniu a pripomenúť, že hoci podpora živej kultúry v Českej republike postupne klesá, minulý rok u vás na granty vyčlenili 387 miliónov korún, čo je bezmála trojnásobok sumy, ktorú vlni na rovnaký účel uvoľnilo Ministerstvo kultúry SR: 5,06 milióna eur. Vzhľadom na počty obyvateľov v oboch našich krajinách by slovenský vklad mal byť logicky o tretinu vyšší. Vidíš, *my* by sme sa mali vrchnosti sťažovať. Namiesto toho sme väčšinou ticho a v duchu tradície sa spoliehame, že kultúru u nás ešte chvíľu potiahne tých niekoľko dobrovoľne neplatených nadšencov a ochotníkov, skrátka, posledných mohykánov, čo supľujú armádu úradníkov. Akoby prestala platiť večná veta Christiana Morgensterna, že „každý umelec porazí desať diletantov“. Kultura bez ochotníků nemůže žít. Žádná a nikdy. V okamžiku, kdy chceš něco udělat, nesestavuješ rozpočet. Je mně ovšem líto, že na Slovensku je to ještě horší, vždyť podpora živé kultury by tam měla být ještě větší než v Česku. Nejen proto, že Slovensko

má ještě méně velkých měst a národ je méně početný, ale řekl bych, že zůstává ještě jeden úkol: slovenskou kulturu zviditelnit. Třeba v sousedním Polsku už sice vědí, že nejsou české Tatry a že není český Zlatý bažant, ale tu zvláštní podvojnost našich kultur asi přesně nevysvětlíme nikdy nikomu kromě čechofilů a slovakofilů. Málokdo se bude chtít nechat zasvěcovat do identity Šafaříkovy nebo Kollárovy, ale třeba do grantů pro překladatele ze slovenštiny by Slovensko mělo vkládat víc. Prostě jsme dva národy, byť vzácně spřízněné, a mám dojem, že tady má Slovensko co na práci. Není to ničí vina, při takové blízkosti je přirozené, že ani v sousedním Polsku se dosud český, československý a slovenský nerozlišuje.

Poláci však dělají mnohem víc. Finančně, ale i v péči o překladatele, v jejich docenění. Cena pro zahraniční polonisty Trans-Atlantyk je už nejen slušný příspěvek do rozpočtu překladatelovy rodiny, loni obnášela deset tisíc eur. Ale s jakou je to provázeno péčí, elegancí, pohostinností, která se nevěnuje pouze laureátovi, ale desítkám dalších propagátorů polské kultury v zahraničí! A pak dostáváš pravidelně z Knižního ústavu informace o literárních novinkách, možnostech stipendií a grantů. Ten grant taky nezplatí celou knihu, na druhé straně mám dojem, že vyhlídka na dobrý překlad do češtiny, podložená seriózní žádostí, v Polsku obvykle uspěje.

Čo na to povedať? Iba ak si povzdychnúť so sústružníkom Marossánom z knihy *Jarná výstava, ktorú napísal György Spiró: „Súdruhovia, musíme veľmi veľa pracovať, aby sme sa dostali ta, kde sme dnes.“ Chceš si aj ty v samom závere nášho rozhovoru verejne povzdychnúť? Víš, že jsem mohl být Slovák? Když otce vypudili z KSČ a pak i z místa, dostal nabídku dělat hygienika, myslím dokonce okresního, ve Svidníku. Víc si nepamatuji, byl jsem dítě, ale bylo to od někoho tam pěkné. Lékaře však nevyhazovali ani v České socialistické republice obvykle k lopatě, takže nakonec nešel. Nad představou, že bych žil od jedenácti let ve Svidníku a měl slovenské školy, žasnu. Jak člověk žasne nad nenaplněnými alternativami svého života.*

Václav Burian (1959) je novinář, publicista, literární kritik a básník, překladatel z polštiny. Prekladá najmä C. Miłosza, ale i A. Stasiuka či R. Krynického. Do roku 1989 publikoval v samizdate, istý čas bol redaktorom časopisov *Scriptum*, *Arch A5*, *Notes*, *Hanáčkych novín*, týždenníka *Literární noviny*. V súčasnosti pracuje v redakcii dvojmesačníka *Listy*. Po Novembri 1989 absolvoval štúdium polonistiky a bohemistiky na Univerzite Palackého v Olomouci. Kultúrnopolitické články i básne zväčša uverejňuje v poľských novinách a časopisoch, niekoľko rokov pôsobil ako český spravodajca popredného týždenníka *Tygodnik Powszechny*. V Poľsku vydaný výber z jeho poézie preložil Leszek Engelking, brniansky Host mu v roku 2007 vydal básnickú zbierku *Blankyt pólnoci*. Žije v Olomouci.

Mária Ferenčuhová: Ohrozený druh

Bratislava : Ars Poetica, 2012

Pozor, padá ometka!

Ivana Hostová

Tretia básnická zbierka Márie Ferenčuhovej *Ohrozený druh* sa výraznejšie rozpadá na dve časti. Štvorica úvodných básní zoskupených do celku *Cesta* nadväzuje na tradičné literárne témy a motívy – nájdeme v nej ošúchaný topos cesty vlakom, pertraktovanie partnerského vzťahu či spomienky na detstvo. Vstup do knižky je aj kompozične celkom konvenčný, pripomína mnohé iné verše mnohých iných básnikov a najmä poetiek – percipient má najprv možnosť nahliadnúť do intimity pocitov a situácie subjektky: „*Dlho som bola trpezlivá. / Pokojne vrastená do dlažby, / prílnutá k zemi.*“ (s. 9), po tomto konštatovaní nehybnosti (ktorá ako charakteristika situácie subjektu dominovala v predchádzajúcej zbierke) nasleduje náznak možnosti zmeny a napokon samotný pohyb – cestu vlakom s jej obligátnymi motívmi (odlúčenie, samota, stretávanie náhodných ľudí, nostalgia, opisy krajiny s konkrétnymi reáliami, domov). Kontinuitu s poetkinou predchádzajúcou tvorbou vytvára dokumentaristické zameranie na detail. Tento metonymický princíp je jedným z esteticky najpôsobivejších postupov Ferenčuhovej výraziva, no po viacerých opakovaniach pôsobí monotónne a neinovatívne a nestačí na vybudovanie celku básne, čo (tvorivú krízu, krízu reči) v metatextovo ladených pasážach konštatuje aj hovoriaci subjekt: „*Stratila som reč. / Ostali iba otvorené oči / a myseľ upriamená na príbeh. / Zámotky vizuálnych motívov: / vo výklade obscénne vystavené /*

Kniha krehkosti

Jaroslav Šrank

... básnické zbierky Márie Ferenčuhovej naša kritika prijíma napospol pozitívne. Doteraz bolo dôvodom kladných odoziev nesentimentálne stvárnenie takých erbových tém privátnej poézie, ako sú vlastná identita, partnerstvo či materstvo. V tretej zbierke autorka svoju poéziu vychádzajúcu z osobnej skúsenosti rozvinula aj o výraznejšiu reflexiu nadosobných problémov, ba, ako pomerne priamočiaro signalizuje už názov knihy, do svojho obzoru zahrnula problematiku priam planetárnych parametrov. Spomedzi rôznych možností, ktoré poézii ponúka aktuálna civilizačná situácia, sa totiž sústredila na ekologickú tematiku. Niežeby z jej knihy vypadli motivicko-tematické konštanty intímnej poézie. Sú zážitkovým základom a kontextovým pozadím myšlienkovovej koncepcie zbierky. Ide najmä o sebareflexiu lyrickej hrdinky, o jej účasť v partnerskom vzťahu a o jej vzťah k vlastnému dieťaťu. Túto privátnu sféru však autorka prekračuje a rozširuje, a to najmä cez rodičovský, materský námet, ktorý jej poslužil ako výrazný impulz na premostenie subjektívnej skúsenosti a civilizačného plánu. Keďže sa na tomto prepojení významne podieľa rodovo špecifická reflexia sveta a jeho dôležitým predpokladom je aj problémový prístup k vlastnej totožnosti, tieto Ferenčuhovej básne boli ešte pred knižným uverejnením D. Rebróm charakterizované ako „ekofeministické verše“ (RAK, 2012, č. 6).

šperky nakúpené v záložniach / po celej krajine, / rezané kvety, stopky hnijúce vo väze“ (s. 29).

Vzťah autentickosti, emocionálnosti (skĺzajúcej aj do sentimentálnosti a pátosu) a odstupu, intelektualizácie výpovede, na ktorý recenzenti reagovali už od jej debutu, vystupuje do popredia aj v *Ohrozenom druhu*: „Predstavím si čistý, / voňavý bielizník. / Kvitnúcu čerešňu. / [...] // v preexponovanej, skreslenej spomienke“ (s. 22). Napätie medzi citovosťou a intimitou na jednej strane a odstupom a racionom na strane druhej možno vnímať ako súčasť globálnejšieho poetkinho tvorivého princípu, rozpolteného medzi spontánnou básnickou výpoveďou a jej racionálnou konštruovanosťou, ktorá v prítomnej zbierke prevláda (systematické opakovanie a rozvíjanie interpretačne jasne uchopiteľných motívov; v úvodnom cykle debutu bola pozorovateľná dokonca i premyslená práca s metrom a rytmom). *Ohrozený druh* sa vyznačuje motívickou zomknutosťou a vysokou mierou komponovanosti. Tak už v prvej štvorici básní – napriek ich jednoznačnému vyčleneniu z celej zbierky – nachádzame v náznakoch jej leitmotív, naplno rozvinutý v ďalších troch častiach (*Historiky, Fotografie, Ohrozený druh*) – postapokalyptický motív regenerácie mestského priestoru prostredníctvom pohlcovania jeho rozpadávajúcej sa betónových budov (tovární, hotelov a pod.) prírodnými elementmi (hmyz, rastliny) a prekrytie (prípadne transformáciu) ľudstva ako ohrozeného druhu druhom prispôbeným týmto podmienkam – nový „pán tvorstva“ má u Ferenčuhovej znaky hmyzu. Už úvodné verše zbierky situujú subjektu ako *prilňnutú k zemi* či *k dlažďaciám*, v závere prvého textu zbierky dokonca ochutnáva murivo: „tam, kde je stena najvlhkejšia, / sa drobí omietka. / Privoniam, ťobnem do nej prstom, / napokon obľiznem.“ (s. 13), čo v kontexte opakujúcich sa kľúčových motívov (prežitie, rozklad, hmyz) možno interpretovať aj v súvislosti s tým, že o niektorých druhoch švábov či termitov je známe, že dokážu požírať omietku či dokonca betón. Pri rozvíjaní tohto ekologického

Uvedené prepojenie je v zbierke vybudované veľmi precízne. Knihu otvára cyklus *Cesta*, v ktorom pohyb krajinou vedie Ferenčuhovej básnickú protagonistku k reflexiám o jej pozícii v medziľudských vzťahoch (o jej účinkovaní v partnerskom súžití aj o jej mieste v rodinnej genealógii), ale dotkne sa aj spoločenskej praxe (rodové roly) či veľkých dejín (peripetie 20. storočia, postkomunistická éra), aby v konečnom dôsledku smerovala k uvedomeniu si svojej pozemšťanskej identity. Krajina, ktorou putuje, je však iná ako „zem pod nohami“ M. Válka, M. Kováča a iných našich autorov, ktorí s týmto typom identity pracovali kedysi. Nachádza sa v kritickom stave zapríčinenom civilizačnými zásahmi, čo Ferenčuhová vyjadruje početnými motívmi chátrania, rozkladu a zániku ľudských výtvorov, ako aj motívmi opanúvania, ničenia a pustošenia prírody ľudskou aktivitou. Dopĺňa ich motívmi medzier v partnerskej komunikácii a puklín na vlastnom tele (pokožke). Z analógie zlyhávajúca civilizácia – zraňovaná zem – problémová komunikácia hrdinky – „namáhané miesta na tele“ (s. 31) – potom vyplýva, že autorka vníma vratkosť, krehkosť všetkých rámcov či istôt, ktoré utvárajú jej život. V tejto súvislosti sú príznačné aj motívy času priebežne umocňujúce atmosféru terminálneho stavu sveta, ako ho poznáme („Aj náš syn ešte spí. / Len na stenách, medzi hračkami, / v knižnici aj pod kredencom, / v kúpeľni za práčkou, / vedľa pohovky a na okennom ráme / zúrivo, neúprosne tikajú jeho hodiny“, s. 55 – 56), ktorú v závere striedajú predpovede o tom, kam konflikt ľudského počínania s kozmickými zákonmi povedie, i intimizované úvahy o budúcnosti nášho druhu („A čo ty? / Budeš mať telo, aké si pamätám? / Alebo kĺby, články, zložené oči – budeš mať oči?“).

Zhodou okolností som sa k *Ohrozenému druhu* dostal krátko nato, ako som si po niekoľkých rokoch znovu prelistoval knižky Štefana Strážaya. A Ferenčuhovej poetika mi Strážayovu metódu v mnohom pripomenula. Spoločné je odstrojenie textu od naj-

motívu sa poetka nevyhne obligátnemu apelu stvárnenému neinvenčne, ba až žurnalisticky (prvá osoba plurálu, rečnícka otázka): „*Lenže koľko ich ešte musí vyjsť do ulíc, / koľkokrát treba zopakovať ten mechanický tanec, / [...] / Koľkokrát denne musí teplota poskočiť / o dvadsať stupňov hore a potom späť, / aby sme pochopili, že obliekať sa podľa počasia už nestačí?*“ (s. 67–68, pravopisné chyby – ktoré zrejme nie sú súčasťou autorského zámeru – sú v origináli). Rušivo pôsobí aj explicitnosť, ktorá sa v priebehu zbierky (aj vďaka opakovaniu) stupňuje a ktorá (trochu či značne) komicky kulminuje v jej závere: „*A čo ty? / Budeš mať telo, aké si pamätám? / Alebo kľby, články, zložené oči – budeš mať oči? / Budeš vysielat signály alebo používať reč, / kódovať správy a prehrýzať sa / kvýznamu?*“ (s. 71).

Ak recenzent pri jej debute konštatoval, že poetka sa nerozhodla jednoznačne pre poéziu či pre prózu, pokiaľ ide o formu (Mascovszky), v jej tretej zbierke sa prozaickosť dostáva do nosnej témy – ekológia rozhodne nie je nepríznačným poetickým motívom, ba dokonca nie je ani bežnou témou (vysokej) umeleckej literatúry vo všeobecnosti – skôr je typická pre žurnalistické a náučné žánre, resp. pre sci-fi prózu. Ak sa v literatúre objaví, hrozí vysoké riziko, že sa primárny akcent diela posunie do mimoumeleckých sfér. Špecifickosť zvoleného motívu aktualizuje nadväznosti zbierky na slovenskú literatúru štyridsiatych rokov, kde motívy apokalypsy a ohrozenia ľudstva (aj v spojení s devastáciou prírodnej krajiny) primárne súviseli so skúsenosťou druhej svetovej vojny, pričom nie každý z autorov vedel túto tému podať umelecky adekvátne (Š. Králik, P. Karvaš, J. Barč-Ivan, F. Švantner, V. Beniak, R. Fabry a i.) a na trendy, ktoré sa u nás objavili na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov (napr. J. Johanides, I. Štrpka; tento motív však nájdeme napr. aj v aktuálnej tvorbe J. Litváka). Ako som už naznačila, Ferenčuhovej sa nepodarilo vyhnúť apelatívosti a explicitnosti, no to neznamená, že motív je celkom esteticky vyprázdnený a že

okatejších vonkajších atribútov poézie i spoliehanie sa na schopnosť precízne zorganizovaných detailov (primárne odkazujú na každodennú empiriu) metonymicky zastupovať určité všeobecnejšie či abstraktnejšie obsahy (nálady, postoje, myšlienkové koncepty a procesy atď.). Názorne tento postup ukazujú napríklad tri básne z cyklu Fotografie (č. 3, 4, 5), metodicky sa zrkadliace navzájom. Pravda, nadväzovanie na strážayovský básnický typ je v našej súčasnej lyrike pomerne časté, a to neraz až v poklesnutej podobe, takže treba doplniť, že Ferenčuhová patrí k jeho najzdatnejším aktérkam a aktérom. S istým zjednodušením nesúcim stopy zámernej naivnej inšpirácie filmovou teóriou môže recenzent jej texty pripodobniť k záberom, scénam či sekvenciám, ktoré spoločne vytvárajú niečo ako básnickú esej. Podobne by sa dalo vyjsť z výtvarných žánrových kategórií ako portrét, zátišie, krajinka. Za silnú stránku tejto koncepcie považujem delegovanie nadosobného problémového myšlienkového obsahu – ak chcete angažovaného posolstva knihy – na subjektívne ukotvené naratívno-reflexívne výpovede s gnómickými pointami, ktoré sú zosieťované tak, že k nim čitateľ môže pristupovať ako k problémovému kaleidoskopu významov. Preto nie som presvedčený o užitočnosti riešenia, keď sa v záverečnom a titulnom cykle výpoveď prikláňa k inštruktážno-apelatívnej heslovitosti, k transparentnému stabilizovaniu významového jadra knihy: „*Netreba veľa: dotknúť sa zeme / ako vlastnej pokožky*“ (s. 69), „*Aspoň chvíľu / pozorne pozerat' na skazu, / konečne s jasným vedomím, / že ty nepotrebuješ nás, / nikdy si nie, / iba my teba*“ (s. 70).

Mária Ferenčuhová si nepotrpí na tvarové výskumy či exhibície, tých pár, ktoré v knihe figurujú, majú skôr charakter sprievodných básnických cvičení (napr. s. 29–30), takže sa zdá, že autorka dospela k rukopisu, ktorý jej vyhovuje. Texty si v zásade zachovávajú vecnú, pritom však skôr neinvazívne decentnú než chladne dištancovanú dikciu.

text zbierky nemá umelecky nosné miesta. Dnes, keď sa zdá byť väčšina aktuálnych dominantných motívických okruhov a tvarových inovácií, na ktoré okrem starších poetík nadväzuje aj Ferenčuhová (ne/možnosť (autentického) vyjadrenia, ne/súvislosť označujúceho a označovaného, automatizmus reči, zraňovanie ženského hovoriaceho subjektu, *écriture du corps*, postmoderné textové operácie), zacyklená či už celkom vyčerpaná, túto snahu o nájdenie problému možno hodnotiť pozitívne. Kombinácia sci-fi prvku premeny človeka na hmyz (pri ktorej nemožno nemyslieť i na Kafkovu Premenu), resp. ovládnutia planéty hmyzom s obrazmi prízračných rozpadávajúcich sa budov, dokumentaristicky pôsobivo odrážajúcimi špecifiká reliéfu postkomunistickej krajiny, a interpretačne pregnantným motívom trhliny, praskliny ekologickej tému inovujú, aktualizujú a esteticky zaujímavo tvarujú: „Vysvietené prázdne chodby, / rad žiarivo modrých dverí, / [...] / V kuchyni stále stoja sporáky / a visí bojler, / panvice, hrnce, taniere / pokryté vrstvou prachu a mŕtvoliek múch“ (s. 50).

Najväčším problémom Ferenčuhovej tretej zbierky teda nie je zvolený leitmotív, ale explicitnosť (či nedostatočná hutnosť motívov?) a množstvo prvoplánových, banálnych aj patetických reflexií: „Bolesť, sklamanie, úsečka tam, kde mala / odnikiaľ až na večnosť viesť priamka?“ (s. 31), kľčovitých obrazov a gýčov: „ako alúzia na odhalené Pompeje, / na sivozelenom koberci z prachu, / preťahujú sa / dve skamenené mačatá“ (s. 50), priehľadných paralel a komických prirôvaní: „celý deň mi ústa padali ako gate“ (s. 37). I napriek týmto výhradám však za danej situácie v našej poézii budem ďalšiu Ferenčuhovej zbierku očakávať so zvedavosťou.

Popri vizuálnom aspekte akcentujú aj hmatovú interakciu človeka so svetom. Prisvojovaný terminologický aparát vrátane takých obľúbených, populárnych až módných motívov dnešnej intelektuálnej poézie písanej ženami, ako sú trhlina, zámotok či príbeh, kontrapunkticky dopĺňa hovorové, expresívnejšie výrazivo a sporadicky aj podčiarkovanie významu príznakovým zvukovým tvarovaním výpovede: „*ostáva ešte priestor medzi slovami. / Vyplňame ho chápaním, / ako in futrujú vetrovky vatelínom*“ (s. 67). Spomedzi zmienených súčasných poetiek má potom Mária Ferenčuhová asi najbližšie k Nóre Ružičkovej, ich príbuznosť však nie je založená na kopírovaní sa, obsahuje totiž aj dosť prvkov potvrdzujúcich vzájomnú odlišnosť autoriek. Porovnajme napríklad Ferenčuhovej konštatovanie „*pomaly skúšam zdvihnúť nohu – / a ona poslúchne*“ (s. 10) s Ružičkovej obrazom „*zo zdvorilosti, zo zvyku / mykám nohami – / robím, akoby som kráčala*“ (zo zbierky *Beztvárie*). Ďalej sa mi zdá, že svojím jednoznačným postojom k civilizačnému smerovaniu autorka spochybňuje možnosť jednoducho ju priradovať k takým básnikom ako M. Habaj, M. Solotruk či P. Šulej, ktorí civilizačnú situáciu aj napriek rôznym posunom, ktorými medzičasom prešli, stále predkladajú ako ambivalentnú, bohatú nielen na neblahé znamenia a evidentné nešváry, ale aj na všetlijaké tie vábivé blahé šváry. Patrí skôr k poézii súkromia, no nad väčšinou našich súčasných básnických egológov a egologičiek vyčnieva tvárne aj koncepčne.

„Ego-“ i „ekopoéziu“ Márie Ferenčuhovej charakterizuje veľká vnímavosť na prejavy života a smrti, na naše balansovanie medzi ich silovými poľami. Pokiaľ si naďalej udrží schopnosť naznačovať rôzne odtiene vzťahov, ktoré sa medzi nimi priebežne generujú, bude o nej zrejme aj v budúcnosti možné napísať, že...

Príbehy zo sveta, ktorého niet

Matúš Bartko

Košice – hlavné mesto kultúry

nohou posúval kus vytrhnutej dlažby
ten zvuk sa škrípavo tiahol nočnou ulicou
zatackal sa
pomyslel som si: – opilec

dlažbu
zasunul na miesto
kde zakryla dieru na ceste

potom muž v klobúku pevne vykročil

kráčal som za ním
dúfal som, že si odpľuje
sliny zmieša s blatom
a povie mi:
– effeta

melanchólia

skoro ráno idem na lúku
rozložím si deku
vytiahnem termosku so sladkým čiernym čajom
o chvíľu som plný cukru a pokoja

to sú moje predstavy
keď sa ponáhľam do práce a nič nestíham

manželka si prečítala tieto verše a povedala:
- ty si taký jemný vo výrazoch
ale dnešná doba je drsná

neviem, či to spôsobili jej slová
ale keď som sa neskôr vybral na lúku
údolím sa tiahla ulica plná novostavieb
a jediné, čo som mohol
bolo rozbehnúť sa
a nezmeškať autobus

tvár

mojej mŕtvej tety
má pokojný výraz

akoby vedela
že nič nepotrebuje vedieť

Vzplanutie

Jozef Palaščák

„Keď chlapi dopozerali film, zbehli po schodoch. Popred okienko spomalili, aby som ich nehrešila. Kričala som, nech nezatvárajú dvere. Nech sa mi tu vyvetrá. Bolo po šiestej, zatvárala som. Kričali: ‚Dobrá noc, teta Irenka!‘ odpovedala som, ‚dobrá noc‘. Vedela som, že budú hore do dvanástej, fajčiť okolo krčmy. Minule rozbili okno, keď ich Imro odháňal. Ostatní chlapi sa len smiali.“

Aj vy ste na smiech, teta Irenka. Družstvo zavreli, doma robiť nevládzete, záhrada zarastá, len hriadka pred oknom, medzi plotom a bránou, má pár aromatických kvetov. Korenisto vám od nich voňajú prsty. Myslíte si, že ste krásna, myslíte, že ste gazdiná, ale tu je gazda ten, kto má sviňu, alebo aspoň králiky. Máte sliepky, budete dedine na smiech. Stará dievka, päťdesiattri rokov. S Imrom ste sa našli. Odmala ušatý, plešatý v dvadsaťpäťke. Hovorí sa mládenec, ale nikto nečakal, že sa raz ožení. Tiež ste sa s ostatnými dievkami uškŕňali, keď šiel okolo. Dievky sa uškŕňali, keď ste odišli vy. Imro bol múdrejší, nenádejal sa. Nepil, nefajčil, chlapom nestál za zmienku. Keď zavreli družstvo, bol však o krok vpredu. Po dedovi zdedil obchod, začal od ľudí vykupovať vajíčka a mlieko, chodil predávať na starom Taze do mesta, v obchode ste začali robiť vy, Irenka. Imrovi sa darilo, ďalej však žil chudobne. Ľudia začínali šíriť dohady, kde dáva peniaze, závidieť. Keď kúpil pozemok pri hrádzi, kde je piesčitá pôda, ľudia si klepali na čelo. Potom v apríli prišli štyri ávie, na korbe mali časti nejakého mohutného mechanizmu. Imro šéfoval vykladaniu, trel si ruky, nervózne pobehoval okolo a usmieval sa popod fúzy, ktoré nemal. Kúpil púťovú atrakciu, nevidanú, kovovú raketu ruského typu, vysokú ako trojposchodový dom. Dole bola miestnosť s okienkom na predávanie lístkov, po točitých schodoch sa dalo vyjsť hore, kde ako v planetáriu ležali na sedadlách deti, aby si pozreli simuláciu štartu rakety, obliekanie planét, vesmírnu vojnu, pristávanie na slnku, haváriu v mori, podmorský svet a ďalšie, ktoré Imro kúpil spolu s kraksňou.

Predávali ste v obchode, teta Irenka, teraz ste dostali ponuku predávať lístky na Mesiac. Už ste neboli taká naivná, aby ste si nevšimli, že vás ženy aj tak neberú vážne. Ste stará dievka, nemáte čo stratiť. Na čas ste sa znovu stali s Imrom hlavnou témou. Ale žiaden dospelý z dediny do rakety neprišiel. Chodili deti, ktoré sa báli Imra, a mládež, ktorá sa smiala vám. Prestať sa báť a učiť sa vysmievať patrilo k pubertálnej iniciácii. Priestor okolo rakety s farebnými žiarovkami pripomínal zábery z amerických lunaparkov stredozápadu,

preto len čo chlapci dostali možnosť šoférovať auto alebo opravili dedovu motorku, prichádzali sem fajčiť, dievčatá kolembať nohami na lávke cez hať a potom sa bozkávať s chlapcami v šere medzi plochou okolo rakety a žihľavou na začiatku kukuričného poľa. Pre chalanov sa centrum dediny presunulo od krčmy a kostola sem, tristo metrov za dedinu. Pre dievčatá to znamenalo zostať pri ochutnávaní nikotínových bozkov a cestou cez pole potme triediť pocity. Prichádzali aj deti z okolitých dedín, atrakcia patrila k letu. Chodili na tie isté filmy dokola, všetky už poznali, obľúbená bola havária v mori, hydraulika rakety chvela sedadlami. Medzičasom grafika počítačových hier na obrazovkách monitorov prekonala grafiku filmov rakety, chodilo sa do nej s nostalgiou. Imro klesol znova na úroveň dedinského truľka, vy ste zas, Irenka, definitívne pochopili, že sa nevydáte. Deti vás mali rady ako ježibabu z domu na stračeň nôžke, poznali ste ich tajomstvá. Niežeby ste mlčali, nikto nepočúval. Keď ste o šiestej skončili v rakete, do deviatej ste predávali limo a kofolu, pod pultom cigarety a pivo. O deviatej prišiel Imro, celý v čiernom, len košeľu mal bielu, skontroloval vyúčtovanie, o ničom inom ako o peniazoch a tovare, čo treba doplniť, nevedel rozprávať. Ledva vám pozrel do očí. Až do toho rána.

„Povedala som im, nech nezavrú dvere, ale hlasy stíchli, keď sa tesnenie zovrelo a prievan ustal. Vyšla som k nim, odchlopila ich, ale stiahlo ich späť, akoby boli na magnet. Skúsila som ešte dvakrát, vždy sa zavreli. Keď som sa vracala k pokladni, koplo ma, videla som, jak hodilo iskru medzi mojimi prstami a hliníkovým stolom. Pri vyúčtovaní mi vstávali a praskali vlasy. Kraksňa tu je desať rokov, vonku hučí transformátor, poviem Imrovi, nech pošle elektrikára. Bolo pred búrkou, v stánku mi vietor klepal strieškou, decká šli cez pole domov, nebolo komu predávať. Zavrela som skôr, nečakala Imra, vietor silnel, nechcela som zmoknúť. Doma som bola pred deviatou, televízor mal zlý signál, asi otočilo anténu, zavrela som kury a šla spať.

Zobudila som sa pred štvrtou. Vonku bolo jasno. Chcela som spať ďalej, ale ozval sa tresk. Starosta vravel, že zahučal dedinský rozhlas, vyhorel, aspoň mesiac potom len chrčal. Keď som šla cez dedinu k rakete, chlapi nadávali, že vypadla električka. Myslela som, že Imro bude mrzutý, prečo som odišla včera skôr. A v obchode sa mu bez električky zopsuje mäso v chladničke. Zrýchľila som. Keď som šla cez kukuricu k hať, hneď za dedinou som si na zákrute cesty všimla, že raketa tam nie je.“

Mysleli ste, že omdliete. Spomenuli ste si na elektrizovanie a zdalo sa vám, že ešte stále vám stoja vlasy. Do rúk a nôh vstúpila slabosť, nevedeli ste sa poriadne nadýchnuť. Päťdesiat metrov pred priestranstvom parkovalo asi sedem áut. Ľudia postávali, radili sa. Imro vo svojich čiernych šatách, pokrytý popolom, chodil tam a späť. Zo štvormetrových stĺpov, na ktorých boli rozvešané káble so žiarovkami, zostali najviac dvojmetrové zuhoľnatené

pahýle. Kukurica do kruhu spálená, na brehu oškvíknuté trstie, lávka cez vodu spadnutá do hate, jaklové schodíky k rakete zdeformované, roztavené, popol tam, kde stála, úplne biely, na mieste, kde bol stánok, jeho pôdorys z popola. Krúti sa vám hlava, Irenka, je vám do plaču, ale opanujete sa pred ľuďmi. Imrovi sa nikto neprihovorí. S ohováraním si počkajú na večer do krčmy. Trie si spánky, prechádza si po plešine, akoby mal vlasy, je horúce doobedie, ostatní postávajú v tričkách a on si ani nezobliekol sako. Prišla polícia. Fotili, tvrdili, že raketu niekto ukradol a zvyšok podpálil. Dajú echo do zberných surovín v kraji. Treba dať trestné oznámenie na neznámeho páchatela. Poistené to Imro nemá, kto by kradol raketu. Na popol sa prvé odvážili deti. Pod tenkou vrstvou okolo schodíkov sa kremičitý piesok zmenil na sklo. Keď Imro mlčal, policajti začali na seba pozeráť, chápavo pokyvovať hlavou. Vytiahli tlačivá na trestné oznámenie. Imro povedal, že netreba. Nebude vás treba vypočúvať, teta Irenka. Boli by ste sa skryli, keby bolo kam. Policajti sadli do auta a okolo dvanástej odišli. Ľudia sa roztratili, je nedeľa, na omšu pôjdu do mesta, večer. Aj tak tu bol aj farár.

Keď ste s Imrom osameli, prišiel k vám, v ruke kúsok čierneho piesočného skla, mal ho aj vo vreckách. Chceli ste sa ospravedlniť, potešiť ho, vysvetliť, že si budete hľadať novú robotu, ale cez zovreté hrdlo vám nevyšlo nič. Chceli ste plakať, hanbili ste sa, napínali ruženec okolo ruky, až praskol a do popola spadli čierne kryštálové zrnká. Prišiel k vám, obzeral sa, ale nikoho tu nebolo. Pozrel vám do očí, boli ste prekvapená, kde na to nabral odvahu, oči mu blčali a vy ste si všimli, že sa potmehúdsy usmieva, ako keď ráta peniaze. Pozeral, akoby sa chcel niečo spýtať. Nevedeli ste, ako reagovať. Čakali ste, že vám vynadá, že vás tu včera hľadal, že je to vaša vina. Nezamkli ste, kľúče má on, mali ste čakať aj napriek vetru, žiadna búrka neprišla. Ale on povedal: „Odletela!“

Zrazu sa vám rozjasnilo. Zaplavil vás súcit, priam materský. Najradšej by ste ho objali a utíšili ako dieťa, zmenšil sa pred vami na batoľa, ale keď ste mu opätovni pohľad a videli, že je šťastný, že už netrpí, prikývli ste. „Však?“ potešil sa. Zohol sa a pozbieral aj zrnká ruženca, akoby to bol dôkaz, a potom povedal: „Poďme“. Šli ste bok po boku do dediny. Cítili ste Imrovo napätie, roztržitosť, sama ste sa takmer rozplakali. V istej chvíli sa vám zdalo, že by vás najradšej chytil za ruku. Pochopili ste, že sa teší, až by tancoval. Akoby raketu kúpil preto, aby raz odletela.

Do konca ďalšieho týždňa predavačka v obchode dala výpoveď, aby nebola na smiech. Zamestnala sa v pokladni hypermarketu v meste. Ľudia si znova začali klepať na čelo. Deti za Imrom niekedy vykriekli „startrek“. Imro prišiel za vami domov, ponúkol vám prácu v obchode. Prvýkrát u vás bol. Čistý, oholený, znova v čiernom s bielou košeľou, pribudol čierny klobúk. Vyžaroval spokojnosť. Irenka, vy ste nikdy neboli šikovná, sama by ste sviňu a hos-

podárstvo nezvládli, pristali ste teda. Ľudia chodili vo voľnom čase na kozmodróm, ako začali volať priestranstvo spáleniska. Imro kúpil dva nové stánky, predával už aj langoše. Zohnal reproduktory, dal vyťahnúť lávku z vody a postaviť novú. Púšťal vážnu hudbu, čo vás prekvapilo, ale keď mladí stále naliehali, zapol rádio Expres. Vrátili ste sa z obchodu do stánku, mali ste na to prednostné právo – boli ste posledná na mieste činu. Predavačka z mesta sa vrátila, pochopila, ktorá práca jej v dedine zabezpečí väčšiu prestíž. Dážď zmyl popol, zostalo priestranstvo bez trávy s jemným pieskom. Ľudia hrali plážový volejbal, malé deti miesili piesok lopatkami, hrabličkami a bagrami. V krčme pribudli zasvätené reči o ufo. Na hrane s vážnosťou, keď sa ktokoľvek mal vyjadriť, ako to v tú noc bolo, zostalo pri vtipoch. Imro bol odvážny, bol blázon, všetci tušili, že on verí. Nevedeli, v čo. Ďalej chodil do kostola. Ľudia ho sledovali, ako precítene spieva a trpezlivo listuje v spevníku. Omša s ním bola slávnostnejšia. Doteraz akoby nebolo isté, či vie čítať, základnú školu dokončil v dedine, na obchodnú akadémiu chodil do mesta, nič okrem čísel ho doteraz nezaujímalo. Zmenu ste si všimli aj vy, Irenka. Videli ste ho v stánku oproti čítať Bibliu, knísajúc sa pomaly dopredu a dozadu. Poľutovali ste ho, nepohrdali. Ani po troch mesiacoch nenarástla na kozmodróme tráva, snáď v každom dome v dedine bol kúsok piesočného skla, počuli ste prváčikov hovoriť, že môžu žiť večne, ak sa stanú kyborgmi. Keď sa začalo stmievať a ľudia odišli, Imro znovu pustil svoju hudbu. Stupnice boli ťahavé, balansovali na hrane falošnosti. Mládež prichádzala v noci a namiesto rozprávania oplzlostí ležali na chladnúcej zemi a hľadeli na hviezdy. Prekvapilo vás, že poznajú súhvezdia. Imro bol pozorný, priam galantný. Peniaze rátal ďalej, ale nie tak úzkostlivo. Na jeseň vám začal dávať časť zisku aj nad rámec platu. So súcitom a letným dojatím ste si uvedomili, že vám dvorí. Skôr, ako si ste večer ľahli, vo svetle uhlíkov zo sporáku sa zahľadeli von oknom do tmy alebo ste si len tak sadli k stolu, rukou zotrelí omrvinky z obrusu, uvedomili ste si, že bývate v starom dome s nemoderným, ale čistým nábytkom a po mnohých rokoch vás znova zasiahlo, že ste starnúca žena. A že v dlhom bavlnenom pyžame s natáčkami, v kúpeľni s bledomodrými kachličkami nie ste pekná. Ešte stále nie ste pekná, neboli ste a nebudete. Uvideli ste život svojich susediek a kamarátok z textilnej strednej školy, rozdiel, čo vás stále delil. Zaspávali ste stúlená do kľbka, chrptom k dverám, zahanbená, ľutujúci sa. „Imro je blázon,“ opakovali ste.

Imro recituje Bibliu. Pozná naspamäť celé pasáže. Niekedy vám povie niečo, čo pochopil alebo naštudoval. Nevedeli ste, že v Starom zákone je milostná báseň. Po hebrejsky sa volá š'šire haš'širim. Červenali ste sa, keď vám to vrael. Lásku v nej prirovnávajú k ohňu. To prirovnanie sa vám zdalo vhodné. Imro to vrael hľadiac na roztavené schodíky a piesočné sklo v strede kozmodrómu. „Prahy dverí sa chveli od hlasu volajúceho a dom sa naplnil

dymom. Priletel ku mne jeden zo serafínov, v ruke mal žeravý uhlík, čo kliešťami vzal z oltára, dotkol sa mi úst a povedal...“ Seraf je meno anjela. Znamená vzbĺknutý. Serafim, povedal so zvláštnym prízvukom, akoby si opakoval cudzie slovíčko, z ktorého ho budú skúšať. Tieto reči vás priťahovali, ale báli ste sa. Čo Imro vraví, dáva zmysel, ale súvislosti sú také prekvapivé, až znejú nepravdepodobne. Máte Imra rada ako brata, ako dieťa, za ktoré máte zodpovednosť. Bojíte sa, že sa zaľúbite?

Imro si kúpi mobil, má ho v dedine už vlastne každý. O mesiac dá mobil aj vám. Vraj je to služobný. Boli by ste odmietli, keby ste neboli taká zaskočená. Neviete, čo s ním. Keď začne zvonieť, chápete, že volať môže len Imro. Aj keby ste vedeli ako, nezdvihli by ste. Keď o niekoľko dní zvoní zas, naberiete odvalu, zdvihnete, preklínate sa za tón svojho hlasu, niekto vám ponúka na predaj bambusové ponožky, ponožky z bambusového vlákna. Nechápete. Na druhej strane pochopia, zložia. V zime ste po večeroch pozerali nemecké romantické filmy, ale nechali ste to tak. Na rozdiel od väčšiny susediek ste postrehli, že nie sú o vás. V kostole si Imro sadne k vám. Z omše nie je nič, na prijímanie nemáte odvalu ísť. Do týždňa sú v dedine reči, ani nemusí byť opravený rozhlas. Neskôr volá Imro. Pýta sa, čo treba do stánku, že je v meste, dovezie to. Rozhovor je vecný. Uľaví sa vám, treba kofolu a ľudia chcú aj hamburgery a také tie tenké hranolky, čo mladí videli v mekdonalde. Deti s bagrami neprehrávajú piesok, ale pristávajú a vzlietajú, akoby to boli vrtuľníky. Chlapec od susedov vás osloví mätko „teta“, cestou cez dedinu vás pozdraví starena, čo robí kostolníčku, a vy, hľadiac spoza pultu ponad piesok a sčernený kov na riekku, pochopíte, že ste šťastná. Prestanete sa Imra báť. Všimnete si, že je ostrihaný, nemá hrubé ruky ako chlapi z dediny, za nechtami nemá špinu. Ak niečo v obchode chýba a Imro je v meste, telefonujete mu. Telefonicky so starostom dohadujete, že slávnosti výročia založenia obce budú na kozmodróme. Volá vám predavačka z obchodu v dedine, nech odkážete Imrovi, že treba dokúpiť šumienky a klobásu.

Začínate sa úprimne modliť. Pozeráte akčné sci-fi. Ani to vás nezaujme. Posudzujete jeho pravdivosť tým, čo vraví Imro a čo sama vidíte na kozmodróme. Autori sci-fi sa mýlia. Na jar prídu policajti, vraj v zberných surovinách čosi našli. Je to obhorené, zdeformované, už aj rezané. Imro sa tvári, že kov skúma, vraví, že nevie. Policajti znechutení odídu, už určite neprídu. Imro na vás žmurkne, teta Irenka. Usmejete sa. Imro vie, že blázní? Odľahne vám. Blázon, čo vie, že blázní, nie je blázon, alebo áno? Ale Imro tajnostkárči. Vyznáva vám lásku nepriamo. Hovorí, že Boh je žiarlivý, že Kristus je ženích, čo je na vás priveľa. „Koniec sveta je radostná udalosť. Apokalyptis je slovo, čo používali, keď ženích odkryl neveste tvár. Znamená odhalenie.“ „Na staré kolená sa mám vydávať?“ Imro sa usmieva, myslí na toto, či niečo iné? Blíži sa čas, čo bude rok, odkedy raketa zmizla. Imro je stále slávnostnejší. Predáva

hranolky na prepálenom tuku priam obradne. „Zajtra prídem skôr. Všetličo treba pripraviť,“ vraví Imro. Kedy? O pol šiestej. Vy viete, Irenka, že Imro nebude spať celú noc. Večer, keď mu podávate kľúče, kopne vás výboj statickej elektriny. Medzi vašimi prstami ste videli malú modrú iskru. Obaja sa rozosmejete. Na svoje prekvapenie nespíte ani vy. Už nepochybujete, že bláznite tiež. Spomínate si, že ste v ženskom časopise čítali, že muži sú nad ránom roztúžení. Neviete o stúpajúcej hladine testosterónu, hanbíte sa, presviedčate sa, že dôvod bude inde, ale po polnoci vstávate, varíte čaj, potom kávu, zatemníte okná, ale vidíte, že nielen vo vašom dome sa svieti, lenže aj inde zatemnili, nech nevidno, že svietia. Pred štvrtou vychádzate z domu, vydávate sa ku kozmodrómu. Na obvode kruhu, kde nerastie tráva, vás čaká Imro. Chytí vás za ruku, ale obaja vykročíte k torzu schodíkov, ktoré pred východom žiarivej rannej hviezdy jemne rezonujú, takže vám to, Irenka, pripomína orientálne tóniny Imrovej hudby.

*Jozef Palaščák (1984) vydal básnickú zbierku *Teloi* (2008) a bibliofíliu *Otec, Syn a Cudzinka* (2010).*

Tvár

Zuzana Šmatláková

Snívало sa mu o krátkych ženských vlasoch, ktoré nedočiahli ani po plecيا, boli zastrihnuté rovno a učesané nahladko. Žena, ktorej patrili, sa nehýbala, stála mu otočená chrbtom v prázdnej miestnosti s bielymi stenami a veľkým oknom, takže na tie hladko učesané vlasy dopadalo svetlo a krásne sa leskli. Postupne si začal uvedomovať aj priestor. Zistil, že žena stojí v miestnosti, ktorá sa podobá na niečo, čo sám pozná, no v tom sne netušil, čo by to mohlo byť. Vtedy vedel len jedno – že sa chce žene prizrieť zblízka. Pristúpil k nej, vnímal iba presný strih jej vlasov a dokonalé línie jej tenkého krku, ktoré plynulo prechádzali do úzkych obnažených ramien. Nič iné nevidel, ani viac, ani menej, nech sa akokoľvek snažil alebo akokoľvek priblížil. Urobil krok doprava, chcel ju obísť, aby mohol uvidieť aj jej tvár, no keď vykročil, zarazilo ho, že sa celá miestnosť pohla naraz s ním. Jeho krok nič neznamenal, tu platili iné zákony, nepodobali sa ničomu, čo poznal. Každý ďalší krok do hoci ktorej strany, každá snaha obísť ženu znamenala pohyb celej miestnosti tým istým smerom, všetko sa krútilo okolo nej, jej vlasov, krásneho krku a ramien. Keď sa rozbehol, zrýchlil sa aj pohyb miestnosti, keď zastal, zastalo všetko s ním. V tom sne pocítil zúfalstvo a náhle sa prebudil.

V jeho izbe bolo pološero, len cez úzky pásik spoza závesov svietilo slnko. Chvíľu mu trvalo, kým sa skutočne prebudil, ešte ležal na posteli a pozeral na biely strop. Sen sa mu zdal veľmi zvláštny, no najviac ho prekvapilo, ako naň nevedel prestať myslieť ani po niekoľkých minútach.

Vstal z postele, rozhlíadol sa po všetkom neporiadku, ktorý sa mu v izbe hromadil už celé mesiace. Na zemi ležali kopy kníh a poznámkových zošitov a zopár šálok s nedopitým čajom. Vykročil opatrne, aby na nič nestúpil, nič nevyliat alebo nepokrčil, prešiel až k oknu a do izby vpustil svetlo a čerstvý vzduch. Po dlhej zime prišla konečne jar, svetlo bolo výrazné a vzduch ľahší. Všetko sa podobalo tomu, čo prežil v sne, no hoci bolo svetlo vonku najostrejšie za posledné mesiace, nepodarilo sa mu vyplniť priestor tak dokonale, ako sa na to pamätal zo sna.

Po raňajkách si zaumienil, že si konečne uprace izbu. Bolo treba vrátiť knihy do knižníc a zorganizovať všetky poznámky vo všetkých zošitoch. V niektorých šálkach dokonca rozkvitla zeleno-biela plesň a pri každom jeho pohybe sa v izbe rozvírili oblaky prachu. Postupne preberal všetky knihy a v kopách ich vynášal do kuchyne. Zaplnil nimi celý stôl a tie ďalšie musel ukladať na kuchynskú linku. So zošitmi nemal toľko problémov, tie len vzal a všetky ich

poukladal na okenný parapet v kuchyni. Vzal šálky a z vnútorných stien s odporom postieral zeleno-biele kvety, napustil dnu horúcu vodu a do každej šálky vyžmýkal zo špongie trochu saponátu. Izba vyzerala hneď inak, pôsobila, že je o čosi priestrannejšia. Vzal zo zeme malý koberček, že ho pôjde vyprášiť von, no vychádzajúc z izby si uvedomil, že keby poriadne vyleštil parkety, žiadny koberec by viac nepotreboval. Rozhodol sa, že keď pôjde von z bytu, vezme ho a nechá na niektorej lavičke, možno sa niekomu zapáči a vezme si ho odtiaľ. Koberec položil k vchodovým dverám, vrátil sa do svojej izby a znova sa v nej poobzeral.

Stále to nebolo ono. Svetlo dnu prenikalo, no ešte nevedelo naplniť priestor tak, ako si to sám predstavoval. A zrazu uvidel prečo. Predchádzajúci nájomník natrel jednu stenu bledosivou farbou. Keď sa sem pred časom pristahoval, veľmi sa mu to páčilo, na túto stenu sám pripevnil veľký plagát *Chat Noir*, nikdy mu na nej nič nevadilo, až doteraz. Približne pred pol rokom maľoval steny chodby nabielo a v špajze ukrýval ešte zvyšné vedro s farbou. Valčeky a štetce nemal, preto si obul topánky, obliekol tenký kabát, vzal pod pazuchu koberec a vyšiel z bytu. Po niekoľkých hodinách sa vrátil domov so všetkým potrebným, zo steny opatrne zvesil plagát, sadol si na posteľ a rozhodol sa, že s maľovaním počká do ďalšieho rána. Uvaril si čaj, vzal si z kuchyne jednu knihu a jeden zošiť a pokračoval vo svojej práci.

V tú noc sa mu nič nesnívalo, ale spal pokojným spánkom. Prebudil sa čulý, poriadne sa rozcvičil a po raňajkách prikryl podlahu igelitom. Vybieliť stenu mu trvalo niekoľko hodín, keď však prácu dokončil, nebol spokojný. Zrazu z ostatných stien zažiarili všetky praskliny a flaky. Mal dosť farby, preto neváhal. Znova sa rozcvičil a začal vynášať nábytok. Skriňu vyprázdnil a pomaly presunul do kuchyne, posteľ skončila krížom cez chodbu, stôl vyložil na posteľ nohami dohora a stoličku položil na stôl. Igelit potiahol po celej podlahe a začal. Keď skončil, už sa stmievalo a v izbe bolo výrazne cítiť vôňu čerstvého náteru. Otvoril dokorán okno, vyšiel z izby, zatvoril za sebou dvere, stôl so stoličkou preložil k vchodovým dverám a ustlal si na posteli, ktorá stála krížom cez chodbu. Opäť mal bezsenný spánok, no opäť sa zobudil pokojný a oddýchnutý.

Hneď ráno otvoril dvere na svojej izbe a zapáčilo sa mu, ako sviežo odrazu pôsobila. Vzal z podlahy všetok igelit a usmial sa, pretože teraz jeho izba skutočne vyzerala ako tá zo sna. Vošiel dnu, postavil sa na miesto, na ktorom v sne stála krátkovlasá žena, a zhlboka sa nadýchol.

Ďalšiu noc spal znova na chodbe, pretože sa nevedel rozhodnúť, ako v izbe usporiada nábytok. Prekvapilo ho, keď sa mu v tú noc prisnil zvláštny sen. V tom sne vošiel do svojej čerstvo vybielenej izby, vykročil vpred po vyleštených parketách a uvidel krátke ženské vlasy, ktoré nedočiahli ani po plecيا, nežnú líniu krku, ktorá plynule prechádzala do útlých obnažených ramien. Okno

bolo dokorán otvorené a izbu zaplavovalo svetlo, vlasy sa krásne leskli. Vykročil, no hneď sa zľakol, že by sa mu to nemuselo podariť ani tentoraz. Kráčal opatrne, až kým neprišiel blízko k žene, a vykročil smerom doprava, aby ju obišiel. No v tom sa celá miestnosť znova pohla a jemu v sne nenapadlo nič iné, len sa rozbehnúť a bežať dokola. Izba sa krútila s ním a jediné, čo videl, boli vlasy ženy, jej krk a plecia. A keď zastal a celá miestnosť s ním, až vtedy začal rozoznávať, že v izbe je niečo zmenené. Nevedel, či to bolo zmenené už od začiatku, pretože bol zhyponotizovaný lesklými vlasmi, no až teraz začal zreteľne rozoznávať, že v priestore izby k nemu vystupuje krásny biely nábytok, malé drevené skrinky a nočný stolík, všetko ako z tých bielych domčekov na francúzskom pobreží, ešte aj posteľ je prikrytá obliečkou z príjemného materiálu a na stene visí maličký obrázok krajinky. Obzeral sa s údivom, zariadenie izby sa mu veľmi páčilo. Keď sa znovu pozrel na lesklé vlasy ženy a ony sa zavlňovali od jemného vetrička zvonku, náhle sa prebudil.

Na chodbe bola tma a dusno. Otvoril dvere do svojej izby, vošiel a rozhliaadol sa. Zo sna si presne pamätal, kde stál ktorý kus nábytku, a keď zatvoril oči, dokázal si všetko pekne predstaviť. Zaumienil si, že po raňajkách obehne obchodíky s nábytkom, od najväčších po najmenšie, a pokúsi sa nájsť také kúsky, ktoré sa aspoň približne podobajú tým zo sna. Domov sa však vrátil rozčarovaný, v obchodoch bolo všetko také drahé, že by si to aj tak nemohol dovoliť. Mal nejaké úspory, no nechcel ich všetky vyhodiť za nový nábytok, preto sa rozhodol, že najskôr predá ten starý.

Prvú predal svoju veľkú skriňu. Prišiel si po ňu akýsi muž s fúzikmi a tvrdil, že ide o pekný kúsok, a nezdráhal sa dať za ňu celkom veľkú sumu peňazí. Stoličku a stôl chcel predáť podobne, no napokon bol rád, že sa ich oboch zbavil za pár centov. Posteľ si nevzal nikto. Sám sa potešil, pretože si nevedel predstaviť, ako by spal na zemi, kým by si nekúpil novú. Napadlo mu, že postačí vymeniť periny a kúpiť obyčajnú bielu prikrývku. Keď so všetkým skončil a posteľ stála na svojom mieste v izbe, rozhodol sa, že poprezerá aj bazáre a starožitníctva. Mal obrovské šťastie, v jednom zašitom obchodíku našiel dve malé drevené skrinky. Boli síce hnedé, no pôvodná farba z nich schádzala malými šupinkami, nebolo mu teda ľúto vziať ich domov a premaľovať zvyškom bielej farby.

Najdrahšou vecou, ktorú kúpil, bol nočný stolík. Narazil naň v jednom starožitníctve. Hneď sa preň nadchol a hoci nevedel vyjednať priaznivejšiu cenu, o malú chvíľu ho už z obchodu odnášal na rukách, a pretože mal zrazu prázdne vrecká, musel prejsť celú cestu domov pešo.

Keď bolo v izbe všetko na svojom mieste, spokojne si sadol na posteľ a obzeral sa okolo. Pomyslel si, že teraz by sa izba žene páčila, rovnako ako sa páči jemu samému. Biela farba stien a nábytku krásne presvecovala priestor, dovolila svetlu, aby sa rozlialo ako mlieko z rozbitého džbánu. Keď sa však roz-

hliadol druhýkrát, bez slova si obul topánky, obliekol tenký kabát a vyšiel z domu. O hodinu nato pribíjal nad posteľ obrázok krajinky.

V noci zaspal takmer okamžite. A takmer okamžite sa mu začalo snívať. V útulne zariadenej bielej izbe stála žena otočená tvárou k otvorenému oknu, jej krátke vlasy sa leskli od prudkého svetla, ktoré prenikalo dnu. Jej vlasy sa hypnoticky nadúvali od jemného vetríka. A potom už len línie krku, ktoré prechádzali do obnažených ramien. Ešte sa poobzeral okolo seba a uznanlivo prikývol: všetko bolo presne také ako v jeho izbe. Podišiel bližšie k žene a vykročil z pravej strany, aby ju mohol obísť. Na jeho veľké prekvapenie, aj tentoraz sa izba pohla spolu s ním a jediné, čo pri svojej zúfalej chôdzi videl, boli jemne rozihrané krátke vlasy. Zastal a v tom sne zatvoril oči, nevidel nič, keď sa stalo niečo zvláštne. Zrazu zacítil vôňu kvetov. Náhle sa prebudil a prekvapilo ho, že vonku je už svetlo, no čo ho prekvapilo väčšmi, bola tá vôňa, ktorú zacítil v sne. Nespomína si, že by niekedy predtým cítil v snoch nejakú vôňu. Hneď po raňajkách sa vybral do kvetinárstva a priniesol odtiaľ kyticu svetloružových ruží a jednoduchú vázu. Napustil ju vodou, položil na jednu zo skriniek a dnu vložil kyticu kvetov. Tá sa vo váze rozvinula a rozvoňala izbu s intenzitou, ktorá ho samého prekvapila. Spokojný si sadol na svoju posteľ a prvýkrát si bol takmer istý, že v noci príde ďalší sen.

No sen neprišiel. Ani v ďalšiu noc a ani v tú nasledujúcu. Na piaty deň, keď sa prebudil z bezsenného spánku, musel vymeniť kyticu vo váze, pretože ružiam začali opadávať lupene a v ich vôni sa rozhostila ťažoba. Nové kvety vo váze mu priniesli novú nádej, no keď ani po týždni a ďalšej výmene kvetov neprišiel nijaký sen, zveril sa so svojím problémom dobrému priateľovi.

Ten ho za nič nesúdil, na nič sa zbytočne nevypytoval, iba mu navrhol, aby sa radšej odsťahoval skôr, než ho ten priestor začne ničiť. On však rezolútne tvrdil, že priestor ho v žiadnom prípade neobmedzuje, nijako ho neničí, aspoň teda zatiaľ nie, rád by ešte počkal nejaký čas. Priateľ mu zaželal všetko dobré a on sa vrátil do svojho bytu, kde každú noc zaspával s očakávaniami ďalšieho sna.

Prešli týždne a on sa stále staral o vzhľad svojej izby, stále menil kvety vo váze. Niekedy si líhal do postele, keď bolo ešte vonku svetlo, a potom vôbec nespál, až do rána sa obzeral po izbe, a na ďalší deň bol potom veľmi nervózny a unavený. Jeho dobrý priateľ si to všimol a znova mu poradil, aby sa z bytu radšej odsťahoval.

Vydržal to ešte mesiac. Bezsené a niekedy aj prebdené noci sa podpísali na jeho narastajúcej únave, každé štyri či päť dní vytrvale menil kvety vo váze, no napokon sa rozhodol, že dá na radu svojho priateľa a byt opustí.

Oznámil to domácemu, povedal mu, že musí veľmi skoro odísť, že nový nábytok v byte nechá a nechce zaň nijaké peniaze. Domáci sa potešil, pochválil jeho dobrý vkus a veci urýchlil. Už o dva týždne nato zazvonil pri dverách

a oznámil svojmu nájomníkovi, že o malú chvíľu sa v byte zastaví skupinka záujemcov a on si môže vybrať, či v byte počas ich návštevy zostane alebo nie.

Rozhodol sa, že sa pôjde niekam prejsť, vzal si so sebou len nejaké peniaze a obul si tenisky. Vonku bolo teplo, nepotreboval nijaký sveter. Vo dverách sa minul s domácim, ktorý práve vyšiel po schodoch so skupinou ľudí, prevažne žien. Mohlo ich tam byť desať či dvanásť.

So sklonenou hlavou obišiel skupinku prichádzajúcich a zamieril k schodisku. Skôr než vykročil dolu, zacítil, ako celou chodbou prefukuje prievan, a spomenul si, že vo svojej izbe nechal otvorené okno. Mimovoľne sa obzrel k vchodovým dverám, možno preto, aby sa nezľakol, ak ich z celej sily pribuchne prievan, a uvidel, že poslední návštevníci ešte stále vchádzajú dnu. A potom si všimol, ako sa pomedzi plecia dvoch žien dvíha línia útlych obnažených pliec a prechádza do krásneho úzkeho krku až k dokonale zastrihnutým vlasom, ktoré sa jemne leskli a hravo zavlňili vetrom.

• RÁDIO DEVÍN

Catatumbo

Zuzana Šmatláková

London – Luton, 16:00 londýnskeho času. Sedím na lavičke s jedným ruk-sakom na kolenách a s nádejou pozerám na informačnú tabuľu. Hala je plná ľudí a plní sa stále viac, zmätení cestujúci nervózne prešľapujú z nohy na nohu a priestor ovládol nespokojný šum. Už dve hodiny neodletelo žiadne lietadlo. Nikto nič nevie, všetci sú nespokojní a ja cítim, že začínam byť smädná. Ale nepostavím sa a nepôjdem k žiadnemu obchodíku, lebo som tu sama, nie je tu nikto, kto by mi podržal miesto.

Aj z domu som odlietala sama, nikto ma nevypravdil, ani len na letisko, a tak to je asi najlepšie. Nechala som svojho posledného muža doma s pohľadom otočeným k stropu a takmer bez vysvetlenia. Určite si myslí, že mi preskočilo, ale je to stále lepšie než pravda. Nemohla som mu povedať, že som si na radu drobného Carlosa zaboookovala letenku do Caracasu, len tak, takmer zo dňa na deň. Istotne by to nepochopil. Len som sa zbalila a medzi dverami prehodila, že sa v mojom živote objavil ďalší muž, ktorý mi ukázal novú cestu. Tentoraz doslova.

Ondrej je už tretí muž v poradí, ktorého nechávam v opustenom byte, no jediný, ktorého som pred tým dopredu varovala. Už hneď, keď som sa k nemu nastahovala, povedala som mu, že sa ľahko môže stať, že sa jedného dňa zbalím a odídem od neho. Presne tak, ako som kvôli nemu odišla od toho predtým. Neviem, čo to do mňa vchádza, sama sa nespoznávam, ale vždy po istom čase vezmem svoje veci a odchádzam. Zo spoločných priestorov, z práce, na nové miesto a vždy pre niekoho nového. V živote som videla plakať viac mužov, než je zdravé, a stále si opakujem, že to tak nechcem, rada by som žila pokojným životom. Ale čo čert nechcel – teraz tu sedím v preplnenej letiskovej hale a rukami objímam ruksak, neviem sa dočkať, kedy opustím kontinent a prvýkrát v živote nohou vstúpim na zem, z ktorej prišiel Carlos, už sa neviem dočkať, ako uvidím milú tvár Soledad na recepcii malého rodinného hotela blízko rieky, milú Soledad s hroznou angličtinou, ale dobrým srdcom – predstavujem si ju ako mladú, trochu kyprú ženu s plachými očami – predvčerom bola len ktosi, kto mi z recepcie odpísal na mail, kto je odo mňa vzdialený tisíce kilometrov, ale o niekoľko hodín sa jej pozriem do tváre, milá Soledad so zlou angličtinou bude mať ruky a nohy, bude z mäsa a kostí, odovzdá mi kľúče od mojej izby a s prízvukom, s takým, aký mal aj Carlos, mi zažela príjemný pobyt. A ja si v izbe zložím na posteľ môj jediný ruksak, pretože by som ho nemohla nechať len tak na letisku alebo na autobusovej zastávke,

a vykročím hľadať to bájne miesto, na ktoré ma poslal Carlos, na miesto, ktoré musím *definitely* navštíviť.

Najskôr pôsobil nenápadne, sotva niečo prehodil. Iba sa usmieval a predstavil sa celým menom, možno si myslel, že je to potrebné, že by som mala evidovať jeho údaje alebo niečo také. Lenže ja nikdy dopredu neviem, kto príde, detaily si nestíham pamätať, na začiatku sa všetkých zdvorilo spýtam, odkiaľ sú a prečo si vybrali práve toto malé mesto, čo ich k tomu viedlo, a väčšinou odpovedajú, že je to cestou, že mali v pláne navštíviť Viedeň alebo Budapešť a rozhodli sa, že pár hodín strávia tu, so mnou. Niečo podobné mi povedal aj Carlos, že vlastne nevie celkom presne, prečo je tu, vraj to bola náhoda. A nech sú ich odpovede akékoľvek, poviem im, aby kráčali za mnou, poukazujem im mesto a porozprávam čosi o histórii a kultúre, väčšinou sa čudujú veľkonočným zvykom a fotia komunistické budovy, odpadávajú pri Modrom kostolíku, a keď im na Šafárikovom námestí ukážem fotku Emila Galla, prekvapene híkajú a hltajú každé moje slovo o Bielikovi a hneď nato o *Velvet Revolution*. Potom zaplatia a spýtajú sa na cestu, a keď odmietnem posledné pozvanie na kávu od nejakého cudzinca, vyberiem sa svojou cestou domov. Lenže v ten deň Carlos počkal, kým sa všetci vytratia, a zjavil sa mi spoza chrbta, maličký a vo vetrovke, ktorá na ňom visela. Celou cestou bol potichu a strácal sa medzi ostatnými ľuďmi, no teraz ku mne pristúpil a s pokojným úsmevom, presne takým, akým sa usmieval vždy, keď sa naše pohľady počas cesty stretli, mi povedal, že náhody nie sú a už presne vie, prečo sem prišiel. Aby stretol ženu, ktorá má v duši oheň. Presne tak to povedal a prišlo mi to neveriteľne smiešne, ale to bolo asi jeho prízvukom, pokrútila som teda hlavou, ale on sa stále usmieval a povedal, že by som mala navštíviť jeho krajinu a nájsť jedno miesto, *mouth of Catatumbo River*. Potom vravel, že niekedy ľudia musia opustiť miesto, kde sa narodili, aby zistili, prečo sú vlastne na svete, aby spoznali samých seba ďaleko od svojho domova. Stále som mu tvrdila, že je od neho veľmi milé, že sa o mňa zaujíma, no bola som presvedčená, že o mne predsa nič nemôže vedieť, že mi možno rozpráva niečo, čo rozpráva každej žene, ktorú stretne. Vďaka, Carlos, povedala som a chcela som odísť, no on s milým úsmevom na tvári povedal: „*You have a storm inside of you*“ a ja som zostala zmätená. Náhody nie sú, zopakoval a vo svojej lámanej angličtine povedal vetu, z ktorej som vyrozumela len osobné zámená a slovo *purge*. Potom vykročil a zamával mi, vydal sa opačnou cestou ako ja, ešte sa zodvokrát obzrel a zmizol niekde za rohom.

You have a storm inside of you, opakovala som si v myslí a čudovala sa, ako mohol niečo také vidieť, niečo, čo pred ním videli len dvaja muži a tretí to práve vtedy začínal spoznávať. Myslela som, že na to, aby to bolo vidno, treba, aby so mnou niekto žil dlhší čas. Ako tí prví dvaja a teraz Ondrej. Bolo mi naozaj ľúto, ako som ho tam nechala, takmer nepripraveného. Ale myslím, že presne

v tom mal Carlos pravdu – viem sa zmeniť náhle, ako keď v lete nečakane príde búrka. Ostatným to nikdy nedáva zmysel, ale keď som si to napríklad teraz všetko zrátala na prstoch, vyšlo mi, že v tom meste už viac nemôžem ostávať, je plné ľudí, ktorí sa na mňa podivne pozerajú. Dokonca som sa kvôli nim musela vzdať aj svojich záľub – lebo mesto je to naozaj malé a človek sa zvykne potkýnať o tých istých ľudí na každom kroku. Všetky tie neprijemné pohľady a ústočká žien vykrivené naopak, akoby sa hrali na smutných klaunov, a ja skutočne nemám energiu niekomu vysvetľovať, že vo mne nepriateľa vidieť nemusia, že dvakrát do tej istej rieky nevstúpim a určite by som sa nikdy nevrátila do bytu, z ktorého som raz odišla. No to by bolo zbytočné, rovnako ako je zbytočné odpisovať na Ondrejove správy, aby som sa vrátila domov. Dvakrát do tej istej rieky nevstúpim, a tak ďalej, napísala by som, Ondrej by sa toho chytil, rád si zafilozofuje, možno by to považoval za svoju slamku, ktorej sa môže chytiť, ale ja aj odtiaľto vidím, že jeho osudom je tejto rieke podľahnúť.

Dvakrát predtým to bolo iné, mala som nového muža a ten predchádzajúci mi nezačal chýbať, lebo jednoducho na to nebol čas, zrazu bol čas len na spoznávanie toho nového a všetko z minulosti bledlo ako stará pohľadnica. Aj k Ondrejovi som tak prišla, takmer bez ničoho, len s jednou taškou, dokonca som si od toho predtým nevzala takmer žiadne šaty, a ak si dobre spomínam, prvých niekoľko týždňov som ich ani nepotrebovala. S Ondrejom sme sa od seba nepohli, on sám ma nikam nechcel pustiť, bál sa, aby mi moja minulosť niekde v meste nezačala dýchať na krk či šliapať na päty – nikdy predtým som nezažila takú blízkosť človeka, nikdy predtým ku mne nebol žiadny muž tak blízko. Potom mi vo svojej izbe vyčlenil priestor, prikryl ma svojimi perinami, až kým som sa neodvážila vyjsť von. Musíš si nájsť novú prácu, vravel mi a hladkal ma po hlave a ja som to brala ako samozrejmosť, nemohla som zostať na mieste, kde by som mohla natrafiť na *tých predtým*, to bolo skutočne to posledné, čo som potrebovala. A vtedy mi ako z neba spadla ponuka, vraj len kým si niečo nenájdem, dohodil mi to známy jedného známeho a ja som sa na to dala – skoro každý deň prejdem rovnakú trasu, ale s inými ľuďmi, ukážem im mesto a porozprávam aj čosi o sebe, vždy je to tá istá cesta, ale príbehy sú rôzne: ľudia mi napríklad rozprávajú o tom, že nie sú odnikiaľ a práve cestujú po svete a hľadajú miesto, kde by mohli začať žiť, niektorí si šetrili celý život na to, aby uvideli Európu, a iní zasa túžili vidieť toto malé mesto, lebo počuli, že je to tu *cozy & cheap*. A každý deň som sa potom vracala k Ondrejovi, ľahla som si k nemu do postele a prikryl ma tými istými perinami, hladkal po hlave a bozkával, *Nebojíš sa, že ťa jedného dňa nechám?* spýtala som sa občas a on ma k sebe pritisol ešte silnejšie a povedal, že nie. Nevedela som si predstaviť, že by som podľahla šarmu nejakého cudzinca, že by som nechala niečo také pekné pre oči s kúskom slnka alebo pre tridsať tiav. Jediné,

čo som naozaj chcela, bolo, aby nám to s Ondrejom vydržalo. Naozaj som si želala zostať s ním, usadiť sa, nechať sa ním dokonale ovládnuť, no všetko sa zmenilo jedného dňa, keď som v jeho byte prvýkrát rozbila tanier. Bolo to jednoduché – z celej sily som ním tresla o zem a črepy sa rozleteli po celej kuchyni, on na mňa nechápavo hľadel a ja som mu nadávala, Ondrej tam stál a povedal, že sa musím upokojiť, že ma miluje a my dvaja to predsa nejako zvládneme, ešte zopárkrát som tresla dverami, kým sa ku mne dostal, vzal ma do svojej postele a znova prikryl, aby som sa znova cítila ako v oblakoch. Už sa to nestane, povedala som napokon, no sama som tomu neverila, prišlo to presne tak ako toľkokrát predtým, ako búrka v horúci letný deň, z ničoho nič mi na ňom začali vadiť všetky vlastnosti, aj jeho byt a dokonca aj jeho hlas, preto som mala chuť vynadať mu, počuť ho povedať, že ma takúto nechce. Predtým sa mi to stalo vždy vtedy, keď som spoznala niekoho nového a zrazu som zatúžila nechať všetko tak a začať odznova. Ale teraz to prišlo akosi samo od seba, možno som skutočne chcela predísť katastrofe, možno som chcela, aby ma Ondrej nechal skôr, než sa mi ho podarí zničiť. Všetko sa ale načas vyriešilo, viac ma objímal a prikrýval, nosil mi kvety a čokolády a všetko vyzeralo nádejne, no vtom sa mi v skupine turistov zjavil ten nízky Carlos s príjemným úsmevom a povedal mi všetky tie veci o ohni a búrkach, o tom, že mám cestovať do jeho krajiny, na bájne miesto, kde sa rieka Catatumbo vlieva do jazera Maracaibo, určite tam mám ísť, a ja som netušila prečo, ešte v ten deň som sa väčšmi pritulila k Ondrejovi, ukryla som sa ešte hlbšie do jeho perín a čakala, čo sa bude diať. Akokoľvek som sa snažila, tomu, čo nasledovalo, som už nedokázala zabrániť. Ondrej mi bol stále v päťach, kamkoľvek som sa pred ním snažila utiecť, tam ma dostihol a kľačal mi pri nohách, bozkával mi ruky a pýtal sa ma, či som niekoho stretla, či ho naozaj chcem opustiť, keď sa takto správam, a ja som stále krútila hlavou, nič som mu nepovedala, len som sa sama zamyslela nad tým, že v tom možno nikdy predtým v skutočnosti nebol žiadny muž, vždy som to bola len ja sama, vždy som sama zatúžila po zmene, a preto som odchádzala. A kým Ondrej vymýšľal, čím by ma mohol prekvapiť a všetko ešte zvrátiť, ja som zatiaľ zisťovala, čo je na *tom* mieste také zvláštne, v čom je také magické, prečo by sa malo stať mojím osudom. Keď som sa to dozvedela, všetko začalo zrazu dávať zmysel, aj Carlosov pokojný úsmev: v ústí rieky Catatumbo do jazera Maracaibo je pozorovateľný zaujímavý úkaz, je to také veľkolepé, až je mi podozrivé, prečo o tom sotvakto vie – až 160 nocí v roku sa nad ústím rieky neprestajne blýska, niekedy až desať hodín v kuse; blesky udierajú až 280-krát za hodinu. Mnohí sa domnievajú, že sú priťahované močariskami plnými metánu, ropy a uránu, no pre mňa sa to miesto zrazu stalo posvätnou juhoamerickou riekou, v ktorej sa mám možno vykúpať, očistiť, prijať nové telo a dušu – možno práve Catatumbo je Jordánom či Gangou pre zlé ženy. A možno aj mňa priťahujú

magnetické sily v močariskách a možno mám len nájsť rieku, do ktorej vkročím ako do poslednej. Nech je, ako chce, za posledné peniaze som si za-bookovala letenku a napísala mail milej Soledad do hotela, ktorý som našla cez Google, úplne som si prestala všímať Ondreja, zrazu pre mňa takmer ne-existoval, celé dni a noci až dodnes som myslela na Carlosa a múdrosť jeho ľudí, ktorú priniesol až sem do tohto malého mesta v strede Európy, začala som veriť, že na tom divokom mieste tisíce kilometrov od domova mi niekto pomôže, nech už to znamená čokoľvek. Bez jediného pozdravu som si vzala svoj ruksak, Ondrej potichu plakal do bielych perín, a keď som zatvárala dvere na byte, už len nehybne pozeral do stropu, presne ako dvaja muži pred ním. Keď som si pred hodinami zrákala všetky plusy a mínusy, nebol žiadny dôvod zostávať v meste, kde v mojej prítomnosti isté ženy pohľadovo vykrúcajú ústa, v meste, kde ma muži, s ktorými som kedysi žila, nevedia ani pozdraviť, či zostať v byte s mužom, ktorého som náhle prestala milovať. A tak som sa dostala až sem, okupujem tu jednu sedačku v preplnenej letiskovej hale, smäd mi neprekáža, naplňuje ma vízia rieky, ktorá ma k sebe priťahuje ako magnet.

Pred chvíľou som z rozhovoru dvoch ľudí začula, že lietadlá tak skoro nepoletia, vraj pre silnú slnečnú erupciu zlyháva navigácia.

Zuzana Šmatláková (1988) vyštudovala slovenský jazyk a literatúru na FF UK v Bratislave, kde v súčasnosti pokračuje v doktorandskom štúdiu, prózy publikovala časopisecky a v zborníkoch.

Pod vodou sa nedá spievať

Zoltán Csehy

Muž:

Nakoniec mohol by som ho predsa zabiť.
A to by bolo to dôležité. Lebo
by som to mohol urobiť aj teraz, a predsa
by bolo dôležité práve to. To by bolo ono.

Ale tobybolo je bez mužnosti, bezmocné,
je to slovo mimo príbehu,
nevie sa vyzliecť,
je parádnou pipíškou slovníka,
nostalgický trúdnikovec,
tela zbavený cudzopasník,

slepé črevo operných gýčov,
tancuje sebanúkajúco, akoby imitoval ženu,
ako predchádzajúca porucha obrazu,
zbláznená do kombinatoriky abecedy

Režisérka:

Predstavujem si, ako pomaly
odpuďujúco, teatrálne zdvihneš nôž,
zamieriš na veľmi konkrétne srdce,
tú obrovskú červenú celistvosť.

Odteraz to bude len výberová práca svalov.

Párkrát bodnúť (iste, v súlade s rytmom hudby).

Zdvihneš nôž

a...

Muž:

Chápte to, predsa, nakoniec, neželám si žiadnu krv,
len celkom málinko odvahy.

Nedalo by sa radšej vraždiť v rieke?

To je o niečo sterilnejšie.

Režisérka:

Nie je to pre operu príliš teatrálna?

Pod vodou sa nedá spievať.

Muž:

Pod vodou sa nedá spievať.

Nanajvýš na moste, a tam je to skoro povinnosť.

Z maďarčiny preložila Mila Haugová

Ľudia prekrytí dejinami

Vladimír Barborík

Peter Krištúfek: Dom hluchého
Bratislava : Marenčin PT, 2012

Niektoré knihy aj dnes na prvý pohľad pôsobia, akoby vznikli na spoločenskú objednávku. Tá už dávno nemá podobu oficiálnych výziev prednesených pri oficiálnych príležitostiach oficiálnymi predstaviteľmi, teda tematického, smerového a žánrového úkolovania, ktoré slovenská literatúra zažila pred niekoľkými desaťročiami. Predstavy o tom, že niečo nemáme a mali by sme mať, sa trúsia skôr z kuloárov a zo žurnalistického pološera zviditeľňujúceho tajné sny a túžby občanov: podľa toho, čo si občas možno prečítať, jedným z najtemnejších predmetov túžby priemerného Slováka by mal byť SRNVM (Spoločenský Román Nekompromisne sa Vyrovnávajúci s Minulosťou). Čakáme na pravdu o sebe, a to práve od románu: vysvetliť tento stereotyp by možno mohol sociológ a historik kultúry, eventuálne psychoanalytik kolektívneho podvedomia; recenzent sa iba vyrovnáva s jeho dôsledkami na poli domácej spisby, čo v posledných rokoch pripomína skôr rávanie padlých. Prečo tá minulosť, či už ide o jednotlivca alebo rodovú postupnosť predchádzajúcich generácií, je zväčša taká vypočítateľná a opakujúca sa – tematicky aj podaním?

Žáner: súčasná predstava spoločenského románu

Aktuálnu odpoveď prináša Krištúfkova kniha *Dom hluchého*. Už na prvý pohľad vyzerá ako román alebo aspoň ako najhrubšia slovenská beletristická kniha vydaná po r. 1990: ak je kritériom románovosti počet strán (tu ich je vyše päťsto), vytúžený žáner máme na svete. Primerane rozsahu je rozprávanie aj zaľudnené, nepochybne

teda pôjde o prózu spoločenskú; časovo sa to celé ťahá asi tak od polovice tridsiatych rokov minulého storočia (a drobnými preťahmi ešte ďalej do minulosti) až k dnešku – teda o prózu tematizujúcu minulosť. (K tomu, ako – a či dostatočne nekompromisne – sa dielo s minulosťou vyrovnáva, sa ešte dostaneme.) „*Naša národná choroba je ťažká strata pamäti*“, hovorí nám rozprávač na s. 498 – a kniha vyzerá, akoby ambíciou autora bolo túto chorobu liečiť.

Rozprávanie má biografickú osnovu, jeho časové a priestorové rámce sú zhruba vymedzené dobou, v ktorej žil, a prostredím, v ktorom sa pohyboval protagonist a rozprávač románu Adam Trnovský. Základná modalita rozprávania je spomienková. Ide o tradičnú, literárne mnohokrát využitú situáciu, o „návrat po rokoch“: hlavná postava sa vracia do schátraného rodičovského domu, aby si prostredníctvom pamäti dala dokopy vlastnú i rodovú minulosť a odpovedala tak na niekoľko večných otázok. Vyrovnávanie sa s tým, čo bolo, je komplikované vedomím, že otec bol donášač, spolupracovník tajnej polície (kniha tak fruktifikuje ďalší aktuálny literárny topos: viď „opravené vydanie“ P. Esterházyho), a zozáhadnené tajomným nálezom ľudských kostí v záhrade, ktorý by asi mal mať aj symbolickú funkciu (ako realizovaná metafora podčiarkuje opakovaný motív „kostlivca v skrini“). Jednotlivé kapitoly sú pomenované podľa obrazov z Goyovej série *Dom hluchého*, ktorá dala knihe titul, a krátko uvedené motívom odkazujúcim na tento cyklus. Vo vzťahu k rozprávaniu ide o kultúrny a kompozičný ornament utopený v rozsiahlej textovej

matérii. Spomienky Adama Trnovského sa lineárne odvíjajú od detstva až po prah staroby a disciplinovane držia krok s dejinami. Inak rozpráva rýchlo, motívy rozvíja v krátkych odsekoch a s ich nadväznosťou sa veľmi netrápi, veď asociatívne mu naskakujú jeden za druhým. Pri čítaní „to odsýpa“, takže žiaden strach, tých vyše päťsto strán zvládnete „coby dup“.

Zvolenú personálnu rozprávačskú formu autor nedodržiava veľmi dôsledne, na mnohých miestach román plynule prechádza do objektivizujúceho (autorského) rozprávania: namiesto subjektom garantovanej výpovede sa čitateľovi prihovára naratívny vševedko zasvätené referujúci a podrobne vysvetľujúci veci, ktoré sú pre situáciu spomínania (a pre spomínajúceho) zbytočné, najmä ak pôvodne malo ísť o vnútorný monológ. Ten je však štylizovaný v nevierohodne disciplinovanej podobe, ktorá spochybňuje samotnú východiskovú situáciu rozpamätávania. Pamäť nepracuje, ak teda nehovoríme o počítači, tak plynule, jej súčasťou je aj zabúdanie, „biele miesta“, váhanie, opakovanie... Väčšina toho, čo si vybavuje rozprávač, má sprostredkovanú podobu, tá však vôbec nevynikne (s výnimkou citácií a pseudocitácií): prehovory postáv sú jeden ako druhý, neodlíšené nijakým charakteristickým rečovým gestom.

Dejiny: súčasná predstava minulosti

Nesúlads na úrovni rozprávania signalizuje základný koncepcný rozpor, ktorý si v sebe dielo nesie: nie je totiž celkom zrejmé, aký by mal byť v tomto diele funkčný pomer medzi ľuďmi a dobou. Majú byť postavy oživenými figúrkami v bábkovom divadle dejín, teda majú ilustrovať tú-ktorú historicky už spracovanú epizódu, alebo si dokážu zachovať individuálny dištanc od vonkajšieho diania, nech už akokoľvek drasticky zasahuje do ich osudov, a byť aj niečím iným ako funkciou aktuálneho spoločenského diskurzu o minulosti? Občas sa im to podarí, väčšinou nie. Občas sa rozprávač pristaví pri sebe samom a svojich blízkych, väčšinou je fascinovaný „diskrétnym pôvabom“ dejín a možnosťou



Peter Krišťúfek: *Dom hluchého*, návrh obálky:
Janka a Palo Bálikovci

vysloviť na ich adresu nejaké to zovšeobecňujúce múdro.

Do príbehu sú tak povpletané reflexívne pasáže, v ktorých postava nezaprie aforistické ambície. Pravdepodobne vychádza z presvedčenia, že ak z nejakej udalosti nedokážeme vydestilovať všeobecnú pravdu alebo metaforu, stala sa vlastne nadarmo. To Krišťúfek nedopustí, jeho hrdina kráča životom ako muž nielen skúsený, ale aj poučený. Z vojny vyťažší obraz, ktorému dá každý znalec za pravdu („*Tichý hlas mi šepká do ucha: Vojna je hračka pre veľké deti. Má tvar mlynčeka na spracovanie mäsa*,“ s. 172), idealistické sklony v povahe človeka zas briskne zovšeobecni a rozšíri na plochu niekoľkých storočí („*Keď niekto začne hovoriť o rovnosti a láske k ľudstvu – hneď sa začnú plniť väzenia a popravisá. V mene lásky, samozrejme. Viď stredoveké kresťanstvo, viď fašizmus, viď ruský komunizmus*,“ s. 223). Sú to predstavy a myšlienky také fádne a jalové, že sa vám ani nechce s nimi nesúhlasiť. V intenciách Ilfa a Petrova možno povedať, že autor/roz-

právač to iste nikomu neukradol, ale pôvodné to rozhodne nie je.

Isteže, román by mal byť tou formou, do ktorej sa veľa zmesť, ktorá toho veľa unesie (a podľa niektorých aj znesie), ale máme pred sebou – aj napriek úctyhodnému rozsahu – vôbec román? Skutočným žánrovým základom knihy sú anekdoticky ladené historky, krátke výjavy, často pointované iróniou osudu či dejín (napr. krátku radosť jednej postavy z toho, že antisemitizmu už odzvonilo, pretože politbyro je plné Židov, o pár strán ďalej rázne ukončí proces so Slánským & comp.); historky zavesené na dejiny a preto aj predvídateľné, neprekvapujúce, miestami okorenené dobovou anekdotou (asi tri som doteraz nepoznal a jedna bola fakt dobrá). Určujúca príbehová línia rozprávania tvorená protagonistovou cestou životom a dejinami, je teda dopĺňaná (a preplnená) útvarmi hovorovej proveniencie. Ako živé rečové výkony majú svoje miesto pri káve či pri pive, no previesť ich z pôvodnej situácie do písanej podoby a ústrojne začleniť do iného žánrového kontextu nie je vôbec ľahké. Krištúfkova literarizácia je celkom šikovná a vkusná minimálne v tom, že počuté prispôbil vecnej, štýlovo neexkluzívnej dikcii svojho rozprávača; prijal, skatalogizoval a zaradil medzi vecné dôkazy vo svojom procese s Dejinami. Kto však hľadá v literatúre aj autonómne potešenie z práce s jazykom, mal by zazvoniť na inej adrese.

Súčasnou a dôsledkom takto rozvíjaného rozprávania je veľké množstvo figúr konštruovaných takpovediac na jedno použitie. Ak sa aj vyskytnú viackrát, ako napr. páter Savický či brat hlavnej postavy, sú jednorozmerné a stereotypne variujú jednu a tú istú vlastnosť, zväčša naivitu alebo oportunistus. Ten slovenský ako povinná jazda – spojený napr. s viacerými verziami osobného príbehu – sa stal mnohonásobným omieľaním už aj didakticky celkom vyprázdnenou schémou (takto vyzeral v Krištúfkovom podaní miestny farár po príchode Červenej armády: „*Do nemocnice vtrhne páter Savický v sprievode detí s kyticami kvetov – horľivo hľadá akéhokoľvek raneného hrdinu. Pospевuje si pri tom celkom čerstvé parti-*

zánske piesne,“ s. 179). Pribežná kvízová otázka: ak bol rozprávačov brat Peter pred rokom 1989 fanatickým komunistom, kým sa stal potom? Budete veľmi prekvapení, ak vám prezradím, že nacionalistom? „*Nad hlavou sa mu hrdo týčil slovenský znak vytesaný do lipového dreva,*“ (s. 528).

Krištúfkova kniha je v jednej svojej línii produktom tzv. rešeršného písania, výsledkom zhromaždenia materiálu z rôznych zdrojov (archív, dobová tlač, internet, spomienky pamätníkov...) a ich dodatočnej beletrizácie. Pri takomto prístupe sa môže autorovi stať – ako sa to stalo Krištúfkovi – že „zdrojom“ podľahne, spoľahne sa na ich samonosnosť a stratí zmysel pre mieru. Jazyk minulosti má svoj nespochybniteľný pôvab spočívajúci najmä v čare nechceneho, ale jeho implantácia do jazyka prózy by nemala byť mechanická. Pravda, ide o ľahšiu cestu, ako sa prepracovať k päťstostranovému bachantu. Siahodlhé citáty a pseudocitáty (prejavy, modlitby, vyhlášky, životopisy, správy...) sú iste výhodné z hľadiska ekonomie písania (strán utešene pribúda, denná norma sa plní, plán prekračuje), nevelmi však ústretové voči čitateľovi. Zaberajú zbytočne veľa miesta, spomaľujú rozprávanie, významovo sa osamostatňujú: kontext neobohacujú, skôr narúšajú. Sú ľudia, ktorí sa vydržia hodiny zabávať na stupidnosti normalizačných zábavných programov, iní uprednostňujú dobové propagandistické žurnály; podobne možno dnes čítať verše Milana Lajčiaka z päťdesiatych rokov: ide o perverzný pôvab vecí, ktoré stratili pôvodnú významovú platnosť, ako aj o úľavu súčasného vnímateľa z toho, že je nad vecou, nad „systémom“, že to, čo kedysi ohrozovalo, vníma z bezpečnej vzdialenosti. Zdá sa, že táto sekundárna príťažlivosť významového odpadu z predchádzajúcich epoch ovládla aj autora a ten sa ju pokúsil preniesť na čitateľa. Ale takto, cez literatúru, to nefunguje: každý nech si pekne triedi vlastný odpad sám.

Priestorom, do ktorého sa rozprávač vracia, „miestom činu“, je jeho rodisko Brežany. Mali by byť akýmsi modelovým slovenským malomestom: asi by sme

v nich mali spoznať kúsok hociktorého, takže v nich nenachádzame žiadne. Iba ak medzivojnovú stredostavovskú idylu literárneho strihu: atribúty tohto strateného raja slovenských lepších ľudí sa v slovenskej literatúre neuveriteľne opakujú (solídne zariadený dom na dobrom mieste, knižnica, nedelňé obedy, korzo, cukráreň, kaviareň...). Meštiak ako povinný hlavný hrdina nášho súčasného spomienkového optimizmu v stereotypnosti nemôže konkurovať úderníkovi zo schematickeho románu. Problém je však inde: keď tento svet pred vyše tridsiatimi rokmi epicky dôveryhodne oživil Ladislav Ballek, predstavoval *alternatívu*. Dôveryhodnej epiky je dnes pomenej, a to, čo ju má predstavovať, neprekračuje normy – ani dobové, ani našej predstavivosti. A tak aj u Krištúfka sme svedkami povinnej multietnickej jazdy. Vyzerá to tak, akoby všetci, čo beletrizujú dejiny, naplňali zadania jedného grantu (pravda, v porovnaní s Rankovom Krištúfkom vynechal Maďarov a Čechov nahradil Nemcami). Epické napätie takto generovaných rozprávání spočíva vo fakte, že sa tu oživuje katastroficky zaniknutý svet. No ľudia (postavy) musia najprv nejaký vlastný život mať, aby im ho dejiny mohli zničiť. Dilemu, či dať prednosť ľuďom alebo dejinám, vyriešil Krištúfek v prospech dejín. Pritom práve osobná rovina príbehu, teda vzťah otca a syna (a syna ako otca k synovi), ale aj osudy niektorých ďalších postáv dokážu dať na niektorých miestach rozprávaniu určitú naliehavosť: aby to všetko vzápätí znovu prevalcovali dejiny (vonkajšie okolnosti – čiže povrch), aby každý náznak osobného zaplavila pena dní. Je to vôbec zvláštny pavúk, ten spomínajúci hrdina: vlastnú privátnu existenciu, napr. založenie rodiny, odbaví tak na pol úst, skôr z povinnosti než z vnútornej potreby, aby mohol pred čitateľom reprodukovať už reprodukované, teda výjavy z dobových žurnálov

či tlač. Istú vnútornú motivovanosť a presvedčivosť tak získava iba jeho potácanie sa v bežčasi normalizácie. Pritom evidentne nemá ísť o človeka patologicky uhranutého dejinami, ktorý zabúda žiť vlastný život: to by musel byť iný, inak vyrozprávaný príbeh, iná kniha.

To, čo tu vystupuje ako dejiny, je inak dosť instantná predstava o minulosti. Dátumy, osoby i udalosti väčšinou sedia: podľa učebníc – ale práveže len podľa učebníc. Krištúfek sa pokúsil do rozprávania prepašovať skoro všetko, čo sa laikovi s priemerným historickým vedomím (teda aj mne) vybaví pod heslom „Slovensko v 20. storočí“¹. Ak Brežany majú byť esenciou slovenského malomesta, tak minulosť v Krištúfkovej knihe bola pravdepodobne mienená ako esencia našich dejín. V jednom i druhom prípade však skôr než o podstatu ide o extrakt, výťažok, a ten sa ľahko zamieňa so syntetickou náhradou. Väčšina historických motívov využitých v knihe je povedomá, avšak ich sprítomnenie sa nedeje silou zmyslovej, od štýlu sa odvíjajúcej evokácie, ktorá nám aj známe veci predstaví nanovo, akoby sme ich videli prvýkrát: rozprávač referuje, teda odkazuje nie k veci samej, ale k jej už existujúcim reprezentáciám. Závislosť od minulosti má pre knihu ešte jeden nemilý následok. Mnohé z toho, čo sa tam udeje, je predvídateľné, takže pri niektorých vtiptoch už vopred vieme pointu (čo sa tak asi mohlo udiat 21. augusta 1968?). Ideálnym čitateľom by bol potom niekto, kto o minulosti nevie celkom nič, ale aj on – ak má chuť sa niečo dozvedieť – by nemal v prvom rade siahnuť po próze. Knihy tohto typu k základným faktom ako bonus prinášajú aj postoj: dozvie sa potom nielen niečo o dejinách, ale aj to, čo si o tom niečom má myslieť. Do hry napriek všetkým literárnym ozvláštneniam (kompozícia rámcovaná odkazmi na Goyu) sa tak opäť dostal krotký realizmus, ktorý nie je tak ďaleko

1 Iba ako príklad bez nároku na vyčerpanie všetkého, čo kniha ponúka, uvediem v približnej chronológii niektoré historické udalosti, dátumy a osoby, na ktoré kniha odkazuje a ktorých sa dovoláva: 28. október 1918 (s. 44), M. Hodža (s. 77), mobilizácia v septembri 1938, Mnichovská dohoda, J. Tiso, autonómia, (s. 78), 14. marec 1939, 29. august 1944, 25. február 1948, 21. august 1968, 25. marec 1988, 17. november 1989 (to všetko na s. 81)... – a to nie sme ani v päťte knihy.

od toho socialistického, ako by sa zdalo. Oba podávajú predzjednanú verziu skutočnosti, pri oboch vieme, kde je dobro a kde zlo (táto analógia sa týka hlavne jednoznačne záporných figúrok, skutoční protagonisti sú u Krištúfka modelovaní ako postavy komplikovanejšie a v mnohom aj dôveryhodné). Autorova prezentácia postojov je v tejto súvislosti v podstate neškodná, bezpohľavná, neprekvapivá: jeho hrdina si o tom, čím prešiel, myslí v podstate to isté, čo všetci slušní ľudia, teda naplňa základnú premisu politickej korektnosti. Neuškodí, neurazí, neprekvapí... – nezaujme.

Kontext: pamäť literatúry

Krištúfek je nepochybne šikovný (inteligentný, zručný...) autor. V mnohom opakuje to, o čo sa pokúsil pred pár rokmi Rankov (*Stalo sa...*), ale s väčším zmyslom pre mieru, menej naivne a čitateľnejšie. To ešte neznamená, že napísal dobrú knihu. Dokázal odhadnúť svoje možnosti a využiť ich, vie aj, čo v súčasnosti môže zaujať. Dokáže odhadnúť stav literárneho povedomia: to súčasné je asi naozaj obrátené skôr k „hrubším“ povrchovým, zjavnejším zložkám diela, ako sú téma, postoje a názory, „odsypajúci“ príbeh, s mierou dávkované šokovanie, napätie. A to isté môžeme pomenovať aj takto: štandardizácia, uniformita, stredný prúd. Čas jemných štylistov a inovácií akoby bol práve teraz za nami (alebo pred nami), najmä ak niektorí z nich sa tomuto stavu nenápadne prispôbili. Pri pokuse o analógiu so šesťdesiatymi rokmi sa tento typ písania približuje k tomu, čo vtedy produkoval Mňačko. Predstavuje hybrid medzi beletriou a publicistikou: vtedy bol produktom situácie, keď isté veci nebolo možné pomenovať priamo. Komu/čomu slúži dnes, si odhadnúť netrúfam. Odiózna minulosť sa však v povojnovej slovenskej literatúre objavovala aj v umelecky ambicióznejšej a naliehavejšej podobe, väčšinou bez toho, aby sa o nej hovorilo ako o dejinách. Viacero motívov, ktoré sa objavili v *Dome hlučného*, má svoj pendant v slovenskej próze posledného polstoročia: slovákštátovské

a pofebruárové upravovanie učebníc (tu na s. 85 a219) je pointou poviedky Slávnosti od P. Hružá, prvej prózy *Okultizmu* (vyd. 1968); povojnové vyhnanie tunajších Nemcov (u Krištúfka s. 171) uzatvára Šikulovu Horskú robotu zo zbierky *Povetrie*, vydanéj v čase, keď táto téma rozhodne nepatrila k štandardným (ani v próze, ani v spoločenskom povedomí)... V týchto, ale aj v iných prípadoch (L. Ťažký, A. Bednár) išlo predovšetkým o konkrétnych ľudí. Pritom to nie sú iba jednotlivé tematické dominanty týkajúce sa minulosti. Na Šikulov *Muškat* odkazuje aj konkrétny motív Ukrižovaného ako Imricha či Imriho, postavený na zámene s INRI: „*Tam za mestom, kde je Imri, čo ukazuje smer. 'Áno, križovali sa tam cesty, jedna ruka mierila na západ a druhá na východ, aby pútnici vedeli, kadiaľ sa vybrať do Brežian. A ten pán mal nad hlavou napísané svoje meno. IMRI,*“ (s. 105). Zo slovenskej literatúry vypožičaných, niekedy až doslovne prebratých motívov nájdeme v knihe viac: na s. 138 napr. zmienku o Hronskom („*Riaditeľ Matice slovenskej Jozef Cíger Hronský na Führerove narodeniny rečnil z balkóna mestského domu v Martine: 'Mapa Európy sa zmení, keď my Slováci na ňu udrieme päťou.*“), dosť podobnú tomu, čo pred päťdesiatimi rokmi napísala v spomienkovej eseji Zora Jesenská („*Bol tu Hronský, za 'slovenského štátu' šéfujúci v Matici, schopný na Hitlerove narodeniny za veľkolepého nezájmu miestneho obyvateľstva rečnú z balkóna mestského domu: 'Mapa Európy sa zmení, keď my Slováci na ňu udrieme päťou.*“; Rozpomienky na margo, znovu publikované na mieste doslovu v Roznerovej knihe *Sedem dní do pohrebu*, s. 311). Keď Jesenská písala o Hronského „šefovaní“ v Matici, na rozdiel od Krištúfkovho rozprávača vedela, že tam nebol riaditeľom, ale správcom (popritom si môžeme všimnúť, o koľko je uvádzacia veta u Jesenskej plastickejšia než jej beletrizovaná parafráza u Krištúfka).

Naznačené súvislosti presahujúce jednu aktuálnu knihu je potrebné pripomenúť v situácii, keď sa z času na čas slovenskej literatúre (próze) pripomínajú jej podlžnosti voči historickému vedomiu spoločnosti: vraj by sa viac mala zúčastňo-

vať na moderovaní jeho dnešku primeranej podoby. Zostáva otvorenou otázkou, do akej miery si tí, ktorým tak leží na srdci naša spoločná pamäť, osvojili pamäť „svojej“ literatúry. (Napokon, ide o bežný postup, vystavovať na základe vlastných kultúrnych deficitov vysvedčenie „spoločenskému vedomiu“: tomu individuálnemu sa aspoň uľaví.) V takejto atmosfére sa dnes beletrizujú dejiny. Nejde ani tak o to povedať niečo nové (na to je potrebné poznať, čo už povedané bolo), ale zabudnúť na už vyslovené a „objaviť“ to nanovo. Legitimita a spoločenská užitočnosť epizácie dejín sa dnes odvodzujú od potreby nového, súčasnosti zodpovedajúceho pohľadu na minulosť. Východiskom je predpoklad, že v predchádzajúcich obdobiach, rozumej pred rokom 1989, boli niektoré dejinné skutočnosti tabu a v širšom historickom povedomí absentovali. Inak povedané, vtedy „sa nemohlo“ a „nedalo“, dnes sa už môže a preto by sa „malo“: literatúra by teda mala dobehnúť výsledky historického bádania i akcelerované spoločenské vedomie a dostať sa tak na úroveň doby, čiže do pútavých príbehov transformovať aktuálnu predstavu o minulosti. Do takejto „ilustračnej“ pozície by sa však próza nemala dať vmanévrovať (už v nej niekoľkokrát bola, a nepomohlo to ani jej, ani tým, ktorým bola určená). Autori predchádzajúcich období, o ktorých tvorbe som sa zmienil vyššie, nereagovali vo svojom čase na spoločenskú objednávku, nenapíňali vopred vymedzené rámce, ale vytvárali si vlastné. Ak sa aj venovali dovtedy prehliadaným témam, dôležitejším než „rozkoš z detabuizácie“ bol ich osobný vzťah k veciam vlastného prozaického sveta (a ten dokázali vyjadriť jediným literárne možným spôsobom, spôsobom spracovania – štýlom). Nepísali napokon o „dejinách“ (vo vzťahu k próze sú instantným polotovarom), ale o minulosti, o niečom, čo sa dotklo ich a čoho sa dotkli oni sami alebo prostredníctvom niekoho blízkeho. Tento dotyk, ktorý dáva rozprávaniam osobný zmysel a presvedčivosť, v prózach aktuálneho slovenského historizmu absentuje.

Kam potom v tejto situácii zaradiť *Dom hluchého*? Ak sa nebudeme trápiť literatúrou v príširokých súvislostiach – a táto kniha, hoci prisahá na pamäť, sa pamäťou literatúry napísanej pred ňou v jazyku, ktorý sama používa, veľmi netrápi – potom máme pred sebou gramotné a zručne rozvrhnuté „čítanie“ („čtivo“ – ako znie pre túto príležitosť lepší český výraz), ktoré – prečo si pri tejto príležitosti odoprieť potešenie zopakovať niečo tisíckrát povedané – „si svojho čitateľa iste nájde“.

Vladimír Barborík (1965) je literárny vedec a kritik, pracuje v Ústave slovenskej literatúry SAV v Bratislave.

... Kataríny Poliačikovej



Čokoľvek môžeme považovať za umelecký objekt, pokiaľ je to zasadené do kontextu. Konceptuálna umelkyňa Katarína Poliačiková používa vo svojich efemérnych, na čase založených inštaláciách banálne, estetiku a významom nezaťažené materiály: kockový cukor použila na pôdorysy bytov, v ktorých bývala (*Home Sweet Home*, kontinuálny projekt), dvesto metrov stužky so stolovým ventilátorom v inštalácii *The Melancholy Mad Tenant* (2010). Jej autoportrét môžeme čítať ako komentár k vlastnej umeleckej praxi. Vyprázdnenosť prostredia ateliéru, v ktorom umelkyňa (pôvodne) balansuje na lepiacej páske, hovorí predovšetkým o tom, že umenie nie je reálnym objektom vo svete, ale skôr miestom, kde sú veci možné. (-ik-)



meno: Katarína Poliačiková

názov: Autoportréty, ako stojím na meteoritoch

rok: 2012

technika: digitálna tlač

rozmery: 45x60 cm

séria: 12

edícia: 4 (+2 A.E.)

klúčové slová: absurdita, nemožnosť, naozaj, rovnováha, ďaleko, takmer, náhoda, samota, kúsok, veľa, byť, neistota, nenormálne, nedeľa

V prípade poruchy poklepať

Gabriela Kisová

Impulzom pre tento text bol môj zážitok z výstavy vizuálneho umenia, na ktorej som nevidela niektoré vystavené práce, pretože nefungovala technika. Bolo to v Košiciach počas víkendu, keď sa v meste konal otvárací ceremoniál Európskeho hlavného mesta kultúry Košice 2013. Na Strojárskej ulici v priestoroch bývalej tabakovej fabriky sa v nedávno založenej galérii DIG predstavili študenti Ateliéru nových médií Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach. Výstava s názvom Winter Fresh. Fresh Digital & Intermedia Art bola súčasťou oficiálneho programu EHMK.

V rohu miestnosti ma zaujal odkaz určený divákovi výstavy: „V prípade, že sa video zastaví, skúste poklepať po počítači. Autor.“ Papier nalepený žltou lepiacou páskou na počítačovej debni vyzýval priamo k akcii, akoby tvorca vedel, že technika má auru magického a mnohí sa jej boja dotknúť, aby ju nedajbože ešte viac nepokazili. Video nebežalo a ja som začala uvažovať nad tým, koľkí z návštevníkov sa riadili inštrukciami mladého umelca a päsťou búchali po technike a koľkí odišli bez reakcie a bez povšimnutia. Hneď na vedľajšej stene ma čakal podobný scenár: namiesto veľkoformátovej videoprojekcie som videla dobre známe okno, ktoré oznamovalo, že nastala chyba a program musel byť ukončený.

Technika sa môže nečakane pokaziť, tak kde je problém? V prípade umenia nových médií ako videoart či počítačová animácia je bezchybne fungujúca technika predpokladom tvorby a prezentácie diel. Keď maliar chybné napne plátno, je to jeho

zlá vizitka, ale ešte vždy môžeme vidieť, čo namaloval, a zhodnotiť, či nás to zaujalo alebo nie. Ak v prípade mediálneho umenia zlyhajú technológie, celá práca bola zbytočná.

Príklad košickej výstavy je pre prezentáciu mediálneho umenia na Slovensku podľa mňa symptomatický. Dôvodov, prečo spomínané videá na výstave nebežali, môže byť viacero: malá skúsenosť ešte študujúcich výtvarníkov s produkciou diel a podcenenie prípravy (v tom prípade však hrá dôležitú úlohu pedagóg ako odborník a mentor), zlé technické zabezpečenie výstavnej inštitúcie či jednoducho nešťastná náhoda. Problémy s prezentáciou umenia prostredníctvom nových technológií na Slovensku vidím na všetkých úrovniach. Žiaľ, osobne som ich viackrát zažila na výstavách v profesionálnych galériách v Košiciach, ale aj v Bratislave (technické poruchy boli v niektorých prípadoch zapríčinené slabo zaškoleným galerijným personálom), na výstavách skúsených umelcov a umelkýň, ktorí svoje práce verejnosti neprezentovali prvý raz. Dokonca, podľa svedectiev viacerých návštevníkov, zlyhávala technika aj na prestížnej medzinárodnej výstave, akou je benátske biennale architektúry, na ktorom sa minulý rok v československom pavilóne s ambicióznym projektom predstavilo združenie rese arch. Tvorcovia svoj zámer opisali slovami: „V pavilóne nebude umiestnená žiadna fyzická prezentácia obsahu. Priestor a povrchy budú prázdne. Až prostredníctvom tabletov umiestnených v pavilóne bude možné s využitím obohatenej reality (augmented reality) vidieť prezentácie pro-

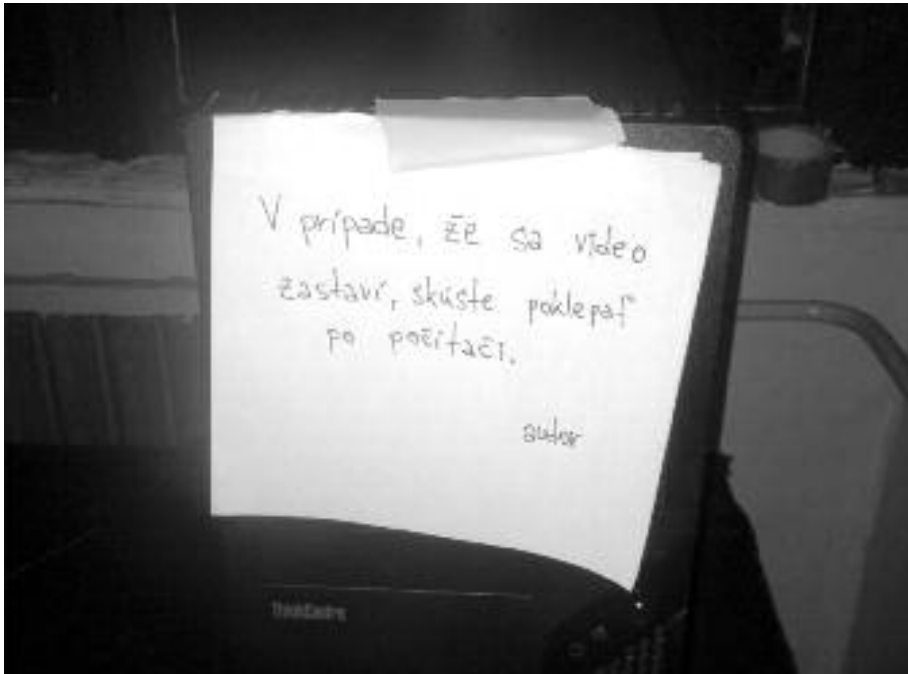


foto: archív autorky

jektov, virtuálne inštalované špecificky do skutočného priestoru pavilónu. " Ak sa idea stane obeťou nefungujúcej technológie, daň za to zaplatí umenie, ktoré sa smerom k publiku zaseklo na pol ceste. Kredit pritom strácajú tvorcovia aj inštitúcie, ktoré súčasné umenie prezentujú. Výtvarné umenie sa dnes bežak často charakterizuje ako nezrozumiteľné, zbytočné, ako niečo, bez čoho sa zaobídeme. Je to aj tým, že na Slovensku sa jeho miesto v kultúre a v spoločnosti marginalizuje. Najprogressívnejšie polohy vizuálneho umenia sa stretávajú s nízkou akceptáciou, v krajine chýbajú inštitúcie a médiá, ktoré by systematicky rozširovali povedomie o ňom a spoluvytvárali verejnú mienku. Ak v tejto klíme a finančne a odborne poddimenzovanej umeleckej infraštruktúre nebudeme trvať aspoň na tom, že je nemysliteľné, aby na výstave nebežali videá, nič sa nezmení.

Podmienky prezentácie vizuálneho umenia sú rovnako dôležité ako samotná

umelecká práca a študenti vysokých škôl by sa to mali učiť od prvého ročníka. Ich robota sa nekončí tým, že včas zozrihali film. Žiaľ, niekedy je jednoduché vyhovoriť sa na techniku. Nefunguje, nič sa nedá robiť. Vodotesná alibi. V prípade interaktívnych diel je zapájanie publika vítané, ale ak má divák búchať do stroja, aby spustil obraz, dostáva sa z pozície recipienta do pozície inštalatéra, čo už nie je jeho úloha. A galéria sa zrazu mení na ordináciu s chorým pacientom. Je teda dôležité, aby tvorcovia a sprostredkovatelia umenia urobili maximum pre to, aby sa divákov zážitok z umenia neskončil skôr, ako sa začal.

Gabriela Kisová je kurátorka a galeristka.

Väzenie budúcnosti

Andrej Gogora

Mestské utópie odjakživa pútajú pozornosť a ich zobrazenie ideálnej budúcnosti sa v postihnutom urbánnom priestore stretáva s rozporuplnými reakciami. Rozlišujeme projekty, ktoré získali dôveru a uplatnenie (E. Howard, *Garden Cities*), mali ďalekosiahle reálne dôsledky (Le Corbusier, *Radiant City*), predpovedali budúci vývoj (F. L. Wright, *Broadacre City*), vyvolali nový spôsob utopického myslenia (Y. Friedman, *Ville Spatiale*) alebo zdesenie (Le Corbusier, *Plan Voisin*), stali sa obrazom popkultúry (Archigram, *Plug-in City*), učebnicovým príkladom (T. More, *Utopia*) alebo pobavili verejnosť (B. Fuller – *Cloud Nine*).

Predstavím dva projekty, ktoré opustili bežný rámec klasických a moderných mestských utópií a v dejinách architektúry a urbanizmu sa radia medzi avantgardné pokusy. Obidva sú na rozhraní utópie a dystópie, sú výstredné, provokatívne, ironické a vzhľadom na možnosti realizácie sú len konceptuálnymi cvičeniami. Na záver načrtnem význam týchto experimentálnych utópií pre našu súčasnú situáciu.

Exodus

Návrh *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*¹ (1972) predstavili vtedy ešte nie slávny Rem Koolhaas, Madelon Vreindorp, Elia a Zoe Zenghelis ako školskú prácu pre Architectural Association (AA) v Londýne. Je to séria osemnástich akvarelov a koláží so sprievodným textom, ktorý zosmiešňuje utopické ideály a uvažuje o politickej moci architektúry.

Koolhaas projektuje zrkadlový obraz múru, teda tej architektúry, ktorá niečo izoluje a rozdeľuje na dobrú (západnú) a zlú (východnú) polovicu. Navrhol monumentálny múr, pás žiadostivosti, ktorý nie je autoritatívny ani hysterický, je to architektonická oáza alebo kolektívne zhmotnenie hedonistickej vedy, ktorá uspokojí osobné túžby každého.² Aby zdôraznil parodické obrátenie, umiestnil múr slobody alebo dobrovoľného väzenia na pôdorys centrálného Londýna.

Vstup dovnútra je dobrovoľný, no utečenci musia najskôr prejsť zbernou oblasťou a prijímacím procesom. Pozorní a utešujúci dozorcovia ich privítajú a ponúknu im okázalý luxus. Jedinou starostou novousadlíkov je prítomnosť a budúcnosť Pásu, preto v priateľskej atmosfére navrhujú jeho architektonické vylepšenia a nadstavby. Tieto námety sa spracúvajú a postupne zakomponujú do objektu: „*Tie najrozporuplnšie plány splynú bez kompromisu.*“³ Neodolateľné väbenie novej architektúry vyvolá exodus a úpadok veľkomesta.

Výbežok radostného Pásu je prednou líniou vojenského konfliktu, ktorý vedie táto architektúra so zlovestným Londýnom. Nemilosrdne sa zarezáva do starých štruktúr, ničí ich, zaberá územie a tak postupne buduje utópiu. Niektoré pamiatky starej civilizácie však nezburá, konfrontuje sa s ich programom, rehabilituje ich účel a včleňuje ich do seba.

Koolhaasova utópia je rozdelená na sektory. Jedným z nich je Park štyroch živlov, kde je oblasť „Vzduchu“ (potrubie, ktoré

1 Pozri: <http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>

2 Usporiadanie túžob a uspokojení, ktoré sa prelína celou Koolhaasovou utópiou, je akousi postindustriálnou formou Fourierovho mechanizmu vášní a pôžitkov, ktoré tak fascinujúco projektoval vo svojich falangách.

3 Koolhaas, R. – Mau, B. : *S,M,L,XL*. New York : Monacelli Press, 1995, s. 9.



Rem Koolhaas: *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*

vypúšťa zmes plynov, aby podnietili halucinogénne zážitky), „Púšte“ (platónske jaskyne, kde sa premietajú vidiny, ktoré sa vzdávajú úmerne k tomu, ako rýchlo sa k nim divák približuje), „Vody“ (obrovský bazén, v ktorom sa pomocou pohybu stien chvie vodná hladina a zvuk vln tvorí akustické pozadie k aktivitám celého Pásu), „Zeme“ (kopec a na jeho vrchole sochári dokola sa hádajúci o to, prsia ktorej ženy vytesať do skaly). Vedľa Parku živlov je priemyselná zóna, Námestie umení a remesiel, kde sa ukája láska k tovarom a predmetom.

Ďalším sektorom sú Kúpele, ktorých funkciou je generovať a recyklovať fantázie, vynachádzať a testovať nové formy správania. Vo verejnej časti neustále defilujú telá a povahy, ktoré sú pozorne sledované a následne zvädzané. Privátne bunky sú zriadené za účelom pôžitkárstva a vy-

zývajú k akýmkoľvek formám interakcie. Verejný a súkromný sektor je prepojený reťazou tvorivých spätných väzieb. Niektoré skryté scény vystupujú z intimity a v otvorených arénach predvádzajú dráždivé predstavenia, ktoré spúšťajú medzi obecnstvom výbuchy nápadov a impulzov na ďalšie medziľudské výmeny.

Inštitút biologických transakcií sa stará o zdravie obyvateľov Pásu. Jeho centrom je prepracovaný byrokratický systém, ktorý zaznamená každú odchýlku.⁴ Naprieč nemocničnými pavilónmi sa vinie pohyblivý chodník, na ktorom sú vystavení chorí pacienti. Popri ňom tancujú skupinky zdravotných sestier v priesvitných uniformách a v radostnej atmosfére rozprašujú do okolia drahé parfumy. Doktori si vyberajú pacientov z bežiacieho pásu, testujú ich vitalitu a dávajú im rady, ak neuspeli, pošlú ich späť. Manažment nemocnice uplatňuje

4 To je zjavný odkaz na dielo *Hygeia, a City of Health* (1876) od B.W. Richardsona, zakladateľa sanitárnej vedy a priekopníka prísnych hygienických opatrení v industriálnych mestách konca 19. storočia.



Rem Koolhaas: *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*

stratégiu, ktorá znižuje priemernú dĺžku života a s ňou aj senilitu, telesný rozklad a vyčerpanie. V skutočnosti ostanú iba tí zdraví. Bežiaci pás smeruje mimo areálu nemocnice, rovno na cintorín.

Park agresivity je rekreačná oblasť, v ktorej sa pomocou kreatívnych sporov usmerňujú agresívne vášne, rekonštruujú sa gigantické konflikty ideológií a túžob. Hrané a hravé konanie tu uvoľňuje staré dobré mravy a rozpúšťa aj posledné zvyšky pokrytectva. Jediným športom v tejto utópii je teda korigovaná agresia, ktorá obohacuje spoločenský a pohlavný styk.

Múr, dobrovoľné väzenie, je celkom logicky nasýtený intenzívnym kolektivismom, a preto aby si obyvatelia od seba oddýchlí, každý vlastní malý kúsok zeme, o ktorý sa stará. Na ňom majú postavené domčeky z najluxusnejších a najdrahších materiálov – sú to malé paláce, ktoré majú ľuďom vštepíť pocity vďaky a spokojnosti. Tieto príbytky sú izolované od vonkajších

ruchov, nie je tam žiaden signál, médiá a noviny sú zakázané, rádiá záhadne nefungujú a všetky správy a novinky sú zosmiešňované trpezlivou starostlivosťou, s ktorou sa tu o všetko starajú: „*Nikdy sa tu nič nestalo, no vzduch je nasýtený radostným vzrušením.*“⁵

Prehnaný erotizmus a cynizmus Koolhaasovho projektu je možné ospravedlniť zámerom zostrojiť utopickú, parodickú, zveličenú a kontrastnú predstavu dobrovoľného väzenia, hromadného exodu do priestrastiev architektúry, ktorá je navonok izolovaná a vnútri neviazaná. Napokon, celý tento obraz odkazuje na psychologický a symbolický význam Berlínskeho múra, na situáciu obyvateľov západného Berlína, ktorí sa vďaka politickým rozhodnutiam a ohavnej architektúre múra stali väzňami v enkláve nespútaného spôsobu života obohaného východným Nemeckom. Cynizmus politiky a erotizmus konzumu sú kľúčom k tejto utópii.

5 Koolhaas, R. – Mau, B.: *S,M,L,XL*. New York : Monacelli Press, 1995, s. 19.



Atelier Van Lieshout: Zdravotná opatera.
Slave City



Atelier Van Lieshout: Nevestinec v tvare
maternice. *Slave City*

Mesto otrokov

Druhý projekt je tiež väzením, uzavretou architektúrou s utopickými, no zároveň dystopickými prvkami. Tak ako Koolhaasov *Exodus* je aj tento obscénny, nehumánny, zvrchovane ironický a parodizujúci formy a dôsledky súčasného spoločenského usporiadania. Jeho názov je *Slave City* (2005) a pochádza z dielne Ateliéru Van Lieshout (AVL), holandskej multidisciplinárnej spoločnosti, ktorá pracuje v medzinárodnom kontexte súčasného umenia, dizajnu a architektúry.⁶

Mesto otrokov je izolovaný podnik, ktorému nič nechýba, má prevádzkové budovy, komplexnú infraštruktúru, asanačné jednotky, zdravotné a nákupné centrá, múzeá, nevestince. Leží na ploche 60 km² a pojme 200 000 obyvateľov. Základnou črtou tejto urbánnej utópie je vysoká výnosnosť, ročný čistý zisk sa odhaduje na 7,5 miliardy eur, a to pri celkovej investícii len 769 miliónov eur. Tento úspech sa dosahuje miešaním a prehodnotením súčasných etických a estetických hodnôt, trhov a manažmentu, stravovania a ochrany životného prostredia. Predstavuje kolektívne organizovanú formu práce a bývania, ktorá obchádza tradičnú hierarchiu spoločenských kategórií. Rov-

nako ako v predošlej utópii je aj tu prijímacia miestnosť – ak chce byť niekto jej obyvateľom, musí splniť určité kritériá. Starí, postihnutí, chorí a ľudia bez vkusu budú vo vyhniavacej komore recyklovaní na bioplyn. Zdraví a hlúpi jedinci sa spracujú v mäsokombináte, zdraví a mladí nájdu uplatnenie v transplantačnom programe na náhradné orgány, a napokon, zdraví a múdri budú pracovať v najmodernejšom callcentre.

Obyvatelia sa nazývajú účastníci („participants“) a sú nadmieru výkonní. Každý deň si odrobia sedem hodín v kancelárii ako programátori, pracovníci servisu alebo telemarketingu. Potom sedem hodín vykonávajú rôzne činnosti na poliach alebo v dielňach, ďalšie tri hodiny sa môžu venovať oddychu a vzdelávaniu a na spánok im ostáva sedem hodín.

Práca v call centre nie je platená, namiesto peňazí dostávajú voľný vstup do nevestinca. Vyššia trieda otrokov môže navštíviť päťhviezdičkový luxusný typ, kde si vyberajú z veľkého počtu rôznych druhov služieb. Nižšia trieda sa musí uspokojiť iba s polorozpadnutým bordelom v štýle Bauhaus alebo socialistického realizmu. Pre ženy je určený samostatný dom pôžitkov, budova v tvare spermie, v ktorej dostanú

⁶ Portfólio AVL: <http://www.ateliervanlieshout.com/>.

toho najsilnejšieho a najmúdrejšieho muža zo všetkých. Sex tu nie je pôžitok, ale zisk, mesačná mzda. Univerzita je tiež rozdelená na mužskú a ženskú časť, v každej je 1 896 študentov, 632 pracovných stolov, 632 miest na ubytovanie a 124 záchodov.

Okrem profítu je významnou črtou tejto utópie environmentálna politika: „*Mesto otrokov by bolo sebestačné zelené mesto, ktoré nevyužíva a neplytvá žiadnymi prírodnými zdrojmi a vďaka účinnému recyklovaniu neprodukuje žiaden odpad.*“⁷ Je to „zero-energy“ mesto, v ktorom sa úplne všetko recykluje vrátane menejcenných ľudí, energia sa získava z bioplynu, slnka a vetra a celý systém je uzavretý kolobeh spotreby a opakovaného využitia.

Rozhodujúcim pojmom tejto urbánnej utópie/dystópie je maximalizácia. Všetko tu musí dosiahnuť čo najväčšiu možnú mieru, či už racionalita, výkonnosť alebo finančný profit. Nie je tu nič také ako mikro a makro úroveň, iba maxi. Na výstave tohto projektu visí na stene galérie obrovský plagát, na ktorom sú v prehľadných stĺpcoch finančné kalkuly, energetické príjmy a výdavky, náklady na údržbu a celkové súčty. Mesto otrokov je dokonale fungujúca firma s presným účtovníctvom a neskutočným ziskom. Maximalizácia je tu novým kategorickým imperatívom a v záujme tohto ideálu sa neberie ohľad na nič iné, každá slabosť je potrestaná. V tomto obchodnom pláne sú ľudia len pohonnou látkou. Joep van Lieshout, vedúci ateliéru, napadol touto obľudnou mestskou scénériou nespochybniteľnosť a deštruktívny účinok prevládajúcich utilitárnych princípov dnešnej spoločnosti.

Utopický diskurz a stredná Európa

Na prvý pohľad sa môže zdať, že nie je vhodné ani mysliteľné spájať tieto dve výstredné, oplzlé a preexponované mestské utópie so stredoeurópskym priestorom a jeho ďalším vývojom. Časové a geopolitické rámce, v ktorých sú zasadené, nás však môžu presvedčiť o opaku. Koniec Koolhaasovej utópie a jeho aktuálnosti mô-

žeme datovať dňom 9. 11. 1989, keď padol berlínsky múr. Odvtedy až po súčasnosť, teda od pádu socializmu po utópiu Mesta otrokov, ktorá reflektuje dnešný stav vyspelých krajín, je práve to obdobie našich dejín, ktoré si potrebujeme ujasniť, aby sme sa mohli zaoberať budúcnosťou.

Prvá utópia hovorí o studenej vojne, o architektúre a totalitnej moci, ktorá sa nás už našťastie netýka. Druhá utópia trochu prehnané ukazuje zvrátenosť mestského života súčasných západných krajín. Čo máme s nimi spoločné? Vo všeobecnosti možno povedať, že sa k nim usilovne približujeme a bývalé rozdiely medzi Východom a Západom sa postupne stierajú. Vždy sme boli o niečo pozadu, a teraz popri dobiehaní zabúdame sledovať cieľ, ktorý chceme dosiahnuť. Medzitým, ako sa vyspelé krajiny snažíme dosiahnuť, začali tieto radikálne prehodnocovať svoje základné smerovanie a vízie. To je náš problém aj výhoda.

Mesto otrokov nie je ojedinelé, je len jednou z mnohých utópií, ktoré sa začali v poslednom čase veľmi rýchlo a naliehavo manifestovať v rozvinutých častiach sveta. Mestské utópie sú zase raz v móde a celkom nepochybné to súvisí nielen s urbánnymi problémami metropolitných oblastí, ale aj so širšou spoločensko-ekonomickou a ekologickou krízou. Je to horúca téma a jej závažnosť sa vyrovná sociálnym utópiám zo začiatku 20. storočia, ako aj utopickým megaštruktúram z obdobia šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov.

Vymenujem niekoľko najvýznamnejších príkladov tohto novovznikajúceho utopického diskurzu. Predovšetkým je to ikonická zbierka súčasných vízií architektúry a urbanizmu *Utopia Forever* (2011), v ktorej je aj Mesto otrokov. Potom publikácia *49 Cities* (2010), prieskum utopického urbanizmu ateliéru Work AC, New York. Témou výstavy a katalógu *Future City* (2007) v londýnskom Barbican Centre bol urbánny vývoj a smerovanie v treťom tisícročí. V roku 2010 vystavila MoMA inštaláciu *Rising Currents: Projects for New York's*

7 Feireiss, L. – Klanten, R. (eds.): *Utopia Forever*. Berlin : Gestalten, 2011, s. 55.

Waterfront, ktorá sa skladala z vizionárskych urbánnych riešení dôsledkov globálneho otepľovania. Okrem toho sú aktívne mnohé inštitúcie, *The Why Factory* na Delft University of Technology je think-tank, ktorý tvorí vizualizácie a konceptualizácie budúcich miest. *Tomorrows Thoughts Today* je skupinový výskum mapujúci fiktívny a podceňovaný urbanizmus.

Tieto všeobecne známe a rešpektované príklady sú dôkazom toho, že v architektúre a urbanizme sa už niekoľko rokov prejavuje zvýšený záujem o mestské utópie. Tie však nevznikajú len tak, sú pokriveným zrkadlom skutočnosti a Mesto otrokov je len jedným z jeho odrazov. Z perspektívy stredoeurópskeho mestského priestoru je Mesto otrokov dystópiou, do ktorej sa pomaly, no isto vnárame. Ako som naznačil, táto situácia je pre nás do istej miery výhodná, pretože sme niekde na pol ceste a ešte máme možnosť nájsť alebo aspoň uvažovať o skratkách, ktoré by nám ušetrili zbytočnú cestu k medzičasom už dosť nejednoznačnému cieľu. Trasy týchto skratiek a ich nástrahy nám môže prezradiť štúdium konceptuálnych schém mestských utópií, ktoré majú pôvod tam, kam práve smerujeme.⁸

Samozrejme, nie je reálne, aby sme sa týmto trikom zrazu ocitli bok po boku našich vysnívaných spojencov a začali spolu prijímať opatrenia na zablokovanie dystopických hrozieb. Úspechom bude, ak sa zbavíme aspoň traumatického odkazu socialistického režimu, ktorý sa už štvrtoročie prejavuje v podobe dychtivej snahy dobehnúť stratenú minulosť a symptomatickej neschopnosti kolektívne uvažovať o alternatívnych možnostiach spoločenskej a mestskej budúcnosti.

Andrej Gogora (1982) ukončil doktorandské štúdium na Filozofickom Ústave SAV v Bratislave. Okrem súčasnej francúzskej filozofie (Bruno Latour) sa venuje dejinám urbanizmu a mestským utópiám a vedie rubriku / parter / v *Romboide*.

8 Národný pôvod autorov utopických návrhov z *Utopia Forever* v počtoch: USA: 29, UK: 15, FR: 12, DE: 9, NL: 7, DK: 6, JP: 5, CN: 4, BE: 4, IT: 4, ES: 3, AU: 3, PL: 1, AM: 1. Zo stredoeurópskeho regiónu je tu zastúpené iba Poľsko a je príznačné, že v tomto projekte je hlavnou témou hľadanie stratenej mestskej identity.

Relácia Rockové verše

Rádio Devín, RTVS

Aj dvakrát za deň vás na Rádiu Devín môže vyľakať hlas, ktorý zahuláka názov relácie: „rockové verše“. Nasleduje recitácia poslovenčeného textu niektorého z klasických rockových hitov (Hendrix, Janis Joplin, The Who, Dylan... : niekedy vo forme voľnej, inokedy viazanej) – a ak budete dobrí a dopyčujete to až do konca, pustia vám aj časť piesne v origináli. Aké zisky, estetické či poznávacie, to celé poslucháčovi môže priniesť? Čo získa v porovnaní s prostým vypočutím si pôvodnej skladby v podaní pôvodného interpreta? ¶ Existencia takéhoto programu by sa mohla zdôvodniť službou tomu, kto nevládne až tak dobre angličtinou: dozvie sa, o čom sa v skladbe spieva. Neobstojí: väčšinu textov možno nájsť na internete prinajmenšom v češtine. Samozrejme, nie prebásnených, pretože nejde o básne, ale v podobe umožňujúcej pochopiť význam spievaného. Prijateľnou je možnosť, ktorá sa na Devíne uplatnila v zaujímavej relácii venovanej šansónu: moderátor vecne prečíta (bez snahy o umelecký prednes!) vecne preložený text (bez snahy o umelecký preklad!). ¶ V takom prípade by však nemohli vyniknúť ďalšie pridané hodnoty Rockových veršov

preklad a recitácia. Preklad, ak by bol aj akokoľvek ko-rektný, ukáže len jednu zrejmu a vopred známu vec. Texty samy osebe sú len polotovary, veľmi často apelatívneho charakteru, ktoré získavajú zmysel až v spojení so spevom a hudbou; dobré texty pre dobré piesne, ale netreba si ich pliesť s básňami (to nie je otázka kvality, ale funkcie). Navyše rocková angličtina je plná idiómov, ktorým síce rozumie aj väčšina Slovákov, no pri pokuse o preklad vyznievajú (možno práve pre ich zrozumiteľnosť) bizarne, niekedy vyslovene smiešne („Zlato, tak už mi to povedz, mám zostať, či už ísť?“, „Toto je moja generácia, zlatko...“, „Len plač, baby /bejby/, len plač...“). Na Slovensku nie je prítomná silnejšia tradícia prekladu či voľného adaptovania textov americkej hudby, to, čo u susedov už od 40. rokov robil napríklad Josef Kainar so štandardmi swingu a blues: pre čo si už čeština dávnejšie našla primeraný jazykový výraz, sa v slovenčine ešte stále cíti ako umelý a akosi nám nejde do huby (viď napr. dosť neumelý a křčovitý pokus o nedbalú dikciu, márne sa usilujúci priblížiť sa pôvodnému Hendrixovmu výrazu: „Hej, Joe, kam ideš s tou puškou v ruke? / Hej, Joe, pýtam sa, kam ideš s tou puškou v ruke? / Idem domov zastreliť

svoju starú / predstav si, prichytil som ju, ako sa mece v posteli s iným chlapom...“). Zle sa to už číta, ešte horšie recituje a počúva (hoci pokusy o viazanú formu sú miestami dojmavo insitné: „Ou, len poď, len poď, len poď, len poď... / Necítil si vari, že v srdci mám miesto iba pre teba? / Nevynášala som ťa, ako len žena vie, až do neba?“). ¶ Tvorcov relácie možno viedlo presvedčenie, že interpretácia jazykového polotovaru inými prostriedkami prinesie nový, dovtedy nepoznaný účinok. Určité kúzlo to má, ale ono v tomto prípade – ako to už s kúzlom nechceného býva – neprežije ani tých pár minút v éteri. Predstavte si takéto narábanie s textom českej piesne („Nájdeme si miesto, kde sa dobre fajčí...“) – alebo, prečnie, text (dobrý text) pesničky slovenskej, ktorý vám miesto spievajúceho Ham-mela interpretuje recitujúci Machata (Zvoňte, zvonky). Znie to trochu absurdne, však? Ale ani pri britskej či americkej rockovej klasike to nebude iné. S takýmto materiálom si ťažko poradí aj gigant prednesu, pretože prednášať niet jednoducho; a každý pokus o vystuženie riedkej predlohy nejakými expresívnymi vložkami vyznie skôr trápne ako naliehavo (to sú prípady, ak sa recitujúci pokúša imitovať interpreta, napr. koktanie

Rogera Daltreya v *My Generation*). Veci nepomôže ani druhotná zvuková inšcenácia, teda vystuženie produktu pridanými efektmi, väčšinou príliš doslovnými na to, aby mu mohli dodať ďalší rozmer (pri Dylanovom *Knockin' on Heaven's Door* sa v pozadí ozýva vytrvalé klopanie, ktoré by zrejme podľa tvorcov malo byť klopaním na nebeskú bránu). Pri tom nakrúcanie práve tejto relácie bolo technicky také náročné, že ho štátny rozhlas s vlastným vybavením zvládnuť nemohol a musel si na pomoc prizvať externú produkčnú firmu. ¶ Rockové verše sú parazitným žánrom: neslúži tým, ktorých prezentuje, iba ich využíva. Tomu, kto na tejto hudbe vyrastal (či chceme alebo nie, sú to už pesničky pre pamätníkov) a komu utvárala životný pocit, pripadá jej fruktifikácia v Rockových veršoch ako nechcená paródia. Vysielaná stanicou, ktorá by mala byť zaujímavá a počúvaná najmä cez programy venované muzike a literatúre. Pokus o prepojenie slova a hudby dopadol v tomto prípade tristne. Devín však preto neprestanem počúvať, iba viem, kedy si dám pauzu, aby som sa potom mohol vrátiť k niečomu inému – napríklad vo štvrtok k Folkfóru Sone Horňákovvej.

Vladimír Barborík

**Júla Čurillová:
Kľúče od neba
Daniela Dubivská:
Žena v cudzom brlohu**

Spišská Nová Ves :

Ján Petřík – Fama Art, 2012

Najzaujímavejšou funkciou literárnych klubov, roztrúsených mimo centra (dominujúcich poetík, literárnych osobností a inštitúcií), je možnosť ponúknuť alternatívu, ktorá by mala potenciál regenerovať a dynamizovať dianie v literárnom jadre. Ak klub túto funkciu nie je v danom momente klub schopný naplniť, jeho význam tkvie viac v organizovaní voľného času svojich členov a v regionálnej popularizácii čítania ako menšinouvej voľnočasovej aktivity. Dve básnické zbierky členiek Spišského literárneho klubu – *Žena v cudzom brlohu* Daniely Dubivskej a *Kľúče od neba* Júlie Čurillovej (obe 2012, obe Fama Art) sú prejavom tejto druhej funkcie literárnych klubov. ¶ Daniela Dubivská (1966) publikovala svoje básne vo viacerých literárnych časopisoch s celoslovenskou pôsobnosťou zhruba od polovice deväťdesiatych rokov do r. 2001, keď knižne debutovala zbierkou *Karavána rýb* (vl. nákl.). Odvtedy, zdá sa, jej publikačné nadšenie (resp. záujem o tento druh poetiky zo strany literárnych časopisov) upadlo, až kým sa s jedenásťročným odstupom minulý rok na trhu neobjavila jej druhá knižka básní *Žena v cudzom brlohu*. Ak v deväťdesiatych rokoch boli cito-

vá exaltovanosť, „rozvorvanosť“ jej veršov, ich ľahká erotika, bitnické inšpirácie (jazz) či situovanie ženského lyrického subjektu do dekadentnej pózy u relatívne mladej poetky ešte relatívne prijateľné, resp. mohli svedčiť o istom talente a perspektívnosti jeho rozvoja, ak takúto knižku otvoríme dnes, zostáva len konštatovať, že k žiadnemu rozvoju nedošlo. Alternatíva, ktorú nám Dubivská ponúka, je v prevažnej miere neinšpiratívnym anachronizmom, často pôsobiacim komicky: „*Kúsky bolesti / ako zaštopkané ponožky*“ (s. 12). Ako som však naznačila vyššie, spĺňa iné funkcie – iste je dôležitým arteterapeutickým gestom autorky a tiež nepochybujem, že svojou citovosťou, intimitou, telesnom a jednotou autenticity a pózy dokáže osloviť: „*Je to len hra / vravíš / a pod viečkami beží svet / krajina zahryznutá v mojej tepne*“ (s. 42). Takejto a podobnej pôvodnej poézie ročne na Slovensku vychádza niekoľko desiatok titulov a Dubivskej knižka zďaleka nie je najhoršou z nich. ¶ Nadčasovejšia, no často neúnosne tradičná a nepriebojná je poetika básnických textov Júlie Čurillovej (1969), ktorá po debute z r. 2008 (*Sedmolásky*; Vyd. ABH) minulý rok vydala svoju druhú zbierku *Kľúče od neba*. Podobne ako Dubivská, aj ona najviac časopisecky publikovala v druhej polovici deväťdesiatych rokov a povyhrávala niekoľko regionálnych súťaží. Dokonca možno konštatovať,

že sa jej poetika od debutu vyčírila, je menej anachronicky rustikálna, vyváženejšia. Jej básne stavajú na nenásilnej pointe: „*V sobotu sa perie / ožiera / berie / a umiera / a všetko je ťažké / keď je to prvýkrát*“ (s. 37) a nepravidelnej asonancii a rýme – niekde funkčnej, inde samoučelnej (i tu, nielen v motivike, cítiť rustikálnosť a ľudovosť): „*Ja som raz taká, / čo sa nevydará / to je na... // Abraka – abraka / vyčarím si žobráka*“ (s. 42). Boh, viera a biblické motívy, ktoré sú tiež súčasťou myšlienkového a hodnotového sveta dedinského človeka, sa objavili už v jej prvej zbierke; v druhej sú v niektorých momentoch esteticky individualizované kontrastom: „*Pred sebou slnko / za chrbtom Boh / (...)/ A ten hore / sa iba smeje / smeje // Za mnou tma / predo mnou ON / Skurvená cesta / do pekla s ŇOU*“ (s. 18). Ľudovosť, rustikálnosť Čurillovej veršov – ak je vhodne vyvážená civilnosťou – má však miestami prekvapivý pôvab a sviežosť. ¶ Niet pochyb, že prvé dva tituly (ilustračne vcelku pôsobivo dotvorené Ľ. Repaským a J. Čechom) nového vydavateľstva Ján Petrák – Fama Art, asociovaného so Spišským literárnym klubom, nijako nezmenia paradigmu slovenskej poézie, nijak ju nedecentralizujú, no azda aspoň prispejú k poetickému ruchu nášmu každodennému.

Ivana Hostová

Absolventi – Sloboda nie je zadarmo

réžia Tomáš Krupa,
Slovensko, 2012

S prichádzajúcim termínom štátnic si každý nastávajúci absolvent položí otázku – a čo teraz. Pre jednu skupinu je táto otázka asi najväčšou nočnou morou, iní sa zas snažia „problém“ odsunúť na čas, keď sa nebudú musieť babrať s viazaním prác. A občas nachádzame i šťastnejšiu (a asi najmenej početnú) skupinu, ktorá si už prvého ročníka poctivo zhromažďuje kontakty a o živobytie má postarané. ¶ Avšak nech sa snažíme byť akokoľvek optimistickí, najrozšírenejšia skupina absolventov je jednoznačne skupina prvá. A presne o nich je celovečerný dokument Tomáša Krupu *Absolventi – Sloboda nie je zadarmo*. ¶ Film je nádejným debutom mladého tvorca a určite predstavuje novú tvár dokumentu, hlavne dokumentárnych filmov vychádzajúcich z Akadémie umení v Banskej Bystrici. I napriek úspechom filmov *Kinosvet* od Mareka Janičíka či filmovej spoločnosti Pastiersky film Ivana Kršniaka je celoslovenská distribúcia dokumentu z Akadémie umení stále výnimkou. Kým študenti z Bratislavskej VŠMU sú vychovávaní viac k autor-skému dokumentu, študenti z Akadémie umení uprednostňujú skôr praktickejšiu televíznu cestu. ¶ Dokument vznikol časozbernou metódou počas štyroch rokov, keď

Krupa sledoval život vybraných hrdinov. Jeho hlavným zámerom bolo poukázať na ťažkú situáciu uplatnenia študentov umeleckých škôl. Zo všetkého najviac je však obrazom zmarených ilúzií a ľudských osudov. Základným argumentom Krupovho filmu je, že situácia umenia na Slovensku je hlboko pod európskou úrovňou. Vcelku pravdivé tvrdenie, na ktoré sa rád sťažuje každý umelec. ¶ Rovnaký názor má aj skoro absolvent Filip, študent posledného ročníka Katedry intermédií a digitálnych médií na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Je súčasťou najmladšej generácie a patrí mu aj miesto najradikálnejšieho absolventa. A pretože figuruje ako symbol dezilúzie absolventov, je hlavným hrdinom hraných pasáží. ¶ Autenticita dokumentu je zachovaná aj vďaka starostlivému výberu protagonistov. Režisérovi sa podarilo nájsť zaujímavých bývalých absolventov umeleckých škôl. Fascinujúci je hlavne kontrast ich prechádzajúceho „umeleckého“ života so súčasnosťou. Postava Filipa je jedným z najväčších plusov dokumentu. Je akurát bláznivý a i správne sebareflexívny. Oproti nemu stojí dvojica absolventov: vyštudovaný herec Pavol, jeho premena na stewarda a boj s praktickými istej leteckej spoločnosti, a ex-dokumentarista Miro a jeho sieť obchodov s chovateľskými potrebami. Obaja výborne spĺňajú predstavu človeka zmarených

snov. ¶ Dokument je ukážkovým zobrazením frustrácie mladých v súčasnosti. Ide o realistický dokument pracujúci so zábermi zo života a s výpoveďami respondentov. Zozbieraný materiál slúži ako svedectvo nespravodlivých podmienok a doslova neexistujúcej možnosti uplatnenia študentov z umeleckých odborov. Vo filme zaznie tvrdenie, že vysoká umelecká škola je akýmsi predĺžením mladosti. Po období bohémneho života prichádza obdobie depresie. ¶ Všetky tri postavy si prešli kolobehom – sny, nádeje, vytriezvenie a rezignácia. Strach z nadchádzajúceho konca skvele reflektuje Filipova diplomová práca. Je metaforou úlohy umelca v spoločnosti, sociálnou kritikou človeka vydaného napospas spoločnosti. Filip naplno precítiuje neistotu budúcnosti, nevie, čo ho čaká vonku, vo svete nepriaznivom pre umenie. Kým akvarista Miro sa už ani nepokúša bojovať a je zmierený s kariérou podnikateľa, herec Jaro si ešte stále chce splniť sen a bojuje s nepriazňou osudu a nedostatkom šťastia. Chýba len štvrtý článok – absolvent, ktorému sa to podarilo. ¶ Problémom filmu je teda jeho jednostrannosť. Dokument konštatuje známe pravdy. Síce správne poukazuje na ťažké podmienky umelcov na Slovensku, no nesnaží sa ich nejakým spôsobom argumentovať. Z toho dôvodu ostáva viac portrétom než spoločenskou kritikou. ¶ Ka-

mera pomaly sleduje hrdinov a nahliada do ich životov. Režisér nevynáša sudy, jeho úmyslom je odpozorovať život jednej skupiny a ukázať ho divákovi. Nesnaží sa moralizovať, nepýta sa a necháva vybraných respondentov, aby si svoj príbeh určovali sami. Dokumentu by pomohlo, keby si Krupa zvolil kritickejší prístup. Už len z toho dôvodu, že sám režisér je absolventom Akadémie umení v Banskej Bystrici. Jeho vlastný úspech by mohol poslúžiť ako protiklad k vybraným postavám. ¶ Otázne je, či dokument splní svoj účel aj za hranicami Česka a Slovenska (českí diváci zvyknutí na prísun slovenských dokumentov oceňili dokument na 16. ročníku MFDF Jihlava). Téma nezamestnanosti absolventov je síce celosvetový problém, ale slovenské realie môžu zahraničným divákovi pripadať až príliš „lokálne“ aj napriek tomu, že otázka slobody a dezilúzie bude vždy témou celosvetovou. Východisko je však jasné – sloboda nie je zadarmo a nikdy ani nebola. Keď nie si pribojný, nedokážeš nič.

Vladana Hrivnáková

Súťaž krátkych filmov V4 na Febiofeste 2013

Pre malé stredoeurópske kinematografie je v súčasných ekonomických podmienkach spolupráca nevyhnutnosťou. Či už ide o vnútornú v rámci

V4, alebo prekračujúcu hranice s koprodukčným partnerom zo Západu, najmä s Nemeckom alebo s Francúzskom. Prežívanie podobných kultúrno-historických skúseností, frenetická spoločenská transformácia v deväťdesiatych rokoch, ale aj jazyková blízkosť sú východiská, ktoré dávajú nádej na koordinovanejší postup v nasledujúcich rokoch, na využívanie koprodukčného potenciálu nielen v obvyklejších slovensko-českých a česko-poľských modeloch. ¶ Napriek geografickej blízkosti pre slovenského diváka nie je ľahké spoznať súčasné poľské a maďarské filmy, hoci ponúkajú atraktívne témy, ktoré v slovenskej kinematografii absentujú. Jednu z mála príležitostí za posledné roky ponúkol tohtoročný Febiofest. Svoju zaužívanú programovú štruktúru prehliadky obohatil o súťažnú sekciu krátkych filmov z krajín V4. Zlomky z krátkometrážnej tvorby susedov sa sporadicky objavovali len na študentských festivaloch alebo na lokálnych podujatiach. ¶ Premietanie dvadsiatich hráných, dokumentárnych a animovaných diel doplnila aj diskusia o koprodukčných možnostiach, ktorá sa snažila poukázať na možný smer vývoja v regióne V4 a nachádzať impulzy na harmonizovaný postup. Krátke filmy sú zaujímavé práve z toho hľadiska, že v rozvinutejších kinematografiách umožňujú postupne zaúčanie sa tvorcov

a ich prirodzený prechod k celovečernej dĺžke. Takisto slúžia ako zrkadlo, v ktorom sa odrážajú štylistické, narátívne a tematické tendencie jednotlivých národných kinematografií. Tohtoročný febiofestový výber môžeme vnímať práve v rámci prístupňovania krátkometrážnej tvorby slovenskému publiku. Tento prvý pokus bol ovplyvnený nižšou návštevnosťou, keďže diváci dali prednosť artovým istotám v rámci výberu zo svetovej kinematografie a retrospektívam režisérskych legiend, mimochodom – tiež spoza susedných hraníc – rakúskemu modernistovi Michaelovi Hanekemu a maďarskému experimentátorovi Benceovi Fliegaufovi. Pomerne nevýrazná propagácia podujatia sa stretla s väčšou odozvou iba u pravidelných návštevníkov filmových klubov a filmových profesionálov, laických záujemcov príliš nezasiahla. ¶Štyri súťažné pásma tvorili snímky nakrútené počas posledných dvoch rokov z filmových fakúlt, úspešné aj na svetových festivaloch, od čerstvých absolventov, ako aj od skúsených tvorcov. Najvýraznejším zástupcom bol animovaný film *Posledný autobus* od slovenského tandemu Laučíková – Snopek, čo vyvolalo otázky o dramaturgickom zábere programmerov a adekvátnejšom meraní síl. Pri pohľade na výber ako celok sa potvrdzuje vyprofilovanejšie smerovanie poľskej a maďarskej kinematografie voči sloven-

skej a českej kinematografii. Poľská tradícia kina morálneho nepokoja s dôrazom na sociálno-spoločenské problémy a s humanistickým podtextom našla svoj odraz v *Pamiatke zosnulých*, ako aj v *Papierovej krabičke*, maďarská fascinácia tajomstvom a neracionálne uchopiteľným v *Meldrum House*, *Rojkovi* a aj v *Príbehu oka*. Slovenská ponuka obsahovala nostalgický obraz miznutia jednosálových kín v malých mestách *Kíno Svet*, ale aj vtípnú *Výstavu* v duchu humorných skečov recesistického hnutia Pacientárium. Z českého výberu najviac zaujala staršia pocta *Sedmokráskam* od Věry Chytilovej *Cagey Tigers* a videoartový experiment *Tělo mého těla*. ¶Svieži V4-kový mix bol jedinečnou možnosťou vidieť výsledky štyroch kinematografií vedľa seba počas jedného týždňa a na krátkom výseku ukázať, v akej fáze aktuálneho kinematografického diania sa nachádzame tu, v strednej Európe.

Zofia Bosáková

Môj pes Killer

réžia Mira Fornay,
Slovensko / Česko, 2013

Vítazstvo filmu *Môj pes Killer* na Medzinárodnom filmovom festivale v Rotterdame obletelo sociálne siete a na krátky čas spôsobilo vlnu eufórie aj u domácich laických prívržencov slovenskej kinematografie. Rotterdamský festival ešte stále predstavuje

mekku nezávislého autorského filmu a každoročne ponúka pohľad na aktuálne trendy vo svetovom filme od Chile cez Island po Indonéziu. Umiestnenie filmu *Miry Fornayovej* v takejto konkurencii nadväzuje na meniacu sa pozíciu slovenského hraného filmu (*Dom, Až do mesta Aš*), ktorý úspešne uvádzajú na medzinárodných prehliadkach a festivaloch, získava pozitívne ohlasy v mienkotvorných zahraničných médiách, no v domácom prostredí dosiahne návštevnosť najviac zopár tisíc divákov a jeho prelomovú pozíciu reflektuje len úzky kruh profesionálov. Takáto situácia nie je výnimočná ani v okolitých stredo- a východoeurópskych národných kinematografiách. A zdá sa, že prelomiť tento jav sa v najbližších rokoch nepodarí. Aj krajiny s rozvinutejším produkčným a technologickým zázemím – Rumunsko, Maďarsko – a s oveľa razantnejším nástupom novej generácie filmárov, akýchsi miléniových vlín, zápasia s paradoxom takto otvárajúcich sa nožníc – neúspešne. Podľa prvých štatistík návštevnosti čaká film *Môj pes Killer* podobný osud, hoci je to dielo, ktoré patrí k špičke súčasného európskeho artového filmu, je v kontakte s jeho východiskami a postupmi prelínania „fiction a non-fiction prístupu“. ¶V čase útlmu slovenského hraného filmu boli tieto náznaky viditeľné na dokumentoch *Ako sa varia*



Z filmu Miry Fornayovej *Môj pes Killer* (zdroj: www.pubres.sk)

Dejiny od Petra Kerekesa alebo *Osadné* od Marka Škopa. Tvorcovia v nich výrazne uplatňovali inscenačné postupy, namiesto nezaujatých pozorovateľov sa dostávali do rolí perfermerov a kreátorov jednotlivých scén. Zašli tak ďaleko, že nebolo možné rozlíšiť, v ktorom mode na priamke medzi autenticnosťou a štylizáciou sa jednotlivé scény nachádzajú. Spomínané hrané filmy *Dom* a *Až do mesta Aš* sa inšpirovali takýmto spôsobom z hľadiska ich „fiction“ podstaty. Režisérky vychádzali pri tvorbe scenárov z podrobnej znalosti prostredia, inšpirovali sa reálnou sociálnou situáciou v daných regiónoch. Výsled-

kom bol presvedčivý výsledný tvar diela, ktorý nevzbudzoval diskusie o uveriteľnosti zaznamenaných situácií a vyhýbal sa umelým konštruktom charakterov a nedôveryhodného správania, čo bolo bežnou praxou u ich predchodcov. *Až do mesta Aš* sa podarilo nadviazať na prerušenú tradíciu nehercov. *Môj pes Killer* je súčasťou takéhoto filmového poľa, rovnako aktuálne vypovedá o nie príliš láskavých faktoch turbulentnej prítomnosti. ¶ Už Fornayovej debut *Líštičky* sa odlišoval od väčšiny slovenských filmov novátorským motívom, spôsobom rozprávania a stvárnených reálií. Životy mladých slovenských imi-

grantiek v Írsku sa ocitli vo vzduchoprázdne medzi detinskou rebéliou a túžbou zaradiť sa do skupiny, v ktorej budú akceptované. Hlavná hrdinka aupairka Betka bola pre diváka nepreniknuteľná, čo bolo vcelku odvážne režijné rozhodnutie, keďže väčšina diváci vnímajú ústretovejšie možnosti identifikácie alebo empatie s postavou. *Môj pes Killer* nadväzuje práve na túto líniu filmu *Líštičky*. ¶ Osemnásťročný Marek je outsider, ktorého jediným verným druhom je bojový pes Killer. Otec neúspešne bojuje so závislosťou od alkoholu a matka spôsobila rodine hanbu, keď ich opustila

a porodila polorómske dieťa. Informácie sú v rozprávaní distribuované stroho, režisérka nepodceňuje publikum a nenecháva hrdinov, aby deklamovali v dialógoch zrejme pravdy a opisovali slovami to, čo je zrozumiteľné z obrazu. Tak sa jej darí vytvárať neustálu neistotu, keďže mnohé vysvetlenia pričádzajú až ex-post a nanovo osvetľujú minulé situácie. Scény sú vystavané tak, že vytváranie hypotéz o budúcom vývoji je takmer nemožné. Príbeh je situovaný do slovensko-českého pohraničia a postavy (prevažujú neherci) sa v súlade s autentickým stvárnením vyjadrujú v ťažšie zrozumiteľnom nárečí. ¶ V dobe dynamického MTV-strihu vzbudzuje pozornosť dĺžka záberov, ktorá bežne prekračuje tridsaťsekundový interval. Ich použitie nie je samoučelné, ale funkčne prepojené s témou filmu. Marekových dvadsaťštyri hodín vyplňajú presuny z jedného miesta na druhé, od vlastného opitého otca, k frustrovanej mame a priateľsky sa tváriacej partii jeho rasistických kamarátov.

Takto zaznamenaný čas je doslova možné fyzicky precítiť a uvedomiť si jeho stereotypné plynutie. ¶ Pomerne skepticky Fornayová zobrazuje aj skostnatený postoj slovenskej spoločnosti voči Rómom a našu implicitnú neznášanlivosť voči akýmkoľvek cudzorodým prvkom. Existuje množstvo slovenských dokumentov o Rómoch, no väčšina z nich

interpretuje toto etnikum cez prizmu exotizácie. Príčiny neporozumenia nesituuje do celého spektra naprieč spoločnosťou – to je odlišnosť, s ktorou Fornayová interpretačne pracuje. Reziduá Slovenského štátu akoby v tomto regióne pretrvávali a boli stálou súčasťou generačného dedenia. Potom je možné, aby potreba spolupatričnosti viedla jednotlivca k ich rešpektovaniu výmenou za zázemie a porozumenie. ¶ Jednoduché a hotoťové odpovede film neponúka, kladie skôr otázky o budúcom vývoji a o tolerancii ako miznúcej hodnote v čase ekonomickej krízy. Práve v tom spočíva výnimočné postavenie filmu *Môj pes Killer* v rámci slovenskej kinematografie a myslím si, že aj jeho akceptovanie v európskom kontexte artového filmu.

Žofia Bosáková

Ondrej Štefánik: Bezprsté mesto

Bratislava : Tatran, 2012

Debutový román Ondreja Štefánika *Bezprsté mesto* rozpráva o tom, ako človek žije (alebo prežíva) zo dňa na deň, a o vyplňaní času vytýčeného z jednej strany narodením a z druhej strany smrťou. Popri tomto tematickom ťažisku, o ktorom pravdepodobne akosi prirodzene aspoň občas uvažuje nielen takmer každý čitateľ, ale i takmer každý človek vo

všeobecnosti, sa Štefánikova próza snaží byť detektívkou, romancou (alebo čímsi na ten spôsob), ale tiež napríklad drámou. Nakoniec ale – neviem s istotou povedať, či bohužiaľ alebo vďaka – nie je celkom ani jedným. ¶ Kniha je príbehom tridsiatnika Eda, podnikateľa s nehnuteľnosťami, resp. v nehnuteľnosti – len jednej. Edo je typom osoby, ktorá akosi nevie, čo so životom. „*Edo rozlepil oči, pozrel na hodiny a dostal strach z množstva času, ktorý musí do konca dňa vyplniť bytím*“ (s. 9). Je dokonalým zosobnením do extrému zahnanej idey života pre prítomnosť, pre dnešok, prežívania zo dňa na deň. V podstate všetok svoj voľný čas, ktorého má vďaka svojim primárnym „pasívnym“ podnikateľským aktivitám dostatok, trávi v nejakom podniku, najlepšie u Zeleného krokodíla, alebo vo svojom obľúbenom kuchynskom kresielku. Hoci ho na tomto miestečku čitateľ počas rozprávania prichyťí viac ráz, nemôže ho vnímať ako dajakého domaseda, pretože Edo priam bytostne potrebuje mesto, potrebuje jeho priestor a jeho zákutia. A dokonca potrebuje aj jeho ľudí, a to aj napriek tomu, že sa s nimi vlastne týka nerád. Chráni si svoj „luxus“ a svoju slobodu. ¶ Popri kariére s nehnuteľnosťami si Edo privyrába písaním listov (prípadne e-mailov alebo esemesiek) na objednávku. Napriek tomu, že sám do-

káže byť romantikom len stážka a ak je to predsa len náhodou nevyhnutné, musí sa do toho skôr nútiť, stáva sa z neho z času na čas Cyrano píšuci romantické listy pre potreby druhých, listy, do ktorých vkladá to, čo sám nezažil, resp. to, čoho s najväčšou pravdepodobnosťou nie je sám vôbec schopný. ¶ Hoci má Edo v súvislosti so svojou životnou (ne)filozofiou sklony k samotárstvu, v jeho mikrokozme sa motká niekoľko ľudí: Pauli, jeho dobrý známy (Edo totiž nemá priateľov), ktorý ho okrem iného zamestnáva písaním listov; Beáta, jeho priateľka (časom bývalá), ktorá je multifunkčná, pretože mu slúži ako upratovačka, sexuálna hračka a občas i ako matka; Maličká, objekt jeho záujmu; Peter, novinár vyšetrojúci vraždy „rozparovača“, a napokon Vlčica, jeho femme fatale. ¶ Príbeh Štefánikovho románu, ktorého „epicentrom“ je Edo, sa odohráva v Bratislave, kde vyčíňa vrah zanechávajúci pri svojich obetiach rôzne prapodivné odkazy – jaternicu, Rubikovu kocku, teplomer a podobne. Po tom, čo sa Edo zhodou náhod (ako inak) ocitne na niekoľkých miestach činu, stáva sa na chvíľu podzrivým a objektom pozornosti dvoch policajtov. Tí síce rýchlo zistujú, že cesta vedie inam, Edo už je ale chytený v pasci, začne ho navštevovať pán Návšteva, ktorý sa nepredstaví, nepovie, kto je, iba čo potrebuje

a očakáva. Edov život sa razom obracia naruby, aby našiel pokoj a neskončil na večnosti „smádný a nevysratý“, musí jednoducho nájsť vraha. A tak teda začína pátranie a vyšetrovanie „úderného“ tandemu Edo – Peter. ¶ O tom, k čomu samozvaní detektívi dôjdu alebo nedôjdu, sa toho čitateľ veľa nedozvie. Príbeh (aspoň ten o rozparovačovi) postupne akosi stráca na dôležitosti a dej začína zavaňovať skoro až kafkovskou absurditou a bizarno-grotesknou nezmyselnosťou. Kto sa na začiatku teší, že – či už spolu s postavami, alebo bez nich – odhalí, kto je vrah (pretože to nejako k textom koketujúcim s detektívkou patrí), teší sa márne. Stačiť v podstate musí to, že čitateľ zočí obraz toho, ako (ne)žije jedno mesto a ako ho ovplyvňujú ľudia v ňom. ¶ Ondrej Štefánik sa prezentuje sviežim, čerstvým prístupom k písaniu – k obsahu i k forme. Jeho kniha je plná zaujímavých zvrátov, očividných, ale aj skrytých metafor i ľahkých náznakov. Odkrýva zatienené miesta a odhaľuje „temné“ zákutia Bratislavy, obnažuje duše ľudí v nej. Občas síce trošku zabúda, že čitateľ je predsa len zvedavý a zrejme chce vedieť viac (ešte viac), v konečnom dôsledku však možno až tak nehreší, pretože takto ponúka tamtomu na druhej strane možnosť domýšľania a dotvárania. ¶ *Bezprsté mesto* teda nie je prvotriednou detektívkou ani silnou roman-

cou, ani existenciálnou životnou drámou, hoci k tej sa približuje azda najviac. Čím potom vlastne je? Ťažko povedať, a hoci to vyznie ako prázdna fráza, najvýstižnejšie sa mi zdá, že tým, čím je pre konkrétneho čitateľa. ¶ Ondrej Štefánik vytvoril vo svojej románovej prvotine zaujímavú mozaiku drobných individuálnych osudov, ktoré sú neoddeliteľne prekryté so životom mesta, a to tak, že uniknúť a odpojiť sa nie je vôbec ľahké. Keď sa o to Edo ako protagonistu pokúša, jeho úsilie vychádza nazmar. Väzby sú totiž prisilné. Jeho pokus prežiť bez mesta, bez ľudí v ňom, bez jeho strachov a zvykov je v jeho očiach vopred odsúdený na neúspech. Edo totiž nechce. Nechce prekonávať svoj strach, svoju utkvélú predstavu, že niečo nie je v poriadku, nechce tomu dávať šancu. V tomto ohľade je *Bezprsté mesto* dobrou knihou: naznačuje, že odpútanie sa od všetkého, čo človek pozná a čím žije, nemusí byť vždy na škodu veci. Naznačuje, teda necháva možnosť rozhodujúcej voľby.

Janka Kršiaková

Neochvejné slovo muža?

Ján Gavura: Besa

Levoča: Modrý Peter, 2012

Tvorbu Jána Gavuru by sme mohli zaradiť ku (kvalitatívne rozmanitej) línii autorov duchovnej, filozoficko-spirituálnej poézie, kde nájdeme aj mená ako Erik Jakub Groch, Daniel Pastirčák, Rudolf Jurolek, z mladších Joe Palaščák. . . Jeho poézia je však v mnohých ohľadoch (námety, témy, čiastočne aj spracovanie a pod.) najvýraznejšie spätá s Jánom Buzássym, ktorého podnety sa pokúša nanovo a tvorivo rozvíjať. Už toto stručne naznačené začlenenie predznamenáva, že Gavurova tvorba nemá experimentálny ani hravo-civilný charakter a treba dodať, že iba zriedkavo v nej nájdeme intímne, osobné polohy. Napokon, autor to jasne naznačil už svojím debutom *Pálenie včiel* (2001), kde prevládajú motívy z antiky, Biblie, mytológie, ale aj druhou zbierkou *Každým ránom si* (2006), hoci ju dedikoval milujúcim. Vo všeobecnosti možno povedať, že Gavuru oslovujú skôr univerzálne, „veľké“ témy a problémy, ako je zmysel existencie, zániku, smrti, hodnôt a právd života, o ktorých môže uvažovať, rozjímať nad nimi. ¶ Naznačený rámec neopúšťa ani v najnovšej

zbierke *Besa*. V jej centre stoja rôzne polohy mužskej existencie a sila vypovedaného slova/viera v neho. Androcentrická perspektíva orientuje mužský subjekt do viacerých pozícií, objavuje sa tu muž-lovec, muž-bojovník, muž-jazdec (pracuje tiež s archetypom vlka), muž-kajúcnik, muž-prosebník, na ktoré však nazerá skôr z odstupe. Osobnejšie ladenie, opäť však skôr iba v náznačkoch, je potom na miestach, keď je onen muž aj partnerom, manželom, zachováva júc a strážiac si svoju integritu: „*Nikdy nie celkom tvoj, / tvoj muž.*“ (s. 67), alebo otcom, s vlastným prežívaním rodičovstva, ktoré je poznačené smútkom, obavami z budúceho odlúčenia: „*Vidím vás odchádzať jednu po druhej, / na ďalej a na dlhšie, / nechávajú za sebou čoraz tmavší tieň.*“ (s. 68) a prosbami k Bohu o ochranu: „*Dovoľ mi, Pane, / prosiť o šťastný život mojich troch dcér.*“ (s. 55) Autor bez veľkých emócií či gest rozpracúva tiež tému synovstva – vzťah, v ktorom je medzi dvoma mužmi bádateľný istý odstup, napriek tomu však aj radosť zo vzájomnej prítomnosti: „*(...) hovorí muž chlapcovi, / keď spolu opravujú práčku. / Bol to malý zázrak, ale zázrak. / Lebo to tam bolo. / Lebo to bol otec.*“ (s. 63) V rôznych podobách, podľa polohy, do ktorej je mužský subjekt zasadený, potom

reflektuje, vníma potreby, očakávania či tlaky okolia, rodiny (rodu), podáva dôkazy, napr. sily, ktorá mu avšak nie je vlastná, prirodzená, vyžaduje sústredenosť, miestami dokonca až nácvik: „*Doteraz si sa cvičil / v stopovaní, nastražovaní pascí / a sledovaní vetra*“ (s. 16), „*Nebolo vôbec ťažké hrať sa / na silného*“ (s. 70), „*Jediný muž v dome*“ (s. 70). ¶ V naznačenej línii, ku ktorej pridáva aj vznešene, zároveň trochu pateticky vyznievajúcu silu mužského slova, sľubu, ktorého dodržanie je otázkou cti, pokračuje Gavura aj v rozsiahlejšej skladbe nesúcej názov *Besa*. Na fragmentoch prevzatých z albánskej legendy o Aga Ymerim, mužovi, pre ktorého boli česť a dané slovo dôležitejšie ako vlastný osud, formuje problematiku sily slova vyrovnávanej váhou skutku, často je však skeptický. Ymeriho život si nevšímá primárne z perspektívy hrdinu, skôr ho reflektuje ako objekt v rukách svojho stvoriteľa – básnika, ktorý disponuje mocou ovládať jeho osud, dotýka sa teda aj problematiky písania, autorstva. Ako takmer všvedúci komentátor domýšľa legendu, naznačuje rôzne možné hľadiská Agovho literárneho života položeného *na oltár*, na ktorom „*hrdina musí trpieť*“ (s. 36), aby si publikum mohlo plniť

svoje sny: „Hlasy básnikov a pevcov / znova intonujú, čo si obecenstvo žiada.“ (s. 34), „Básnici zveličujú, ich moc rastie / s túžbami publika“ (s. 43). V kontexte zbierky básnik s výpovednou silou slov nepolemizuje, prijíma ich, akceptuje tie vznešené/múdre aj jednoduché/všedné, zamýšľa sa však nad motiváciou vypovedania pravdy či nepravdy, nad tým, kto/čo v človeku káže, ako a prečo čosi povedať, vykonať. Uvedomuje si možné prekrúcanie vysloveného: „na každú odpoveď / sa dá vymyslieť otázka“ (s. 81), akceptuje aj dôstojnosť mlčania či presnosť, nezaznamenateľnosť niektorých javov, čo odkazuje na laučíkovské inšpirácie: „O lese / sa popísalo mnoho jednoduchých básní, / žiadna z nich však s lesom nesplynula“ (s. 13). ¶ Jadro zbierky teda tvorí konkrétna legenda, jej poslanstvo o cti a slove. Ale aj modalita ostatných textov, ktoré mohli mať predobraz v drobných, každodenných životných udalostiach, je neraz transformovaná do podoby starobylých príbehov sugerujúcich fragment z legiend, povestí a pod. Niektoré básne majú potom inšpiračné zdroje vo výtvarnom umení, iné v konkrétnej historickej udalosti, osobných skúsenostiach, časté sú však aj také, ktorých zdrojom bola určitá myšlienka, autorom dotvorená a sformovaná do básne. ¶ Je zrejmé, že Gavura je literárnevedne poučený: „Už iba poslední hľadajú / v očiach iných odrazy rýmov, / v rytme kro-

kov skok / metafory od jednej veci k druhej“ (s. 18), s určitou predstavou odkazuje na svojho ideálneho čitateľa, ktorému je jeho poézia určená a tým vlastne mnoho vypovedá o jej charaktere, o tom, ako vážne básnenie berie: „Ten, komu píšeš, už dávno zomrel / alebo sa ešte nenarodil“ (s. 18). Jeho neraz gnómické verše reflektujú vznešené, dôstojné témy, málokedy je ich impulzom spontánny podnet. Artistná výpoveď sa neuspokojí s čírym bytím, potrebuje poslanstvo, preto zväčša nesprostredkúva priame zážitky, ale rôzne literárne, biblické a pod. podnety, myšlienky, nad ktorými sa zamýšľa. Je zrejmé, že Gavura až rigorózne uvažuje nad zmyslom a výpovednou hodnotou svojich textov, preto neplynú ľahko a uvoľnene, občas sa dá dokonca hovoriť o istej křčovitosti. Úsilie o kultivovaný básnický výraz a intelektuálna obraznosť pôsobia preto neraz stroho, vecne, bez zreteľnejšej vnútornej zainteresovanosti „pach, krv a neuhasená túžba / prenikať, trieť a byť preniknutý“ (s. 84), inokedy sú ťažko zrozumiteľné. Básne, ktorým nechýba datovanie, sú vystavané dôsledne, bez nenútenosti, bezprostrednosti či ľahkosti, čo vyplýva z Gavurovho autorského naturelu. To so sebou občas prináša náznaky pátosu, moralizátorstva až akejsi záдумčivosti, ktorá je miestami ťaživá, v horšom prípade nudná.

Veronika Ráčová

Román o tragickom živote Jána Lajčiaka

Anton Baláž: Prehovor, Ezechiel

– Príbeh Jána Lajčiaka

Bratislava : Literárne informačné centrum, 2012

Skúsený autor početných románov Anton Baláž nateraz v poslednom svojom diele *Prehovor, Ezechiel – Príbeh Jána Lajčiaka* napísal románovú biografiu významnej zabúdanej osobnosti – evanjelického kňaza, učenca, teológa a zakladateľa modernej slovenskej kulturológie Jána Lajčiaka. ¶ Názvom románu uprednostňuje jeho teologickú vedeckú tvorbu. Vychádza z eseje ďalšieho doslova geniálneho muža s podobným tragickým osudom Štefana Krčméryho o životnom a duchovnom príbehu J. Lajčiaka (1875 – 1918). Dnešného čitateľa bude azda viac zaujímať Lajčiak kulturológ, sociológ, filozof kultúry všeobecne a slovenskej kultúry zvlášť, i keď pre Lajčiaka, talentovaného jazykovedca, znalca semitských jazykov, opäť prvého semitológa na Slovensku, bola práca na prekladaní a exegéze starozákonných textov (Žalmov a pod.) neobyčajne príťažlivá počas celého krátkeho života. ¶ A. Baláž štrukturuje svoj román chronologicky, Lajčiakov príbeh začína sledovať citovaním úvodnej časti Krčméryho eseje, ktorou nasadzuje románu patetický úvod. Po ňom v kapitole Luther udvar (Luterov dvor) beletristicky sleduje Lajčia-

kovo pôsobenie ako kaplána na slovenskej evanjelickej fare v Pešti, kam nastúpil po absolvovaní štúdia teológie v Erlangene a získaní doktorátu filozofie v Lipsku. Už v tejto úvodnej kapitole dal autor románu jednoznačne najavo, pre akú žánrovú podobu románu sa rozhodol. Ak sa rozhodoval spracúvať románovú látku, ako sám uvádza, vo vzťahu medzi „realitou a fikciou“, čitateľ hneď na začiatku zistí, že dáva prednosť fikcii, aj keď vo väčšine prípadov vychádza zo skutočnosti, ktorú pozná na základe dôkladnej heuristickej práce. ¶ Hlavná dejová zápleтка na peštianskom dvore je vyslovene fiktívno-mysteriózna. Autorka nej viedla požiadavka dobového čitateľského vkusu, ktorý má záľubu v exkluzívnom deji. V tomto prípade ide o použitie nápodoby faustovského motívu s účasťou diabla, Mefista, ktorý v 16. storočí pokúšal mladého reformátora Martina Luthera. V Balážovom románe vzala seba podobu parížskeho konzula. Ide o pána Riffaulta, ktorého akési Zásvetné úradníctvom poverilo sledovať mladého teológa. Má ho sledovať, sprevádzať a „urobiť mu zo života peklo“, ako píše autor románu. Je to trest za to, že vo svojom preklade Žalmov alebo knihy Ezechiela spochybnil existenciu pekla, keď ho nazýva „druhým svetom“ či zásvetím. S týmito korekciami starozákonného textu nesúhlasia ani predstavitelia

cirkvi. Tradíciu narúšala aj Lajčiakova štúdia o prorokovi Ezechieli, za ktorú získal doktorát teológie na parížskej Sorbone, i keď oponenti diela s Lajčiakovými názormi nevyslovili súhlas, ale akceptovali ich. ¶ S tým, čo je výsledkom Balážovej fantázie, nemôžem súhlasiť, pretože Lajčiak nie je romantickou bytosťou, ale naopak, je vyhraneným racionalistom a empirikom. Jeho bádateľská metóda je induktívna. Inšpiroval sa dielom francúzskeho filozofického pozitivizmu, Comtom, Renanom, a autormi evolučnej teórie Darwinom, Spencerom a ich nasledovníkmi. ¶ Ďalšie dve kapitoly sa venujú Lajčiakovmu pobytu v Paríži. Kapitola o Milanovi Štefánikovi sa Lajčiaka dotýka len veľmi okrajovo. Vo forme Štefánikových poznámok v osobnom denníku, ktorého autentickosť je iba čiastočná, sa hovorí o mladom ambicióznom hvezdárovi a jeho úspechoch v parížskych astronomických kruhoch a v prostredí vyšších spoločenských vrstiev. Aj v tomto prípade pracuje viac autorova fantázia. ¶ Rovnako postupuje v kapitole venovanej nádejnej láske k slečne Ľudmile Hroboňovej, s ktorou ho zoznámil jeho priateľ zo štúdií Miloš Ruppeldt. Postavy sú reálne, ale spracovanie Lajčiakových listov je akiste výsledkom autorovej štylizácie. Obsah listov by si žiadal vzdelanejšieho adresáta. Napokon, ani vzťah medzi slečnou Hroboňovou

a Lajčiakom nebol taký vážny a hlboký, že by sa dal porovnávať s láskou kollárovskeho a sládkovičovského typu, ako to robí autor románu. Lajčiak sa zaujímal o feminizmus, o postavenie ženy v rodine a spoločnosti. Spolu s Hanou Gregorovou ho možno považovať za jedného z iniciátorov feministického hnutia na Slovensku. ¶ Z ďalších kapitol románu je vydarenejšie stretnutie a rozhovor s maďarským liberálnym a demokratickým sociológom a politikom Oszkárom Jászim aj napriek tomu, že ide o fiktívny príbeh. Rovnako výstižný je aj obraz slovenskej podnikateľskej vrstvy prostredníctvom rodiny Mako-vických v Ružomberku. Fiktívny príbeh špióna a detektíva Duliškievča je dobre spracovaný z hľadiska románovej príťažlivosti. Pôsobivá je kapitola nazvaná Krížová cesta Zachara Zajdena, bo-cianskeho cirkevného kurátora, ktorý putuje po Liptove, po známych slovenských rodinách s Lajčiakovým rukopisom aj s peniazmi na jeho vydanie, ale všade sa stretáva s príznačnými rozpakmi a zdržanlivosťou. ¶ Desiata kapitola Kto z pravej cesty zbočí sa venuje zomierajú-cemu Lajčiakovi. Je spracovaná vo forme rozhovoru s onou fiktívnou osobou jeho sprievodcu, „samozvaného konzula Riffaulta“, tentoraz už odhaleného pekelníka, diabla. Rozhovor s ním je romanticky faustovský a Baláž ho použil opäť preto, aby vy-

volať čitateľský záujem aj napriek tomu, že postupoval v rozpore s Lajčiakovou mentalitou kritického racionalistu a učenca – semitológa, ktorý sa rozhodol preložiť celý Starý zákon z jazyka originálu do slovenčiny. Mladý teológ nevedol boj s diablom, ale s konkrétnymi silami maďarizačného útlaku, najmä však s vlastnými ľuďmi, ktorých nazval vo svojom diele *Slovensko a kultúra* Staroslovákmi. Tí ho vyobcovali. On sa však nepoddal, pracoval do posledného dychu na svojom teologickom a sociologicko-filozofickom diele. J. Lajčiak zvädzal svoj zápas s príslovečnou slovenskou zadubenosťou, letargiou a pasivitou, na čo vo svojom diele upozorňoval, ale pravdepodobne nepredpokladal, že narazí na odpor predstaviteľov vysokej kultúry. Určite ťažko niesol, že jedným z jeho najnekompromisnejších odporcov bol vo svete uznávaný teológ, filozof a historik kultúry Ján Kvačala, ktorý vyhlásil, že človek s takými názormi, aké vyslovuje Lajčiak na poslanie cirkvi, by nemal byť kňazom, ale slobodomurárom, voľnomyšlienkarom. Aj napriek tomu sa nevzdával svojho pôsobenia v cirkevnom živote a bránil kňazov aj proti tým, s ktorými sympatizoval, proti hlasitom a ich významnému reprezentantovi Vavrovi Šrobárovi. Nebolo v tom nič protináboženské, keď kládol dôraz na historického Krista,

bez čoho „opravdivého náboženského života niet“. To je podľa Lajčiaka ten pozitívizmus a kultúrna moderna. Toto sa malo stať ústredným neuralgickým bodom Balážovho románu a nezostať len jeho okrajovou súčasťou v dokumentárnej prílohe. Lajčiakova esej *Naše literárne úlohy* vyvolala aj odpor národnej reprezentácie martinského centra, ktoré rozhodovalo o tom, kto má právo zúčastňovať sa na tvorbe slovenskej národnej kultúry. Lajčiakovi toto právo vzali, on sa však nevzdal a pracoval na svojom diele, ktoré vyšlo až po jeho predčasnej smrti zásluhou Samuela Štefana Osuského. Tam sa odohrával skutočný životný a duchovný príbeh hodný románového spracovania. Anton Baláž o tom vie a vo svojom románe sa ho aj dotýka, lenže kvôli jeho zatráktívnemu ho transponoval do boja s pekelnými silami. Domnievam sa, že keby sa bol rozhodol napísať román – esej, Lajčiakov životný a tvorivý príbeh by bol azda menej atraktívny, ale nestratil by nič z dramatickosti, a čo je najdôležitejšie, bol by autentický. Mal možnosť vziať si príklad z románových esejí Stefana Zweiga a mnohých ďalších.

Milan Hamada

Švantner ako ho nepoznáme?

Jana Kuzmíková (ed): František

Švanter: život a dielo

Bratislava : Ústav slovenskej

literatúry SAV, 2012

František Švantner, emblémový prozaik naturizmu, zaujal tvorbou už počas svojho života – diskusiu vyvolala inšpirácia či jeho nadväzovanie na autorov ako J. Giono či Ch. F. Ramuz. Pozornosť Švantnerovej tvorbe sa venovala aj neskôr, čo dokumentuje množstvo samostatných štúdií uverejnených v zborníkoch či časopisoch aj monografie J. Štefčeka (1962) a J. Kuzmíkovej (2000). Komplexný pohľad na autora dotvára tiež vydanie súborného diela F. Švantnera z roku 2007. ¶ Sté výročie spisovateľovho narodenia sa stalo v roku 2012 príležitosťou na zorganizovanie konferencie v Bratislave a vydanie zborníka. Okrem úvodného príspevku zostavovateľky zborníka J. Kuzmíkovej obsahuje 11 štúdií slovenských literárnych vedcov a slovakistov z Katovic, Krakova, Berlína, Prahy a Madridu, dva príspevky z diskusie, kalendárium autora a obrazovú prílohu. Jedna skupina uverejnených odborných textov dopĺňa doterajší obraz o Švantnerovej poetike na úrovni témy, kompozície, motívu aj výrazu, skúmajúc jednotlivý text alebo abstrahujúc z viacerých autorových próz, druhú veľkú skupinu tvoria príspevky analyzujúce

konkrétne preklady Švantnerových próz alebo komparujúce viaceré preklady či uvažujúce o vplyve kvality prekladu a historického kontextu na percepciu prozaických textov v cudzine. ¶ Do prvej skupiny patrí štúdia M. Součkovéj, ktorá je skúmaním tematizácie dobra a zla v Švantnerových textoch v rovine postáv, vzťahov medzi nimi, motívov aj figur a trópov. Stratifikácia dobra a zla v konkrétnych textoch sa stáva prostriedkom na charakteristiku a odlišenie jednotlivých próz. Autorka konštatuje, že kým v textoch *Malka* či *Dáma* je rozlíšenie dobra a zla evidentnejšie, v novele *Božia hra* či v románe *Nevesta hôľ* sa ich protikladnosť stráca a problematizuje. Zaujímavým zistením je absencia jednoznačne dobrej ženskej postavy, prepojenie na filozofiu expresionizmu či koncepciu S. Freuda. ¶ Opodstatnenie filozofického prístupu k spisovateľovým textom dokladuje aj J. Kuzmíková pripomínajúca nie zanedbateľné zastúpenie filozofickej literatúry v súkromnej knižnici F. Švantnera, ale aj jeho publicistické články o tejto problematike. Výsledkom bádateľkinho sčasti filozofického pohľadu je identifikovanie bergsonovskej emancipácie človeka od prírody v prózach, darwinizmom ovplyvnených postáv, koncepcie Ega, Superega a Id v románe *Nevesta hôľ* a schopenhauerovskej filozofie v románe *Život bez konca*. Dôle-

žitost' sna v prežívaní protagonistov si všimli viacerí interpretátori Švantnerových textov, J. Kuzmíková však stavy vedomia autorových postáv rozširuje o námesačnosť, stratu kontroly nad sebou, šalenie z hrôzy, tušenie či stav medzi bdením a spánkom. Spôsob ich tvarovania vytvára špecifickosť autorových textov v kontexte celej slovenskej literatúry, diferencuje jednotlivé prózy v rámci Švantnerovej tvorby a odzrkadľuje jej vývoj – pomerne jednoduché spracovanie vedomia v prvej fáze tvorby sa komplikuje v *Neveste hôľ*, kde „sa hrdinove mentálne stavy stávajú akoby faktami – vysvetleniami celého diania“ (s. 38). Posledný román autora *Život bez konca* dosahuje rovnováhu medzi vnútorným a vonkajším svetom postáv, predstavuje „svet javení ako spoznaný a zároveň je obrazom a metaforou“ (s. 39). ¶ Štúdia R. Majereka, v ktorej autor polemizuje s P. Kášom aj J. Števcekom, usúvzťažňuje tvorbu F. Švantnera s poetikou hrôzy charakteristickou pre literárny romantizmus. Argumentmi sa stáva iracionálny goticizmus, tematika próz – pomsta, smrť, úzkosť, strach aj prítomnosť dvojprístoru. Zdôrazňuje pritom, podobne ako J. Kuzmíková, vyváženosť racionality a iracionality, na jednej strane mýtického a fatalistického a na druhej strane reálneho. ¶ *Motív vibrácie krvi* v poviedke Františka Švantnera

Dve doby sleduje španielska slovakistka C. S. Alegre prostredníctvom analyzovania príčin pocitov protagonistu aj konkrétnych prejavov vibrácie krvi. Spracovanie tohto motívu vedie nielen ku komplexnejšej interpretácii poviedky, ale aj k potvrdeniu postupného vývoja F. Švantnera ako prozaika. Próza *Dve doby* dokončená v roku 1938 je „jedným z prvých pokusov autora úplne sa ponoriť do vnútra svojej postavy. Autor však tento pohľad ešte nevyvážil nazeraním zvonka“ (s. 66). ¶ I. Hajdučková sa zamerala na vzťah auditívnosti a sakrálności v novele *Kňaz vychádzajúc* z kompozično-sémantických súvstažností rozpracovaných F. Všetickom či neskôr O. Sabolovou. Prínosom takéhoto uvažovania je, že potvrdzuje nielen opodstatnenosť inšpirácie ľudovými mýtmi a poverami, ale tiež kristologického religiózneho či spirituálneho rozmeru pri interpretácii Švantnerových textov. ¶ Metodológiu, ktorá vytvára unikátnosť pohľadu, zvolil vo svojom príspevku P. Odaloš, ktorý sledovaním literárnych v troch knihách románu *Život bez konca* vytvára horizontálno-vertikálny onymický systém, komparáciou Švantnerovho textu a prózy bulharského spisovateľa J. Jovkova nachádza D. Ivanova špecifický prístup oboch autorov k spracovaniu spoločnej témy vojny. ¶ Druhá skupina príspevkov mapuje preklady Švantnerových tex-

tov do poľského a nemeckého jazyka. Nemecký slovakista L. Richter vysvetľuje príčiny vydania naturistických textov v Nemecku až s oneskorením v šesťdesiatych rokoch. Antiurbanistické texty zdôrazňujúce prostredie vidieka a tému prírody boli zneužívané nemeckými nacistami na šírenie vlastnej ideológie, preto inšpirácia K. Hamsunom či Ch. F. Ramuzom, ktorá dotvárala špecifickosť naturistických próz na Slovensku, bola v nemeckom kontexte dôvodom na ich neskore sprístupnenie. V povojnovej atmosfére sa texty F. Švantnera dostali do troch antológií, najpopulárnejšou sa stala novela *Kňaz*, texty napísané pred a počas vojny zostali podľa autora príspevku mimo pozornosti s výnimkou prózy *Malka*. Vo všeobecnosti sú však v komentároch k textom Švantnerove „číro naturistické, osobitne „mýtické texty pokladané za prechodné, po druhej svetovej vojne už prekonané javy“ (s. 123). ¶ Medzi štúdiami poľských slovakistov nájdeme hodnotenie poľských prekladov Švantnerových textov L. Spyrky (*Malka* bola do poľského jazyka preložená trikrát, *Aľka* a *Stretnutie* dva razy a *Dáma* raz). Nedostatočná kvalita prekladov je podľa autorky hlavným dôvodom chýbajúcej recepcie autorových textov, ktoré neudomácnením sa v poľskom kontexte zodpovedajú definícii odcudzeného prekladu. Porovnávaním dvoch

rôznych prekladov noviel *Aľka* a *Stretnutie* M. Papierz potvrdzuje nekvalitu prekladov, v ktorých sledujúc archaickosť výrazov, ľudovosť, hovorovosť replík, ale aj zachovanie opakovania či charakter syntaxe v preklade v porovnaní so slovenským prózami konštatuje oslabenie expresívnosti, ľudovosti a hovorovosti v prekladových textoch, čo má za následok zotretie špecifickosti Švantnerových próz. ¶ Poľské preklady v zbierke noviel *Piargi* (1980) si za predmet záujmu zvolila M. Buczek, ktorá potvrdzuje ochudobnenie preložených próz na úrovni výrazu a následne významu: „Lyrickosť, subjektívnosť, expresivita, iracionalita, rozprávkový mytologizmus, naturistický senzualizmus, imaginatívnosť – typické slohové prvky naturizmu sa v reinterpretácii významov strácajú“ (s. 164). ¶ Jednotlivé príspevky sú v publikácii zoradené podľa témy, ktorá vytvára jednotiacu líniu – najprv príspevky dokresľujúce poetiku autora, potom štúdie súvisiace s problematikou prekladu. Formálne je publikácia prehľadná, po každom príspevku nasleduje abstrakt v anglickom jazyku a krátky medailón autora príspevku. ¶ Nie je možné predstaviť autora, akým je František Švantner, v úplne novom svetle, editorka však vybrala príspevky ponúkajúce originálny pohľad na jeho dielo, štúdie dotvárajúce charakteristiku poetiky autora, od-

borné práce z oblasti prekladu, ktoré doteraz v takejto miere neboli súčasťou žiadnej publikácie venujúcej sa tomuto spisovateľovi. Odbornú reflexiu F. Švantnera, ktorá je rovnováhou medzi „domácimi“ a „zahraničnými“ švantnerológmi dotvára príspevok L. Bartka – zostavovateľa zborníka k 20. výročiu autorovej smrti z roku 1972, v ktorom úvodný fotografický portrét je, snáď nie náhodne, rovnaký ako ten na obálke zborníka z roku 2012. Osobný pohľad syna M. Švantnera upozorňuje na vnútornú potrebu tvoriť a písať práve spôsobom, o ktorého zachytenie sa literárni vedci snažia od samotného vydania prozaických textov: „*Chcenie sa zvykne unaviť – nevydrží dlho na svojom vrchole. Žité sa neunaví nikdy – pokiaľ je žité. Preto je neústupne nájstojčivé. Inými slovami: František Švantner musel mať lyrickosť v povahe*“ (s. 173).

Daniela Lešová

Z dejín českého surrealizmu

Michal Bauer (ed.):
Automatická madona.
Antologie Skupiny Ra
Praha : Akropolis, 2011 – 2012

Aj slovenský čitateľ si mohol povšimnúť knihy z edície Skrytá moderna, ktorá pred pár rokmi začala vychádzať v pražskom vydavateľstve Akropolis. Sympatická aktivita má za cieľ pripomenúť rôz-

nosť a mnohorakosť podôb, úsilí a programov českej literárnej avantgardy, ktorá sa v bežnej kultúrnej a pedagogickej praxi nezriedka zužuje na niekoľko dominantných mien a iniciatív. Z viacerých vydaných zväzkov edície spomeniem napríklad antológiu brnianskej Literárnej skupiny či zväzok venovaný juvenilnej, vôbec prvý raz publikovanej tvorbe Jiřího Koláři, obsahujúci legendárnu rozsiahlu skladbu na pomedzí prózy a poézie *Rudý havran* (1936) a súbor básní *Nový don Quijote* (1934 – 1938). Ako „istá knižná prémia“ edície vyšiel vo forme dôsledného reprintsu revolučný zborník *Devětsil*. Popri pôvodných literárnych textoch je nezanedbateľnou súčasťou knižných vydaní i štúdiá a edičné poznámky k publikovaným dielam. ¶ Najnovším počinom z edície Skrytá moderna je antológia Skupiny Ra, ktorú pod názvom Automatická madona vypožičaným z rovnomennej básne Ottu Mizeru zostavil a edične pripravil Michal Bauer. Spolu so – v slovenskom kultúrnom kontexte o niečo známejšou – Skupinou 42 patrila Skupina Ra k najdôležitejším umeleckým zoskupeniam v českej kultúre štyridsiatych rokov 20. storočia. Obe skupiny sa venovali paralelne literárnej i výtvarnej činnosti a rovnako ich spájali východiská v surrealizme, ktoré boli však určujúce predovšetkým pre Skupinu Ra. Automatická madona prináša reprezenta-

tívny, pomerne obsiahly výber z literárnej, ale okrajovo i výtvarnej tvorby Skupiny Ra, členený do viacerých oddielov, ktorým predchádza úvodná štúdiá editora. ¶ Táto, pod názvom Fragmenty horizontu, mapuje históriu a prehistóriu tohto umeleckého zoskupenia, postupné a v mnohých ohľadoch komplikované formovanie skupiny, umelecký program a samotnú literárnu a výtvarnú činnosť jej členov. Michal Bauer pri svojej analýze vychádza zo širšej spoločenskej situácie, v ktorej sa česká kultúra nachádzala na konci tridsiatych rokov 20. storočia: politizácia umenia i spoločenského života vo všeobecnosti, bezprostredná prítomnosť dvoch diktatúr za hranicami Československa a čoraz viac hroziace vojnové nebezpečenstvo rámcujú dobové umelecké snahy a podoby nových umeleckých aktivít. Spomedzi nich boli určite tými najzaujímavejšími iniciatívy, ktoré sa hlásili k surrealizmu, väčšinou však už nie k Nezvalovej a Teigeho surrealistickej skupine, ale združovali sa do vlastných generačných zoskupení, ktoré sa neraz, s ohľadom na postupné formovanie, personálne obmieňali a prelínali. V tomto čase ide viac-menej ešte o prehistóriu tvorby členov budúcich umeleckých skupín, či už Skupiny 42 alebo Skupiny Ra, resp. ďalších dôležitých autorov, ktorí sa výraznejšie profilovali v štyridsiatych

rokoch a neskôr a ktorých tvorba bola rôznym spôsobom spätá s východiskami v surrealizme. Michal Bauer sa napríklad snaží rekonštruovať vznik a význam samotného pomenovania „Ra“, a to najmä s ohľadom na pretrvávajúce nezrovnalosti medzi vydávaním „edície Ra“ a vznikom samotnej „Skupiny Ra“. Definitívne rozlúštenie však nenachádza a rôznosť svedectiev tak ponúka dve extrémne možnosti viažuce sa k pomenovaniu a vzniku skupiny: rok 1936 a rok 1947. Pravdepodobné je, že k prepojeniu edície a Skupiny Ra došlo až po skončení vojny, avšak vzájomné aktivity viacerých jej členov spadajú už do roku 1936 a následne boli kontinuálne rozvíjané vo vojnovom období. Samotný oficiálny dátum vzniku Skupiny Ra nie je pre nás ani natoľko podstatný: rok 1947 je zároveň i rokom zavŕšenia verejných aktivít skupiny, ktorej tvorba sa v tomto čase dočkala medzinárodného ohlasu a ktorej históriu definitívne uzavrel rok 1948. ¶ Odhliadnuc od analytických, bibliografických a faktografických častí v záverečnej poznámke editor zdôrazňuje, že *Automatická madona* bola primárne zamýšľaná ako literárna antológia: na rozlohe 750 strán tvoria pôvodné i prekladové texty skutočne rozhodujúcu časť. Predstavený výber z literárnej a výtvarnej tvorby členov Skupiny Ra môžeme chápať ako reprezentatívny,

pričom ťažisko celkom logicky spočíva v literárnych textoch; výtvarná tvorba je tu zastúpená striedmejšie, popri záverečnom samostatnom bloku je však prítomná i v rámci celej antológie ako samozrejmä grafická a vizuálna súčasť jednotlivých zborníkov a publikácií, na ktorých literáti a výtvarníci vzájomne spolupracovali (odhliadnuc od faktu, že obe aktivity sa mohli i prelínať, napríklad Václav Zykmond písal i literárne texty a Ludvík Kundera a Zdeněk Lorenc sa tiež venovali grafike, kresbám či koláži). ¶ V prvom oddiele publikácia predstavuje všetkých sedem zväzkov edície Ra, ktoré vyšli v priebehu rokov 1937 až 1947. Konkrétne sú to zbierka Andrého Bretona *Vzduch vody*, text Zdenka Šela *Kámen, Věčné pohyby*, cyklus leptov a rytín Václava Zykmonda, *Le sillon de la mort*, francúzsky preklad Kunderovej básne *Rýha smrti*. Pre formovanie skupiny sú však dôležitejšie tri kolektívne zväzky edície. V zborníku *A zatím co válka* z roku 1946 sa desať mladých umelcov prvýkrát, ešte bez nároku na skupinovosť, predstavilo verejnosti. Nasledoval zborník *p.f. 1947* z konca roku 1946 a najmä manifestačný zborník *Skupina Ra* z roku 1947. Jeho súčasťou je programová stať, v ktorej sa dvaja básnici (Kundera a Lorenc) a šiesti výtvarníci (Istler, Koreček, Lacina, Reichmann, Tikal, Zykmond) predstavujú verejnosti už ako umelecká sku-

pina. Skupina Ra tu vyjasňuje predovšetkým svoj vzťah k surrealizmu v jeho predvojnovnej či „ortodoxnej“ podobe, ako i k surrealisticky orientovaným súčasníkom. Autori označovaní ako „mladší surrealisti“, „neosurrealisti“ či „postsurrealisti“ vychádzajú z otázky, či sa vôbec považujú alebo nepovažujú za surrealistov (pričom odpoveď na túto otázku im nakoniec zostáva ľahostajná). Asi najdôležitejšou črtou ich vlastného surrealistického programu je obmedzenie a následne popretie automatizmu ako tvorivej metódy, s čím súvisí i odklon od teoreticko-experimentálnej práce a interpretačnej mánie (freudizmus, psychoanalýza) v tej podobe, aká bola zdôrazňovaná u surrealistov. Takýmto spôsobom sa vyhrávajú práve proti ortodoxii „klasického“ surrealizmu, ktorý ustrnul vo svojom experimentálnom štádiu a v apriórnom rozvádzaní tézy o psychickom automatizme. Ich vzťah k aktivitám členov rozpadnutej surrealistickej skupiny (Teige, Toyen, Heisler) je určovaný vzťahom k (predvojnovnému) surrealizmu všeobecne; treba však dodať, že Teige ešte pred vojnou i počas vojny (a následne po nej) inicioval viaceré stretnutia kľúčové pre vznik a formovanie mladších surrealistických zoskupení či individuálnych snažení. Vo vzťahu k paralelným surrealistickým iniciatívam zdôrazňujú členovia

Skupiny Ra vzájomnú solidaritu vyplývajúcu zo základných otázok kultúrnej politiky a príslušnosti k hnutiam umeleckých avantgárd; diferencie vo vzťahu k Skupine 42 identifikujú predovšetkým v obmedzení týchto autorov na špecificky mestskú tematiku, „novorealistické“ tendencie a opúšťanie surrealistických východísk. Pre slovenského čitateľa je zaujímavá zmienka o skupine slovenských nadrealistov, ktorá z „hodnotenia“ súdobej literárnej situácie vychádza azda i najlepšie; až na výhrady technického rázu sa Kunderovi s Lorencom zdá poézia Fabryho a Žáryho, a predovšetkým teoretické texty Považana, bližšie než väčšina domácej českej literárnej produkcie. Ako výnimku obaja autori tu, ale i na iných miestach spomínajú iba Holana, Halasa a Závadu, u ktorých si cenia najmä neutíchajúcu „tvárnou progresivnosť“ (v opozícii napríklad k súdobým prácam Vítězslava Nezvala). ¶ Rozsahovo najobjemnejšiu časť antológie tvorí druhý oddiel, v ktorom sa nachádza výber z „predraistického“ („Pra-Ra“) obdobia tvorby „raistov“. Väčšina priestoru je venovaná juvenilným literárnym prácam Lorenca a Kunderu ako dvoch ťažiskových literárnych autorov Skupiny Ra, nájdeme tu však aj ukážky básní Josefa Schnabela a Oldřicha Wenzla. Literárnymi textami sú tu zastúpení i výtvarníci Vilém

Reichmann a Václav Zyk-
mund a, samozrejme, Otta
Mizera. Predovšetkým Zyk-
mundove básnické a najmä
prozaické texty (výber zo sú-
boru Pastýřský orloj aneb
Dvanáct slovanských tancu)
patria k tomu najlepšiemu,
čo v antológii môžete nájsť.
Mizera, ktorého meno sa
s aktivitami Skupiny Ra
spája primárne vďaka zbor-
níku *Roztrhané panenky*, kde je
zastúpený svojimi literár-
nymi i výtvarnými prácami,
je tiež autorom pozoruhod-
ných denníkových záznamov
(*Deník*). Bretonovsky ladený
text miešajúci autentické,
zážitkové pasáže s teoretic-
kými úvahami a básňami je
vystavaný okolo „klasických“
surrealistických motívov
(skúmanie vlastnej identity,
obsedantná erotická túžba,
sexuálne zážitky a fantazmy,
autoerotika, blúdenie mes-
tom a hľadanie neznámeho
mladého dievčaťa, ideál
femme-enfant, náhodné
stretnutia etc.), ktoré však
vďaka sugestívnosti rozprá-
vania vytvárajú naozaj pozo-
ruhodné dielo. Z rozsiahleho
bloku básní a próz Zdenka
Lorenca chcem upozorniť na
text *Až budú naše prsa jako
zem* (s podtitulom *Nepochopi-
telný román*), publikovaný
v plnom rozsahu vôbec prvý-
krát, a súbor textov Roman-
tismus XX. stololetí. Prvý zo
spomenutých textov okrem
inéno dokladá i Lorencovo
teoretické myslenie a meto-
dické úvahy o procese tvorby.
Vojnová skúsenosť sa vý-
razne prejavila v textoch Lud-

víka Kunderu (*Rýha smrti,
Berlín*), kde sú surrealistické
východiská rozširované o ex-
pressionistickú obraznosť:
tematizácia vojnových hrôz,
bombardovania, deštrukcie,
smrti a zabíjania dopĺňa ero-
tickú líniu textov a motívy
hľadania osudovej ženy.
Vojna a láska, či skôr surový
vpád motívov vojny, deštruk-
cie a existenciálnej úzkosti
do milostných, intímnych
a erotických fantázií sú
takýmto spôsobom tematizo-
vané a prelínajú sa u viace-
rých autorov, či už u Kun-
deru, Lorenca, Mizera alebo
Zykmunda. V neposlednom
rade je súčasťou tohto od-
dielu antológie kompletné
vydanie ilegálneho progra-
mového zborníka textov
a grafiík *Roztrhané panenky*
z roku 1942 (antedatovaný
z cenzúrnych dôvodov rokom
1937). Zborník plní v dobo-
vom umeleckom kontexte
dôležitú úlohu, býva považo-
vaný za predznamenanie ofi-
ciálneho vzniku Skupiny Ra,
personálne (Mizera, Miš-
kovská) tvorí tiež základ pre
skupinu autorov združených
okolo ilegálneho zborníka
Ochranné prostředky (1944). ¶
Tretia časť *Automatickej madony*
predstavuje ukážku z prekla-
dateľskej činnosti autorov
skupiny: nájdeme tu naprík-
lad básne Hansa Arpa, Chris-
tiana Morgensterna, Georga
Trakla, F. G. Lorcu či Paula
Éluarda a ďalších v prekla-
doch Ludvíka Kunderu
a Zdenka Lorenca. V nasledu-
júcom oddiele sú sústredené
ukážky z kunsthistorických

textov a výtvarnej publicis-
tiky „raistov“: výber je orien-
tovaný na reflexiu výtvarnej
činnosti členov Skupiny Ra
členmi Skupiny Ra. Celý od-
diel uvádza programová stať
Zdenka Lorenca a Ludvíka
Kunderu *Mladší surrealisti,*
základnými tézami a viace-
rými kľúčovými formulá-
ciami identická s programo-
vým textom zo zborníka
Skupina Ra. Záverečná časť
ponúka farebnú obrazovú
prílohu a ukážku z výtvarnej
tvorby skupiny (Zykmund,
Istler, Tikal, Lacina, Kun-
dera, Reichmann, Koreček,
Mizera, Puchmertl). Tieto
časti publikácie dotvárajú
komplexný obraz o tvorbe
a programe Skupiny Ra,
ťažiskom antológie je však
výber z pôvodnej literárnej
tvorby vrátane všetkých
zväzkov Edície Ra editova-
ných v úplnej podobe (teda
vrátane výtvarnej, grafickej
súčasťi). Antológia prináša aj
kompletné vydania niekto-
rých ďalších publikácií (Kun-
derova *Rýha smrti*, Lorencov
Romantismus XX. stololetí,
Zykmundove *Proměny*, zbor-
ník *Roztrhané panenky*), pri-
čom východiskom pre všetky
texty sú prvé vydania, príp.
rukopisy. Viaceré z publiko-
vaných textov sú uverejnené
prvý raz, prípadne ide o texty
iba ťažko či vôbec nie do-
stupné. Naopak, súčasťou
antológie sú i texty, ktoré
boli viac či menej nedávno
publikované knižne alebo
časopisecky – čo však nevy-
hnutne nehovorí nič o ich
reálnej dostupnosti, špeciál-

ne pre slovenského čitateľa. Ak bolo cieľom zostavovateľa pripraviť reprezentatívny výber literárnej tvorby Skupiny Ra, domnievam sa, že čitateľ má v *Automatickej madone* taký k dispozícii. Monografický charakter a syntetizujúca ambícia predkladanej publikácie je v každom prípade výborným príspevkom k lepšej, nielen čitateľskej, ale i odbornej reflexii tejto dôležitej kapitoly českého surrealizmu. ¶ Azda najdôležitejší moment odklonu mladých surrealistov zo Skupiny Ra od doktrín predvojnového surrealizmu spočíva v aktivizácii intelektuálnej zložky s cieľom kontroly podvedomých procesov a automatického písania: kombinácia „nevedomého automatizmu“ a „aktívneho vedomia“ opierajúca sa o konkrétny lyrizmus vytvára takú podobu surrealizmu, v ktorej prichádza k prieniku či kooperácii spontánnosti, voľnej imaginácie a racionality, tvárneho úsilia. Ludvík Kundera už v roku 1947 hovorí o rôznorodosti „ciest v surrealizme, od surrealizmu či za surrealizmus“: všetky tieto cesty, ktoré sa v českej literatúre a umení objavili vo vojnovom a následne povojnovom období, reprezentujú nové spôsoby hľadania autentickej básnickej reči a skutočnosti, pričom spoločne a každá osobitne potvrdzujú životaschopnosť, relevantnosť a radikálnu umeleckú zvedavosť surrealistického projektu. Automa-

tická madona ako antológia Skupiny Ra je možnosťou dôsledného zoznámenia sa s jednou z kľúčových podôb českého surrealizmu a postsurrealizmu.

Michal Habaj

Nielen o cestopisoch, kompetentne, pútavo

Veronika Faktorová:

Mezi poznáním a imaginací.

Podoby obrozeneského cestopisu

Praha : Nakladatelství ARSCI, 2012

Stošešťdesiat cestopisov a iných typov cestopisnej literatúry od deväťdesiatich šiestich autorov a ďalších osemnásť od anonymných – až na malé výnimky publikovaných v prvej polovici 19. storočia, s ťažiskom v dvadsiatych až štyridsiatych rokoch. O nich pojednáva monografia Veroniky Faktorovej so sľubným a súčasne z hľadiska uchopenia sledovaného problému veľavravným názvom *Mezi poznáním a imaginací. Podoby obrozeneského cestopisu*. Autorka sa dobre orientuje v danej problematike, a ako dokladá bohatý poznámkový aparát, svojimi vedomosťami výrazne presahuje rámec „nevyhnutný“ pre tento typ práce. ¶ Pri výbere primárnej literatúry zohľadňuje výskumné podnety súčasnej literárnej vedy. Ak sa v úvode pýta, „zda díla opomíjená a málo významná nemohou při bližším ohledání ukázat situaci dobové literatury ve zcela no-

vém světle, v dosud netušených vztazích a souvislostech“ (s. 5), v ďalších kapitolách odkrýva práve tieto „netušené“ vzťahy a súvislosti. Už tu napĺňa monografia svoj cieľ a predstavuje zásadný príspevok nielen k poznaniu cestopisného žánru v európskej kultúre prvej tretiny 19. storočia, ale – čo považujem za nespornú pridanú hodnotu – výrazne presahuje „iba“ monografiu o podobách obrodeneckého cestopisu. ¶ Z tohto hľadiska k jednému z najzásadnejších zistení autorky patrí identifikovanie romantizmu ako základného imaginatívneho modelu cestopisnej tvorby (s dôrazom na romantické zobrazenie prírody, resp. krajiny, pútnictva, minulosti a národa). Bohatým zdrojom romantickej obraznosti (vo vzťahu k pôvodným českým dielam) sú predovšetkým po nemecky písané texty. Odkrývanie komplexu „romantického tvarosloví“ (s. 332), jeho zloženia, ustáľovania, podôb a premien predstavuje jednu z najdominantnejších „tematických“ línií práce. Autorka nejde o stanovenie určitej typológie ani o redefiníciu platného kánonu českej literatúry. Jej cieľom je snaha upozorniť, ako cestopisy dotvárajú predstavu o podobe recepcného horizontu obrodeneckých autorov a ich čitateľov, v ktorom majú cestopisy oveľa dôležitejšie miesto, ako sa doteraz zdalo. ¶ Uvedeným cieľom zodpo-

vedá kompozícia monografie členená do štyroch častí. V prvej sa autorka zaoberá všeobecnejšími otázkami cestopisu v obrodeneckej literatúre. Mapuje literárnohistorické dôvody marginalizácie tohto žánru. Dôraz kladie na jeho heterogenitu, ktorá možno sťažuje orientáciu v problematike, na druhej strane uvedený postup odmieta a orientuje sa na produktívnejšie spôsoby uvažovania založené na manifestácii rôznorodosti, difúznosti a nevyhranosti (autorka hovorí o „dynamickej polydiskurzivite“). ¶ V druhej časti knihy sa Veronika Faktorová sústreďuje na modely cestopisnej literatúry. Postupuje chronologicky od „najstaršieho“, ktorý „vznikol“ v dôsledku nedostatku pôvodnej produkcie. Išlo o aktualizáciu starších cestopisných diel a správ od misionárov. Model rozvíjal osvedčené textové stratégie: orientáciu na senzačnosť, napínavosť a prezentáciu kuriozít. Tohto zástupcu triviálnej podoby cestopisu postupne vytlačala odlišná koncepcia zábavnosti s dôrazom na rozvíjanie príbehu. Paralelne sa obľube tešil model akcentujúci informatívnu zložku, v ktorom autori kládli dôraz najmä na cudzie autority (encyklopedická podoba cestopisu, didaktická orientácia, početné grafy, mapy, registre). Na postupnú premenu preferencií upozorňujú programové úvodníky v obrodeneck-

kých časopisoch, ktoré tieto diela prezentujú ako výsadný a zaručený zdroj informácií o neznámych miestach (s. 40). ¶ Tým sa nápadne recipujú premeny „obrazov národov“, pričom historickú alebo etnografickú hodnotu štúdií značne ovplyvňovala romantická perspektíva ich autorov. Objektívny prístup sa stal len rétorickou figúrou, ale nie uplatňovanou metódou. Cestopis sa stal vhodným nástrojom na propagáciu obrodeneckej ideológie, pričom charakter predhovoru často nadväzoval na literárne vzory, preberal a rozvíjal ich argumentáciu a rétoriku (napr. *Předspěv* ku Kollárovej *Slávy dceři*, Lindova *Záře nad pohanstvím*). Faktorová ďalej ukazuje, ako sa s novou rolou vedy premenil účel a zmysel cestovania, a tým následne aj podoby cestopisnej literatúry. Samostatnú kapitolu preto venuje dielu A. Humboldta *Ansichten der Natur (Pohľady na přírodu)* z roku 1808, ktoré konštituovalo nový model cestopisnej literatúry s romantickým základom v poňatí prírody. Zásadným impulzom sa stáva spojenie imaginácie založenej na estetickom stvárnení zážitku iného a odlišného, s fakticitou (s. 70). Dôsledkom tohto postupu je poetizácia žánru, ktorá cestopis „vrátila“ čitateľom a súčasne ho posunula na úroveň „prestížnych“ literárnych diel. ¶ Rozsah literárnosti cestopisu a jej možnosti manifestuje autorka na

diela Milotu Zdirada Poláka *Cesta do Itálie* (1820 – 1823), jedného z mála cestopisov, ktorý bol akceptovaný českou literárnou vedou ako literárny text. Faktorová na Polákovom cestopise názorne ukazuje, ako sa obrodeneckí tvorcovia vyrovnávali s rôznymi možnosťami širokého rozpätia žánru (s. 96). Na spôsobe konštruovania postavy cestovateľa autorka demonštruje rozdiel od rýdzo osvietenských cestopisov, sleduje nadobúdanie literárnosti v dôsledku svojbytnej kompozície diela, integráciu poézie do cestopisu, výrazne figuratívny jazyk, fragmentarizáciu textu atď. Prvky, ktoré reflektovali autorovu imagináciu, však podľa autorky nie sú výsadou len tohto žánru, ale nachádza ich aj v autentických textoch dobovej produkcie (napr. listy Františka Palackého z cesty po Taliansku z roku 1837). ¶ V závere druhej časti monografie sa autorka zaoberá imaginárnymi cestopismi, predovšetkým Máchovou *Poutí krkonošskou* (1833) a *Poutníkem* Karla Sabinu (1835), čiže dielami reflektujúcimi koncept romantickéj púte. V závere tejto kapitoly pojednáva o Kuzmányho novele *Ladislav* (1838), ktorú vníma ako „naratív zcela nového rozměru“ (s. 126), kde literárnosť podporujú početné intertextové odkazy na kanonické diela cestopisného žánru, zvlášť žánru „talianskej cesty“. Pre slovakistu nie je nezaujímavý Faktorovej záver, že

„z hlediska dobové estetiky žánrová změť Kyzmányho Ladislava reprezentuje (...) koncepci univerzálního (romantického) románu, neboť přesně v jeho duchu integruje ‚heterogenní poetologické, obecně filozofické a vědecké diskurzy‘, bez rozdílu spojuje prózu a poezii“ (s. 129). Podobne podnetné sú autorkine úvahy o cestopisoch J. Kollára (1843) a J. M. Hurbana (1841), o ktorých píše v súvislosti so vzďaľovaním sa žánru romantickej poetiky smerujúc k *biedermeieru*. Tretia časť spracováva literárne zobrazenie krajín a miest s dôrazom na dobovo najproduktívnejšie topografické reprezentácie (napr. koncept strateného raja v krajinách Nového sveta, Taliansko ako klasický zdroj a vzor západnej kultúry) a napokon mapuje svojbytný obrodenecký priestor slovanského sveta a českej vlasti. V obraze slovanskej vlasti autorka akcentuje význam *Slávy dcéry* ako zakladajúceho textu (s. 197). ¶ Záverečnú časť knihy tvorí „literárna diskurzivita“ v zmysle sledovania prostriedkov v cestopisnej literatúre (napr. signály literárnosti, estetický postoj k textu „vytrhávajúci“ cestopis z jeho praktických súvislostí). Za najmarkantnejší znak autorka označuje figuratívny jazyk (s. 241), ktorý bol prednostne spojený so zobrazením prírody a krajiny a s metaforickosťou výrazu chápanou široko ako „tropo-

logickú“ vlastnosť textov. V tejto časti Faktorová dokladá, že „postupy vyhrádzané pouze exkluzivní literatuře měly mnohem širší platnost, než bylo dosud usuzováno. Imaginativní, jazykově tvořivé ztvárnění přírody se zásadním způsobem podílelo na beletrizaci cestopisného žánru, jenž byl podle estetických norem 18. století chápán jako neliterární“ (s. 248). Cestopisy údajne „dokazují, že i díla z hlediska literární historie méně významná či marginální nelze zbavovat podílu na zásadních literárních procesech“ (s. 256). Dobrodružnú výpravu po jednotlivých „destináciách“ v literárnych procesoch prvej polovice 19. storočia v sledovanej monografii možno čitateľovi vrele odporučiť. Autorka ich približuje kompetentne a pútavo zároveň.

Jana Pácalová

Poľská reflexia českej povahy

Mariusz Szczygieł: *Gottland*
Preložil Miroslav Zumrík
Bratislava : Premedia, 2012

V posledných dvoch rokoch vznikli v Poľsku rozsiahle biografické diela o Czesławowi Miłoszovi, Wisławie Szymborskej, Januszovi Korczakovi a i. Najviac kontroverzných postojov (a verejných debát) vzbudila demýtizačná publikácia Artura Domsławského o kráľovi poľskej reportáže *Kapuscinski*

non-fiction. Kapuscinski je v nej majstrovským vášnivým spisovateľom, ale zároveň kolaborantom s komunistami a reportérom, ktorý rád fabuluje. Obraz reportéra je preto nejednoznačný, ale práve preto možno bližší skutočnosti. Spory okolo spohľadivosti a buričstva knihy môžu svedčiť o tom, že poľská literatúra ešte len hľadá vzorec pre biografiu, ktorá by nebola buď pochvalná, alebo nelichotivá. ¶ Významné postavenie v tomto žánri má tvorba poľskej školy reportáže. Pozíciu reportáže pôvodne upevňovali Ksawery Pruszyński, vyššie spomenutý Ryszard Kapuscinski či Hanna Krallová. V tejto tradícii pokračujú novinári z kruhu *Gazety Wyborczej*, ktorí už niekoľkých rokov reprezentujú reportérsku elitu. Spomedzi nich je (v českom prostredí) najznámejší Mariusz Szczygieł. Úspešnosť reportážneho žánru Szczygieł vysvetľuje lekciami, akú dal literátom komunizmus. Každý text sa vtedy čítal medzi riadkami. (*Poľská reportáž bola o tom, o čom bola, ale bola aj ešte o niečom inom.*) Tieto obrázky zo života mali svoj náboj, ktorý sa okrem iného opieral o literárnu vycibrenosť textu a hlbokú analýzu skúmaného javu. V súčasnosti z reportárskej tvorby zmizla hra s cenzorom, ostala však solidná práca so zdrojmi, citlivosť pozorovania, zaostrenie na detail a prepracovanosť textu z jeho jazykovej stránky. ¶ Szczygieł je autorom

knihy, ktorá sa stala jednou z najväčších udalostí v oblasti literárnej reportáže posledných rokov, a to nielen v Poľsku. Publikácia *Gottland*, ktorá mala svoju premiéru v roku 2006, bola doteraz preložená do deviatich jazykov a prednávkou sa objavila v slovenskej jazykovej verzii v preklade debutanta Miroslava Zumríka. *Gottland* je zbierkou reportáží o Českej republike, resp. Československu 20. storočia. České dejiny sa v nej stelesňujú v tragických osudoch jednotlivcov. Legendárny výrobca obuvi Tomáš Baťa, herečka Lída Baarová, Otakar Švec, projektant najväčšieho pomníka Stalina na svete, Marta Kubišová, vmanipulovaná komunistami do pornoškandálu, spisovateľ Ján Procházka, podobne zdiskreditovaný komunistami, Karel Gott – jediný žijúci český umelec, ktorý sa dočkal vlastného múzea, prispôsobivý spisovateľ Eduard Kirchberger sú len niektorými z reportážnych hrdinov. Osudy viacerých z nich desia grotesknosťou a dejinným fatalizmom. Žiadna z týchto postáv nie je jednoznačná a skoro každá je vtiahnutá do tragického kolobehu dejín, s ktorými sa snaží vyrovnáť. Autor vybral niekoľko postáv, udalostí a vytvoril z nich desivý obraz českej minulosti, ktorý je viac kafkovsky absurdný než švejkovsky zábavný. Na pozadí týchto príbehov Szczygieľ konštruje portrét Čechov a pokúša sa charakterizovať

ich mentalitu. Vyváženým, rezervovaným jazykom chce pochopiť správanie svojich hrdinov, neuspokojuje sa s jednoduchou dichotómiou: správne – hanebné. „*Ak chce veľký národ vydržať nepriaznivú situáciu, musí sa prispôbiť*“, píše reportér. *Gottland* ukazuje, ako prežiť dejiny „inak“, lebo pre Čechov práve prežitie je najvyššou hodnotou. (Nesmierne zaujímavo znejú takéto formulácie práve z úst Poliaka, ktorému by mal byť bližší martýrsky model vlastenectva priam dožadujúci sa obeti.) Autor sa zdržiava priameho posudzovania činov z minulosti akoby s vedomím, že minulosť sa nedá merať hodnotami súčasnosti. Väčšinu faktov tak iba predkladá na posúdenie čitateľom. Trúfalosť charakterizovať nejaký národ je často buď veľmi nerozvážna, alebo jednoducho naivná, treba však priznať, že Szczygieľovo písanie sa vyhýba triviálnosti a banálnosti. K svojim hrdinom autor pristupuje s patričnou dávkou rešpektu, záujmu a empatie. ¶ Szczygieľ postupuje ako reportér, pátra po svedkoch, zabudnutých faktoch, dokumentoch doby a z týchto archívnych záznamov konštruje priam literárne príbehy. Zdrojom jeho informácií býva aj literatúra. Siahla po Kafkovi, Škvoreckom, Kunderovi, a tým naznačuje, že fikcia skutočnosť sú vzájomne prepojené. Príbehy miestami viac pripomínajú poviedku, esej alebo úvahu. Autor šetrí

slovami, píše krátkymi, niekedy iróniou podšitými vetami, často príbeh dynamizuje dialógmi. Niektoré z textov sú iba jednostranovými miniatúrami s dobrou pointou. Príznačnou črtou týchto reportáží sú prekvapujúce časové a priestorové premostenia, spájanie kontrastujúcich, nezávislých udalostí a práve tieto fragmenty naznačujú, že Szczygieľovo rozprávanie nie je objektívne, neangažované, ale hľadá nové interpretácie v snahe pochopiť minulosť. Navyše každá zo Szczygieľových postáv vníma minulosť iným spôsobom, má svoju interpretáciu a presadzuje odlišné argumenty. Karel Gott, ktorý pre seba nevidel inú možnosť ako podriaďiť sa systému, Marta Kubišová, ktorá podpísala Chartu 77, Vondráčková, ktorá odvážne priznáva, že keby to od nej vyžadovali, podpísala by Antichartu. Na tejto rôznorodosti stavia Szczygieľ obraz Čechov ako národa postihnutého dejinami a zastrášeného. V príbehoch protagonistov možno nájsť veľa hraničných situácií, zlomených životov, načrtnutých otázok zodpovednosti, viny a spravodlivosti. Pritom vyvážený jazyk autora spôsobuje, že rozoberanie existenčných otázok nesprievádza zbytočný pátos ani zjednodušené konštatovania. Strhujúca je napríklad reportáž o sochárovi Švecovi, ktorého životné dielo sa premenilo na životnú tragédiu. Meno projektanta pomníka,

ktorý mal stáť „na večné časy“, bolo vymazané z dejín a komunistická vláda vyhlásila, že autorstvo patrí „československému ľudu“. Absurdný je aj koniec tohto príbehu – úmerný Švecovmu osudu je údel Jiřího Příhodu, ktorý iba šesť rokov po dostavaní pomníka dostane za úlohu „dôstojne ho zbúrať“. Z dejín sa tak už vymaže nielen meno sochára, ale existencia žulového monštra v Prahe vôbec. Szczygiel pátra po takýchto vymazaných dejinách a priznáva, že pre odhalenie Švecovho príbehu „musí byť človek archeológom“. Vznik a zánik „najväčšieho dôkazu lásky“, ako Szczygiel pomenúva Stalinov pomník, nezaujali doteraz žiadneho Čecha. Zložka dokumentujúca výstavbu a opomínajúca smutný koniec projektanta uložená v Ústrednom archíve Českej republiky bola odtajnená až na Szczygielovu žiadosť. Čitateľ môže mať dojem, že práve v častiach venovaných súčasnému Česku a tých pasážach, ktoré reflektujú proces zbierania materiálov, si autor dovoľuje väčšiu mieru kritickosti než v písaní o minulosti. Za nepochopiteľnú považuje ľahostajnosť voči minulosti a konformizmus, ktorý chce vidieť iba dnešný deň a diskredituje minulosť. Týmto spôsobom zbierka prestáva byť len obrazom českej spoločnosti v období komunizmu, ale je aj pokusom o analýzu českého národa, jeho „spôsobu“ trvania

v dejinách a jeho hierarchie hodnôt. Dištancovanosť, chuť viesť pokojný, nerušený život a zbytočne sa nekonfrontovať sú vlastnosti, ktoré poľský reportér identifikuje u svojich južných susedov a ktoré im možno aj ticho závidí. ¶ Szczygieľova fascinácia Čechmi a Českom nachádza odzrkadlenie v jeho ďalších knihách (*Udělej si ráj, Láska nebeská*), ktoré sú oveľa odvážnejšími a osobnejšími „vyjadreniami lásky“ k českej kultúre a mentalite, ale ktorým zároveň chýba sumarizačný ráz. Zo Szczygieľa vyrástol v Poľsku popredný čechofil, znalec kultúry a prívrženec českej filozofie života. Jeho perspektíva je zároveň dištancovaná, ale pre podobný dejinný osud aj veľmi blízka. V rozhovoroch priznáva, že jeho fascinácia sa opiera o konfrontáciu s poľskou kultúrou a mentalitou, ktorej chýba odstup voči sebe samému a v ktorej je všetko smrteľne vážne a osudové. *Gottland* hrdinstvo demytologizuje, kreslí jeho alternatívnu podobu. Možno práve tento konfrontačný potenciál mal dosah na úspešnosť knihy, ktorá získala viaceré poľské a európske ocenenia. Nie je totiž iba knihou o Česku, ale okružnou cestou podnecuje k reflexii o iných národných povahách a pravdepodobne v tom tkvie jej cenný univerzalizmus.

Joanna Ciesielska

O čom hovoríme, keď hovoríme o tvári

Martina Ivanová

I.

Tvár človeka predstavuje jednu z najdôležitejších častí ľudského tela a v našej kultúre sa jej pripisuje veľký význam, keďže sa v nej zhmotňuje podstata jednotlivca. Význam tváre ako identifikačného atribútu sa odráža v našom jazyku v celom rade zvratoch. Tvár metonymicky zastupuje človeka, preto môžeme povedať, že sme v zástupe stretli *známe tváre*, *odhalil tvár niekoho* znamená odkryť jeho podstatu a charakter. Takúto metonymickú zástupnosť pripisujeme z ostatných pomenovaní orgánov a častí ľudského tela v konvencionalizovanom, slovníkovo vymedzenom význame už iba hlave. V synonymickom slovníku sa ako ekvivalenty pomenovania *tvár* uvádzajú výrazy ako *osobnosť*, *individualita*, *jednotlivec*. V ruštine sa napríklad ako označenie pre osobu objavuje praslovanské pomenovanie *líce*. Nie náhodou sa v Lévinasovej interpersonálnej antropológii stretnutie s druhým označuje ako epifánia, *zjavenie tváre*. Zranenie, znehodnotenie tváre preto predstavuje zásah do najosobnejšej sféry človeka, je späť s degradáciou jeho osobnosti, čo sa reflektuje v ustálených zvratoch ako *napľuť niekomu do tváre*, *smiať sa niekomu do tváre*. E. Lévinas zdôrazňuje, že práve tvár je tým, čo nám bráni druhého zabiť: „Tvár je vystavená, ohrozená, akoby priamo vyzývajúca k aktu násillia. A pritom práve tvár je to, čo nám bráni zabiť.“

II.

Mimiku, modelovanie duševných stavov prostredníctvom tvárových svalov, možno v ľudskej ontogenéze považovať za akýsi protojazyk, ktorý prekvapuje svojou nesmiernou bohatosťou. Paul Ekman konštatuje, že hoci v našom jazyku existuje iba obmedzený súbor výrazov na opis toho, čo sa deje na ľudskej

tvári (*úškrn*, *úškl'abok*, *úsmev*), svaly na našej tvári sú natoľko zložitým pradivom, že nám umožňujú viac než tisíc rôznych výrazov. Výraz tváre je tak primárnou artikuláciou, prvotným záznamom uchopenia nejakej udalosti jednotlivcom.

III.

Metaforický mechanizmus umožňuje hovoriť o tvári aj v súvislosti s abstraktnými udalosťami, čo nachádzame v celom rade jazykových zvratoch – *tvárou v tvár* sa stretávame nielen s osobami, ale aj s inými javmi. Ak si však všimneme kolokačný okruh výrazov, ktorým sa metaforicky prisudzuje schopnosť mať tvár, zistíme, že ide zväčša o udalosti zásadného charakteru, vystupujúce z každodenných, ritualizovaných úkonov a činností človeka (*tvárou v tvár problému*, *smrti*, *nepriazni osudu*, *nebezpečenstvu*).

IV.

Pôvod výrazu *tvár* súvisí so slovesom *tvoriť*. Etymológia *tváre*, poznávacieho znaku individua, tak poukazuje na ten rozmer ľudskej bytosti, v ktorom je utváranie seba, vedomia seba samého výsledkom *tvorivého* aktu. Ľudová múdrosť hovorí, že do tridsiatky za výzor tváre človeka zodpovedá genetika, po tridsiatke si však zaň zodpovedáme sami. Dávať niečomu *tvár* znamená *tvoriť* ho, tak ako z masy dreva, hliny alebo kameňa *tvarováním* vzniká jedinečný objekt. Až ušľachtilosť formy je späť s aktom individuácie, v ktorom veci získavajú vlastnú nezameniteľnú identitu. Základnou črtou tváre je preto bytostná odlišnosť spočívajúca v jej neopakovateľnosti a jedinečnosti. Dobro to vystihuje Stanislav Rakús vo svojej eseji *Literárne korelácie tváre*, kde konštatuje: „Odlišnosť ľudských tvárí je taká bytostná, priro-

dzená a samozrejماً, že za neštandardný musíme pokladať jej opak – rovnakosť, ba i podobnosť. Niet veľa takých vecí na svete, ktoré by boli v miere príbuznej ľudským tvárom zvláštne svojou rovnakosťou a bežné svojou odlišnosťou. “Zo sféry neživých vecí sa odlišnosť ako podstatný znak spája napríklad s umeleckými artefaktmi – socha sa od kameňa a kantáta od vtáčieho spevu odlišujú svojou singulárnosťou a originalitou. Otázka hranice medzi sériovosťou spotrebných vecí a singulárnosťou umeleckých artefaktov a jej relativizácia je nakoniec jednou z centrálnych tém moderného umenia.

V.

Fenomén tváre je jedným z ústredných konceptov v sociológii, sociolinguistike a psycholinguistike. Pôvodcom uvedenia konceptu tváre do sociálnej teórie je sociológ Erving Goffman. Podľa neho sa ľudia usilujú zachovať si vlastnú tvár, ktorú si vytvorili v procese sociálnej interakcie. Sú na ňu emocionálne viazaní a jej strata je spojená s emocionálnou bolesťou. Tvár je sociálna univerzália. Ľudia sú ľuďmi, pretože majú tvár, o ktorú sa môžu starať – bez nej strácajú ľudskú dôstojnosť. Zatiaľ čo spôsoby na zachovanie si vlastnej tváre sa môžu od kultúry ku kultúre meniť, záujem o zachovanie tváre nachádzame v jednotlivých ľudských spoločenstvách nezávisle od kultúry. Zachovanie si vlastnej tváre sa teda javí ako osobitá kultúrna kompetencia, vyžadujúca si znalosť noriem a predpisov často implicitnej a neartikulovanej povahy. Znalosť týchto pravidiel predučuje jednotlivca na fungovanie v konkrétnej kultúre. *Stratiť tvár* je metaforou pre stratu vlastnej úcty, autority alebo dôstojnosti. Tento zvrat má svoj pôvod v čínskom kontexte, kde sa používa na označenie ľudskej individuality, dôstojnosti a prestíže. Michael Carr skúmal výskyt slova *tvár* s týmto významom v čínštine, japončine a angličtine a zistil, že zatiaľ čo angličtina disponuje iba asi piatimi frazémami viažucimi sa na daný sémantický koncept, v čínštine a japončine existuje takýchto jednotiek až okolo sto. Pojem straty tváre je teda v čínskom a japonskom kultúrnom kontexte veľmi dôležitý, keďže zasahuje výrazne do života človeka, spôsobuje jeho spoločenské znemožnenie a izoláciu.

VI.

Chápanie pojmu *tvár* ukazuje aj na rozdiely jestvujúce medzi kultúrami. V čínskej a japonskej kultúre sa pojem tváre vyjadruje dvoma jazykovými výrazmi: slovom *lian* sa označuje dôvera spoločnosti v morálny charakter individua, zatiaľ čo výraz *mianzi* vyjadruje spoločenské vnímanie postavenia a prestíže jednotlivca. Preto je možné hovoriť o strate a získaní tváre v zmysle *mianzi*, avšak v súvislosti s *lian* sa dá uvažovať iba o strate, keďže v príslušnom spoločenskom prostredí sa od jednotlivca automaticky očakáva správanie v súlade so zásadami danej kultúry. Preto je napríklad možná komunikačná situácia, počas ktorej Číňan vyjadrí verbálne súhlas, hoci sa ďalej správa tak, že dáva najavo odmietnutie. Rozpor medzi slovom a konaním je tak v čínskom kultúrnom kontexte bežný jav, ktorý nie je vnímaný ako nedostatok zdvorilosti. Formálne kladná odpoveď má signalizovať úsilie o zachovanie tváre druhého vo verejnom priestore. Toto jazykové použitie výrazov označujúcich tvár odkrýva, že zatiaľ čo v západnej, individualistickej kultúre predstavuje tvár skôr stratégiu na ochranu identity, odlišenia sa, vyčlenenia, vo východnej, kolektivistickej kultúre je tvár prostriedkom sociálnej inklúzie.

VII.

V našom kultúrnom kontexte sa v súvislosti s jednotlivcom za hodnotu považuje singulárnosť tváre. *Mať dve tváre* či *pretvarovať sa* znamená používať tvár nie v jej pôvodnom bytostnom individualizačnom určení, ale ako masku, manéver na zastieranie pravého ja. To však môže byť motivované nielen pokrytectvom, alebo obavou zo zranenia. Tento rozmer objavujeme vo veršoch slovenského „básnika tváre“ Jána Ondruša: *predostriem tvár, cúvnm za ňu, / vo výške tváre hľadajú ma, / za tvárou som voľný, mám za ňou / všetok priestor pre seba a nevpustím, / odstúpim, vytratím sa za tvár / a zvesím / makovicu: je pusto a prázdno / za tvárou a slepo v zrkadle, // tak vchádzam do tváre, beriem ju na seba, / nosím ju kvôli pravde, ktorú zastrie, / pustím ju napred, predhodím ju / a prichádzam až po nej, nahotovo.*

Martina Ivanová (1976) je jazykovedkyňa, pracuje na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity, kde vyštudovala slovenčinu a angličtinu.

Britské literárne časopisy

Jednoduché vyhľadávanie na Wikipédii v angličtine [British Literary Magazines] záujemcom odhalí 99 odkazov na aktívne britské literárne časopisy. Tento dlhý zoznam nezahŕňa všetky literárne časopisy a už vôbec nie jednorazové počiny, no ponúka bohatý zdroj aktualizovaných informácií a ďalších odkazov.

Aj bez toho, aby bol zoznam úplný, je zrejmé, že sa tomuto typu publikácií darí. Medzi najznámejšie patria *P. N. Review* (vychádza od r. 1973) alebo *The Rialto* (od 1984). Popri nich však vznikli a zanikli, vznikajú a zanikajú stovky časopisov, zvlášť v 20. storočí, ktoré sú podrobne zdokumentované v 450-stranovej bibliografickej knihe *British Poetry Magazines 1914-2000*. Najmä od konca rokov päťdesiatych rokov 20. storočia vznikali v Británii každý rok desiatky nových časopisov. Aj keď bola prvá polovica 20. storočia čo do počtu na časopisy skromnejšia, môže sa popýšiť redaktormi zvučných mien, ako sú napríklad Wyndham Lewis (*Blast*, od r. 1914), Ezra Pound (*Des Imagistes*, 1914), D. H. Lawrence, Katherine Mansfield (*The Signature*, 1914), T. S. Eliott (*The Criterion*, 1922), William Empson (*Experiment*, 1927), W. B. Yeats (*On the Boiler*, 1938).

V roku 1966 (rok vzniku časopisu *Romboid*) začal napríklad Ted Hughes publikovať *Modern Poetry in Translation*, ktorý existuje dodnes. V tom istom roku vznikol aj *The English Intelligencer*, ktorý bol pokusom spojiť avantgardne inklinujúcich básnikov na platforme spoločnej diskusie, tvorby-experimentovania a hľadania odpovedí na otázky o písaní novej, aktuálnej poézie. Za necelé tri roky svojej existencie vyšlo 36 výťažkov plných poézie, prózy a korešpondencie a jeho špecifikum, teda to, že bol koncipovaný ako pracovný hárok jednej spisovateľskej skupiny, z neho robí prírodný, dodnes zaujímavý experiment. Svedčí o tom aj kniha *Certain Prose of the Eng-*

lish Intelligencer (2012, ďalej EI), teda zbierka niektorých próz pôvodne uverejnených v tomto časopise, ktoré odvtedy neboli publikované. Jeden z jej redaktorov Neil Pattison v úvode knihy píše, že medzi EI a podobne orientovanými americkými časopismi (ktoré pravdepodobne inšpirovali aj vznik EI) nebolo vzájomné uznanie len pasívne. Spájalo ich aj „angažované priateľstvo a nadšená spolupráca“. Časopis sa zasielal poštou malému počtu abonentov (od 25 do 65).

Viacerí prispievatelia EI pôsobili v Cambridgei, ktorý je dodnes miestom vzniku veľkého počtu jednorazových či pravidelných literárno-časopiseckých publikácií. Akademicky orientovaný *Cambridge Quarterly* (od r. 1966) sa nevenuje len literatúre, ale aj iným druhom umenia. K tým novším a experimentálnejším patria *Cambridge Literary Review* (od r. 2009) alebo precízne graficky spracovaný a ručne zošívávaný *The Paper Nautilus* (názov je prevzatým nadpisom básne americkej poetky Marianne Moore), ktorý publikuje tvorbu žien a vedú ho mladé poetky a absolventky cambridgskej univerzity Laura Kilbride a Rosa van Hensbergen. Naopak, jednoduchý dizajn (zosvorkované, sfotokopirované hárky A4) má ďalší nový študentský experimentálny časopis *Materials*.

Desiatky ďalších literárnych časopisov, ktoré v Británii dnes existujú, poukazujú nielen na vyspelú tradíciu šírenia novej literárnej produkcie, ale aj na veľkú pluralitu literárnej produkcie. Každý časopis má svoje vlastné pravidlá a táto nezáväznosť umožňuje väčšiemu počtu ľudí experimentovať s textom. Vznikajú tak stále nové možnosti a príležitosti na komunikáciu autorov s čitateľmi.

Pšššš!

Gymnázium, na ktorom som maturoval, ma pozvalo osláviť jeho okrúhle jubileum - v jedálni, kde sa okrem pedagógov a absolventov školy zhúfovali sponzori, ba i ministerskí úradníci. Program sa len rozbiehal a ja som si nevdojak spomenul na Prévertovu rozprávku o malom dromedárovi, ktorý šiel na prednášku, kde akýsi tučný pán hovoril o rozdiel medzi dromedárom a ťavou. Stále mlel to isté, a keď namlel, namleté ešte rozomieľal, opakujúc, že „ťava má dva hrby, zatiaľ čo dromedár len jeden“. Nakoniec sklamaný dromedár v návale zúfalstva vyskočil na pódium a pána Tučibombu pohrýzol. Ten vykrikol: „Ty ťava!“ a všetci po ňom opakovali: „Ťává, špinavá ťává!“

Na pódium v jedálni gymnázia sa striedali rečníci s moderátorom. Nik nehovoril spamäti, ale strkal hlavu do papierov, hoci to, čo zo seba vysúkal, bolo často slovnej zásoby, aká sa hravo zmestí do puzdra na osobné doklady.

Horšie chvíle nastali, keď ministerský úradník začal verklíkovať frázy a „růžovo-brýlé chlácholy“ na adresu vzdelanostnej a sociálnej politiky „svojho“ ministerstva. Pôsobil ako externý konzultant pre mediálne a politické stanoviská, ktorý vždy všetko „zadefinuje z pozície“. Premietal som si: v roku 1978 som sa na pódium tejto jedálne pokúšal s kamarátmi zahrať Needles and Pins od Smokie, keď už sme nemali na Carlosa Santanu a Black Magic Woman. Nad jedálňou sme cyklostylom rozmnožovali časopis a neskôr súdruhovi riaditeľovi zdôvodňovali výber článkov a obhajovali ich ideovú čistotu. A teraz toto!

Cítil som sa ako ten dromedár a začal som rušiť komentármi. Väčšia časť publika driemala nápadne, menšia časť (honorácia) nenápadne. V jej prípade boli driemoty vyvolané úsilím, aké musela vynaložiť na zachovanie si slávnostne dekoratívneho vý-

razu či aspoň jeho zdania. Napodiv sa ku mne pridalo pár spolustolovníkov, čo ešte bdeli, súc podgurážení čakáním na vzďaľujúci sa slávnostný obed.

Na pódium som nevyskočil, nikoho som nepohrýzol. Ani školskú psychologičku, ktorá vo mne oživila reflex získaný v časoch, keď som ešte v televízii sledoval politické diskusné relácie. Vtedy som trpel a trpol, našepkávajúc politikovi, čo má povedať, aby z jeho nerovného súboja s rodnou rečou vzišla jediná zmysluplná veta.

Premýšľal som nad Vysockým („Ať to teď беру nahoru či dolů, jen kdo je první, uznání má jistá. A člověk nemá chodit k cizím stolům, jen že ho zvou a že je tam dost místa“) a tu sa moje spomienky končia. Už sa na nič nepamätám. Žiaľ, ani na ten slávnostný obed. Spomínam si len na hučanie. Také ohromujúce, ako keď padá lavína myšlienkového a jazykového prázdna.

Pár dní som žil v bubline ticha. Až včera som cez jej obal opatrne prestrčil slamku, reku, nech od samoty nezdiviem a neosvojím si sociopatologické prejavy. Začul som manželku a deti, ako spomínajú na náš nedávny pobyt v kúpeľoch Dudince. A hneď som mal pred očami dva obrázky: Prvý: sedím v bylinkovej saune, nado mnou manželský pár v plavkách, keď vtom ich dcéra zvonku otvorí dvere a v nich začne s oboma nerušene debatovať. Niečo im zabudla povedať či len nestihla dopovedať a teraz to už nepočká. Druhý obrázok: tá istá bylinková sauna. Iný muž a iná žena sedia nado mnou a vyjadrujú nevôľu nad hlasnou muzikou, to jest prekrikujú ju i seba navzájom: „To je fakt hrôza. Čo s tým voľačo neurobia? Oni to tak nechajú? To nikomu nevaďí? Nikto im nič nepovie alebo čo?“ a tak ďalej a stále dokola...

A tak mi znovu začalo hučať v ušiach a krátko nato som sa stratil vo svojej priestranej, už celkom zabývanej bubline ticha. Pšššš!

Thajomník

Ján Cavura



Československá delegácia pred odchodom na zasadanie VZ OSN, 1949. Zľava: L. Clementisová, V. Clementis, V. Široký a THF (foto: ČSTK, ALU SNK v Martine, kat. č. SC 41/43).

I keď majú básnici povest nepraktických rojkov, skončilo ich vo väzení rozličných režimov až podozrivo veľa. Básnik Theo Herkeľ Florin, známy aj pod praktickejšou skratkou THF, si mohol zo skúsenosti porovnať parížske väzenie roku 1934 s komunistickým väzením rokov 1950 – 1953.

THF do Paríža prišiel zo srbského Nového Sadu, kde tri roky žil a pracoval, väčšinu času vo vydavateľstve Slavija. Krátko po Florinovom príchode zastrelili v Marseille juhoslovenského kráľa Alexandra I. Karadorđevića, a hoci bol kráľovrah zabitý na mieste atentátu, nekonal sám a za člena vojenskej skupiny VMRO bol považovaný aj Florin.

Našťastie sa všetko vysvetlilo a THF sa mohol pustiť do toho, v čom bol neprekonateľný. K „oduševňovaniu“ slovenského kultúrneho priestoru, ktorým si vyslúžil prezývku „Duša“. Vo Francúzsku prispel k založeniu odbočky Matice slovenskej, redigoval noviny a časopisy *Slovenský hlas*, *Nové časy* a *Slovenský chýrnik*. Po rozbití Československa sa do Francúzska uchýľovalo čoraz viac emigrantov, medzi ktorými bol aj Vlado Clementis. Práve s ním THF vytvoril neopakovateľné dynamické duo.

Clementisova rozhládenosť a autorita

v spojení s Florinovými organizačnými schopnosťami dokázala v Paríži a neskôr v Londýne cez vysielanie BBC aktívne vplývať na myslenie súčasníkov. V Londýne sa THF spontánne stal tajomníkom exilovej skupiny tzv. Slovenského seminára, po vojne zastával pozíciu veľvyslaneckého tajomníka Československa v USA, a keď sa vzťahy vo svete polarizovali studenou vojnou, vrátil sa THF do Československa a celkom prirodzene sa stal osobným tajomníkom Vladimíra Clementisa, v tom čase ministra zahraničných vecí.

Ideálne partnerstvo trvalo krátko, o dva roky vo februári 1950 boli obaja zatknutí. Zatiaľ čo Clementisa prinútili podpísať si ortieľ smrti v monsterprocese s Rudolfom Slánským, Florina presunuli do slovenského exemplárneho monsterprocesu s buržoáznymi nacionalistami. Napokon ho prepustili krátko po smrti Stalina a Gottwalda (hoci bez zjavného spojenia s touto udalosťou) v apríli 1953 a justičná fraška s Husákom, Novomeským a spol. pokračovala bez Florinovej účasti.

Trvalo niekoľko rokov, kým sa THF spamätal, ale potom sa to začalo znova. Najprv skromne, v úlohe knihovníka, no na konci nebolo na Florinovej rodnej Orave jednej akcie, ktorú by svojou účasťou neoduševnil.