

3 Dedinka v údolí (poviedka) <i>Martin Vlado</i>	44 / trasovisko / O prislúchaní <i>Peter Zajac</i>	73 / úklady jazyka / O nešťastných a iných výroko <i>Martina Ivanová</i>
7 / rozhovor / Veta musí znieť rozhovor s vydavateľskou redaktorkou Evou Mládekovou	50 / pracovná plocha / ... Radovana Čerevku	76 / rozhľadňa Matie Szeghy / Báseň ako východisko tvorby
13 / konfrontácie / Ivana Dobravková: Toxo O matkách a deťoch <i>Michal Jareš</i> Kniha: časti a celok <i>Vladimír Barborík</i>	53 / tri otázky / ... pre šéfredaktora časopisu Vertigo Jána Gavuru	77 / NEMimochodom Mariána Hatalu / Ako hlboko sme...
19 Via Lošonc (poviedka) <i>Peter Balko</i>	56 / vidím / Lokálna príchut' európskeho mesta kultúry <i>Hana Janečková a John Hill</i>	78 / in medias res / Sporím sa so sebou o seba <i>Ján Cavura</i>
26 Básne <i>Veronika Dianišková</i>	58 / pan(o)ptikum /	79 Nový štatút časopisu Romboid
29 Z novších básní <i>Etela Farkašová</i>	64 / recenzie / Pridáte sa? Marek Vadas: Čierne na čiernom <i>Marta Součková</i>	
34 Časti a celok K tvorivosti próz Stanislava Rakúsa (štúdiá) <i>Mária Halašková</i>	Aj bola chuť, aj prešla chuť Václav Kostelanski: Chuť zabiť <i>Ivana Gibová</i>	
40 Nacionalizmus je rovnako závažný problém ako pustošenie neoliberalizmu rozhovor s Majou a Reubenom Fowkesovcami	„Intelligens gyerek!“ Uršula Kovalyk: Krasojazdkyňa <i>Lucia Šteflová</i>	
	Ryba vo vode David Foster Wallace: Toto je voda <i>Viktor Suchý</i>	
	Hendikepovaní. Nový britský seriálový trend? Life's Too Short (BBC Two/ HBO, 2011 – 2013) Derek (Channel 4, 2012 – 2013) <i>Štefan Timko</i>	

/ tiráž /

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 Taranenková (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*

Vydáva Asociácia organizácií
spisovateľov Slovenska.

Číslo vyšlo v novembri 2013.



SPRÁVNOSTNÉ PODPORUJE
MINISTERSTVO KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Adresa redakcie a vydavateľa

Laurinská 2, 811 01 Bratislava
www.romboid.eu
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 €
dvojčíslo 4 €
čísla pre predplatiteľov 1,5 €
Celoročné predplatné
(10 čísel) 15 €
s poštovným do zahraničia 50 €

Neobjednané rukopisy sa
nevracajú.
Ročník XLVIII

Dedinka v údolí

Martin Vlado

Cez okno za písacím stolom pozoruje krajinu. Poza dedinu sa tiahne bukovo-hrbový les. Kedysi taký tajuplný. Ak ju ta volá na prechádzku a ona sa prínúti, zakaždým myslí na detstvo. Na bezstarostné letá u starkej, najlepšiu kamarátku zo susedstva, ktorá teraz žije v Anglicku. Uzavretá hlboko v sebe premieta si ich dávne dievčenské tajomstvá.

Údel jedináčikov, spoločné letné hry, dobrodružné výpravy do lesa v trojici (s Katkou vždy odbehli a niekam sa mu skryli, bol ťarbavý, nevynaliezavý, prezradil ich až hlasný chichot), strata panenstva, spoločné štúdium na filozofickej fakulte, predčasná smrť rodičov; to všetko ich spojilo väčšmi, ako si bola ochotná pripustiť. Bojovala s tým neviditeľným putom medzi nimi, snažila sa ho raz a navždy preťať, oslobodiť sa od neho, urážala ho, ponižovala, ľutovala, niekoľkokrát odhodlaná predať dom a zahladať za sebou všetky stopy.

Po škole sa vrátil. Obvyklá trasa: z domu do krčmy a naspäť. Dopoludnia. Popoludní. Neútulné pohostinstvo dôverne pozná od raného detstva. Jeho otec v ňom vždy štvrtého a dvadsiateho druhého v mesiaci prepíjal výplatu a zálohu. Keď po neho s matkou prišli, zakaždým sa bez slova nechal odvieť. Z jednej strany ho podopierala ona, z druhej strany niektorý z otcových kumpánov, ktorý sa ešte dokázal udržať na nohách. Neskôr, keď podrástol, sa na túto ťažkú úlohu podujal sám. Cesta domov im trvala neuveriteľne dlho, bol to vyčerpávajúci zápas s nerovnováhou, neraz sa všetci traja ocitli na zemi. Otcova smrť ho zastihla uprostred skúšok, aj po rokoch si dobre pamätá na pocit úľavy, ktorý sa ho náhle zmocnil.

Víkendové oživenie: sex s ňou. No a čo? Dá mu. Tkanivo hubovitej štruktúry s bohatým krvným zásobením je vždy lepšie, ako tá najlepšie vytvorená umelá hmota. Pravda, iba za predpokladu, ak ide o samca hodného tohto pomenovania. A samec – to on je. A je aj jej prvým čitateľom a kritikom. Vraj si, čím ďalej tým viac, pripadá ako postava z jej poviedok.

Čo ak sa fikcia stala skutočnejšou ako skutočnosť?

V piatok pred spaním si ešte číta detektívnu poviedku J. L. Muňoza Inšpektor. Myšlienkami odbieha k vlastnému textu, k miestu, kde sa minulý víkend zasekla.

Odrazu má pocit, že vie.

Zdvihne sa z kresla a z písacieho stola vezme poznámkový blok. Opäť do

kresla, a tak ako má vo zvyku, na kolene prekríženej pravej nohy, kniha ako podložka, si do bloku rýchlo niečo poznamená.

V sobotu pri raňajkách prebehne včerajšie poznámky. Napadne jej názov poviedky, ktorý doteraz nemala. Napíše si ho nad poznámky a dvakrát podčiarkne.

Poobede píše, fajčí, chodí po pracovni (znervózňujúce vŕzganie parkiet pri každom kroku), vyhadzuje, pridáva, cizeluje, apretuje.

Je unavená. Všetko opäť uloží na pracovnú plochu a vypne notebook. Presadne si do kresla. Keď v ňom precitne, v izbe je tma.

V noci sa jej sníva, že odseky jej poviedky sa od seba oddeľujú, preskupujú sa a nanovo formujú s viac či menej zachovaným/pozmeneným obsahom; na miestach, kde k tomu dochádza, vznikajú trhliny, a do nich ako do bezodnej priepasti padajú a navždy sa strácajú slová aj celé vety, ktoré ešte pred chvíľou tvorili koniec predchádzajúceho alebo začiatok nasledujúceho odseku.

Strhne sa a otvorí oči. Najprv len bezmyšlienkovite leží, neskôr sen začne dotvárať.

Proces rozbíjania textu začne ignorovať odseky, zrýchľuje sa a rozširuje na celú plochu poviedky, až sa v bode, v ktorom dôjde k vyčerpaniu všetkých možností, text buď zafixuje, alebo definitívne vymaže.

Dážď. Vietor. Nedeľné ráno je nepríjemné. Svoje víkendové sídlo zvykne opúšťať podvečer, no tentoraz sa do mesta rozhodne odcestovať už predpoludním.

Pohodlne usalašená v kresle, vedľa na stolíku káva, cigarety, mobilný telefón. Len čo otvorí knihu a začíta sa, na mobile jej zasvieti VIDIEK.

„Prosím ťa, okamžite príď!... A kde si vlastne?... Tu? V meste?“

Počúva jeho roztrasený hlas. Bez nej si vraj neporadí. A je to aj v jej záujme. To isté mohlo postihnúť ju, ale ju to asi vôbec nezaujíma, jej je to asi jedno.

Prechádza do útoku, zvyšuje hlas, ktorý sa prestáva triasť a mohutnie, hoci ona celý čas mlčí.

Dážď aj vietor medzitým ustali. Trampky sa jej zabárajú do blata. Myslí na milovanie s ním. Na to prvé, veľmi rýchle a s odstupom času určite aj dosť komické, odohrávajúce sa v lese.

Bol predposledný prázdninový deň, nechcela viac otáľať. Radšej prísť o panenstvo s kamarátom z detstva, ku ktorému nič viac necíti, ako s niekým, do koho by sa šialene zamilovala a potom trpela. Tak to bol on, kto ťahal za kratší koniec. Po prázdninách im začínal nový život. Do mesta sa mu nechcelo. Ale keď si viackrát po sebe uvedomí, že v jej rodnom meste budú spolu, spolu budú študovať ten istý odbor, a pred spaním si predstaví, ako krásne sa milovali, obavy sa premiešajú s očakávaniami. Zmes čohosi, čo vskutku nemožno označiť za niečo nepríjemné.

Odľahne mu. Uvidí ju prichádzať skratkou od poľa. Keď ju chce pobozkať, nastaví mu líce. Je odmeraná, akoby za to, čo sa stalo, mohol on. Jeho dom, v ktorom po smrti matky býva sám, stojí na opačnom konci. Zatopilo mu pivnicu a víchor poškodil časť strechy. Podáva mu náhradné kľúče od svojho domu, ktorý, ako sa od neho dozvedá, je v poriadku. O chvíľu má autobus späť do mesta. Musí mu narýchlo sľúbiť, že na opravu strechy niekoho zoženie. Hneď zajtra. Bozk na to isté líce, znovu na rozbahnené pole. Ak by šla po asfaltke, nestihne autobus. V tom prípade spoločná noc pod jednou strechou, na čo v tejto chvíli nemá najmenšiu chuť.

Uprostred týždňa mu zatelefonuje.

„Tí majstri?“

„Nestíham.“

„Snaž sa!... Čo môžem robiť ja?!... Tu, v tej diere... Dedina na vymretie... A zo sociálky to neutiahnem, helfneš?“

„Panebože, ty si...“ Zadrží. Spomenie si na otca. Aj mama musela doma nosiť nohavice.

Kašle na neho. Je po uši v magickom realizme z Papína, Pankovčín, momentálne K-85 (Príbeh o prerušenej mravčej ceste).

Pricestuje v piatok na obed. V ruksaku dve fľaše modrej frankovky, niečo slané k tomu. Bozk na pery. Vlhký. Cítila to už od rána. To rovnaké načasovanie fáz. Len sa ho potom neopýtať, či ju ešte ľúbi, ako minule. Bez najmenšieho zaváhania vychrlil to strašné: áno, veľmi. Kým on vybaľuje ruksak, ona sa za jeho chrbtom vyzlieka. O chvíľu v čipkovaných nohavičkách čiernej farby, ktoré dovolí vyzliecť jemu. Hladný – myslel si, že najprv niečo uvarí – nešíkovne jej ich sťahuje. Potom ona vyzlieka jeho. Nahí, na gauči, prvý pohár na ex, rýchlo naliat ďalší.

Prudko si ho pritiahne k sebe.

Za tie dva týždne sa u nej celkom udomácnil. Vie, kde hľadať soľ, cukor, kávu, malú lyžičku na jogurt. Má už aj svoju obľúbenú šálku. Používa jej zubnú pastu, jej tekuté mydlo, jej šampón, jej strojček na holenie (o tom nevie), jej dôkladne vyžehlené uteráky. Prezerá si jej fotky z detstva, precízne usporiadané v troch objemných albumoch. Jej korešpondenciu ukrytú v škatuli od dezertu z osemdesiatych rokov minulého storočia. Zapína a vypína jej televízor, jej CD prehrávač, jej malé kuchynské rádio, jej notebook.

Ubehne ďalších pár, už posledných letných dní. Z hlavnej cesty, kde je oproti motorestu zastávka diaľkového autobusu, sa domy zdajú malé. Pri tom pohľade jej vždy napadne starkej obľúbený šláger Františka Krištofa Veselého.

Vidí gramorádio v rohu izby, hlboký špinavozelený ušiak, v ktorom starká sedávala. Vyzerala v ňom taká stratená. Na dosah ruky malý okrúhly stolík prikrýty bielym obrusom, na ňom neodmysliteľná šálka s čiernou kávou, popolník, škatuľka sviatočných cigariet. Starkého značka. Starký bol vraj tuhý fajčiar. Nepamätá si ho. Zomrel, keď mala dva roky. Starká si cigarety začala kupovať po jeho smrti. Predtým nikdy nefajčila. Obyčajne jej škatuľka vydržala dva a pol mesiaca. V nedeľu po obede obradným krokom, ako do nejakej svätynie, vstúpila do prednej izby, kam nevročila celý týždeň. Zo skrinky, ktorá bola súčasťou gramorádia, vybrala dlhohrajúcu platňu, na ktorej bola aj pesnička Dedinka v údolí. Počúvala s prižmúrenými očami, ktoré z času na čas celkom privrela. Kým platňa dohrala, čo trvalo asi štyridsať minút, vypila čiernu kávu a vyfajčila dve cigarety. Ona neďaleko jej nôh. Najradšej sa hrávala na zemi, vzor koberca si dodnes pamätá.

Zbadá ho cez okno v kuchyni. Vyšiel z lesa a kráča k domu.

Na obed sú špagety. Mlčky jedia. Odchovaný na bravčovom, kapuste a zemiakoch, neznáša tieto cudzokrajné jedlá, ktoré ovládli slovenské domácnosti. Odkedy mu zomrela mama, poriadne sa nenajedol. Keď bol v zime čosi vybavovať v meste, pozvala ho na suši. Skoro ho porazilo. Prvýkrát, keď sa ten exotický pokrm pokúšal jesť, druhýkrát, keď uvidel účet.

„Tá vražda nemá chybu!“ náhle preruší to dlhé ticho medzi nimi, odsúvajúc spreď seba rozbabraný poloplný tanier.

Čo čakala? Nanovo preskupené odseky? Iné významy? Či iba kurzor, miznúcí a znovu sa objavujúci v pravidelných sekundových intervaloch?



Martin Vlado (foto: archív redakcie)

Martin Vlado (1959) je básnik a prozaik, naposledy vydal poviedkovú knihu *Mestský pustovník* (2009) a básnickú zbierku *Olej* (2011). Žije v Košiciach.

Veta musí znieť

rozhovor s Evou Mládekovou, riaditeľkou vydavateľstva Tatran

Pripravili Ivana Taranenková a Michal Jareš

Do vydavateľstva Tatran ste prišli v roku 1972 a zotrvali v ňom fakticky celý život. Čo tomuto vášmu životnému kroku predchádzalo? Na začiatku sedemdesiatych rokov som ukončila štúdium latinčiny a nemčiny. V Tatrane práve vtedy potrebovali latinčinára a ja som sa poznala s tatranským redaktorom, ktorý bol aj skvelým prekladateľom – Ignácom Šafárom. Ponúkol mi, aby som nastúpila k nemu do redakcie svetovej literatúry. Rozhodovala som sa totiž, či nezostanem na fakulte a nebudem sa venovať nemeckému romantizmu. Nakoniec som nastúpila do vydavateľstva Tatran. V Tatrane som sa venovala najmä nemeckej literatúre, ale využila som aj latinčinu. Vo vydavateľstve sa v osemdesiatych rokoch zišla silná generácia latinčinárov, Jana Rovenská, Táňa Kusá, Tomáš Oravec, ktorá urobila veľmi veľa pre preklady z klasickej latinčiny a gréčtiny. Boli preložené diela autorov ako Apuleus, Marcus Tullius Cicero, Titus Livius, Poncianus, Crispus Gaius Sallustius a mnohých iných. Vrcholom bol kompletný preklad Platónovho diela v Zlatom fonde svetovej literatúry, čím sme predbehli aj českých vydavateľov.

Tatran patrilo pred rokom 1989 k najväčším slovenským vydavateľstvám. Čím bol v porovnaní s ostatnými na dobovom slovenskom knižnom trhu špecifický? Tatran sa zameriaval v prvom rade na klasickú slovenskú a svetovú prekladovú literatúru. Musíte si uvedomiť, že v sedemdesiatych rokoch minulého storočia nebol slovenský preklad taký samozrejmy a prirodzený ako dnes. V tej dobe sa ešte stále formoval a chýbali preklady základných

klasických diel Balzaca, Stendhala, Rabelaisa, Thomasa Hardyho, Tomasa Manna. My – myslím tým redaktorov v Tatrane – sme sa vtedy zameriavali práve na tento nedostatok, a to na rozdiel od Slovenského spisovateľa, ktorému dominovala pôvodná literatúra. Snažili sme sa ukotviť tradíciu klasickej prekladovej literatúry. Klasická literatúra bola doménou vydavateľstva Tatran. Ale Tatran mal aj redakciu modernej literatúry LUK, redakciu divadelnej a teoretickej literatúry, redakciu Hviezdoslavovej knižnice a redakciu výtvarného umenia. Kultúrny dosah vydavateľstva bol veľmi významný.

Okolo Tatranu sa vždy pohybovalo mnoho výrazných osobností slovenskej kultúry. Na ktoré spomínate vy? Zaiste, stretávali sme sa s vtedajšími spisovateľmi, výtvarníkmi a literárnymi vedcami. Z osobností by som spomenula Jána Števceka, Dušana Slobodníka, Albína Brunovského a mnohých iných. Pre mňa veľkými osobnosťami boli aj kolegovia-redaktori, ktorí sa nezištne podieľali na vývine slovenčiny a kultúry. Tatran bol známy svojou konzervatívnosťou aj čistotou jazyka. Pre mňa bol najväčšou osobnosťou Ignác Šafár, ktorý ma prijímal. Mojou dobrou priateľkou bola Mira Vallová, s ktorou sme prežili veľa dobrého aj zlého. Ďalej Hana Kostolanská, vynikajúca prekladateľka aj redaktorka. A potom aj Ružena Dvořáková-Žižarová, prekladateľka z ruštiny a francúzštiny, keď už spomínam svoje kolegyně z redakcie. Samozrejme, že po roku 1968 bol Tatran odkladiskom mnohých nechcených osobností kultúrneho života, takže tu pôsobili literárni vedci ako Štefan Drug

aj Milan Šútovec. Istý čas tu pôsobil dokonca Jozef Felix. Aj vďaka týmto ľuďom ma práca v Tatrane úžasne naplňovala.

Ako vyzerala v tomto období každodenná redakčná práca vo vydavateľstve? Začať pracovať ako elévka v Tatrane znamenalo začať čítať korektúry. To isté sa v tom čase robilo aj v ostatných vydavateľstvách. V prvých rokoch ste museli tvrdo pracovať ako korektor, nebolo ľahké dostať sa k redigovaniu textov. Museli ste mať určitú prax, ktorá vás naučila pracovať s textom. Bola to iná situácia ako dnes, keď človek bez skúseností dostane okamžite preklad na redakciu. Samozrejme, redaktor sa vtedy považoval za váženého človeka, ktorý skutočne výrazne prispieval ku kvalite samotného textu. Prekladové diela po zredigovaní boli natoľko kvalitné a podnetné, že často výrazne ovplyvňovali pôvodnú slovenskú beletriu. Redaktori s prekladateľmi veľmi úzko spolupracovali, jazykové problémy konzultovali aj s ľuďmi z akademickej sféry. O prekladoch sa veľa písalo a hodnotili sa veľmi podrobne a na profesionálnej úrovni. Keďže s prekladmi pracujem už štyridsať rokov, uvedomujem si, že je veľmi ťažko porovnávať situáciu teraz a vtedy. Voľakedy mal prekladateľ na preklad rok. Možno to nebolo vždy dobré, lebo vznikali aj príliš sofistikované preklady. Na druhej strane – redaktor bol interným zamestnancom, jeho práca sa lepšie kontrolovala, mohlo sa o nej diskutovať. Jeho zásahy, prípadný prínos sa rozoberal v rámci skupiny redaktorov – v Tatrane vtedy pracovalo okolo tridsať interných redaktorov. Vznikali podnetné debaty, rovnako ste mali priestor aj na štúdium. Mohli ste si preštudovať viacero diel autora, na preklade ktorého ste pracovali. Vzdelávali ste sa, a to dlhodobo. Ťažko sa o tom hovorí a ťažko sa to vysvetľuje, ale nebola to iba práca s textom, ale práca úžasne tvorivá.

Ako vnímate podmienky redakčnej práce v súčasnosti? Dnes ako vydavateľ čakáte na bestseller. To je dnešná situácia – potrebujete zarobiť a žiť. Ak ste osvietení vydavateľ, peniaze, ktoré vám zarobia komerčné tituly, zvyknete investovať do kníh

slovenských autorov, do takých, o ktorých viete, že síce nebudú mať veľkú predajnosť, ale stojíte si za nimi. To platí aj o náročných prekladových tituloch. Vydavateľia, ktorí sa bijú do prs, že vydávajú iba náročné tituly, žijú iba z grantov a bez cudzích peňazí by nevedeli viesť vydavateľstvo. A mnohí z týchto vydavateľov o edičnej práci nemajú ani šajnu. Radšej sa vrátim k otázke.

V minulosti bola norma redakčnej práce okolo ôsmich strán denne pre redakciu a tridsať strán pre korektúry. Redaktor urobil za rok tri-štyri rukopisy a prečítal nejaké korektúry. Ak to porovnáte s dneškom, vidíte, že to bol skutočný prepych. Dnes si redaktor zarába na živobytie a k redigovaniu má celkom iný prístup. Podmienky a spôsob práce sa zmenili a ťažko to hodnotiť. Je to iné. Redaktor musí byť výkonný a to nemá s kvalitou nič spoločné. Nedokážem si predstaviť, že by som v súčasnosti ako zamestnávateľ strpela vo vydavateľstve redaktora, ktorý by sa popri práci venoval štúdiu ďalšieho jazyka a potom odišiel na trojmesačnú stáž do Francúzska, ako sa to stalo mne v roku 1975. To bolo neveriteľné a charakterizuje to vtedajšiu dobu – na jednej strane bol totalitný štát a na strane druhej takéto možnosti.

Do svojej súčasnej vydavateľskej praxe som však prebrala mnoho zo svojich skúseností z Tatranu. Keď v tej dobe išla kniha do tlačiarne, čítali ju traja nezávislí redaktori. To sa snažím zachovať dodnes. Každý totiž nájde iné chyby. Prax v súčasných vydavateľstvách je však taká, že sa najme jeden redaktor, ktorý rediguje, číta a robí korektúru. Ale takto pripravená kniha má svoje nedostatky, viem to z vlastnej praxe.

Ako vznikal edičný plán v období normalizácie? V socialistickom Československu ste mali nad sebou Slovenské ústredie knižnej kultúry, ktoré vám schvaľovalo edičný program na ďalšie roky. Bolo z veľkej časti nutné zaradiť doňho aj autorov z „východného bloku“, čiže predstaviteľov poľskej, rumunskej alebo bulharskej literatúry. Ale boli medzi nimi aj kvalitné diela, a nie brak. Malí sme ruskú redak-

ciu, aj tá vyhľadávala zaujímavé texty z klasickej ruskej a súčasnej sovietskej literatúry. V tom čase bolo ľahšie marxisticky odôvodniť vydávanie autora, ktorý by inak nemal šancu prejsť, ako dnes získať financie na významného, ale nepredajného autora. Predáte možno sto kusov a nevráti sa vám námaha ani financie, ktoré ste do práce na knihe investovali, a strata je pritom obrovská. V dnešnej situácii vidím isté paralely s minulým obdobím – napríklad na mnohé javy súvisiace so súčasťou grantovou politikou pozerám s úsmevom, lebo zasa môžete vydávať do istej miery iba autorov, ktorých vám schvália.

Aký čas prešiel od voľby titulu k jeho publikovaniu? Cyklus výroby knihy bol rok, ale záviselo to aj od kapacity tlačiarne. Nerobila som vo výrobe, takže neviem, aké problémy vznikali, keď bol nedostatok papiera. Ale pokiaľ ste si „našli“ svojho autora, tak sa k slovenským čitateľom dostal maximálne do dvoch rokov. Moja kolegyňa Elena Krišková prekladala skvelého sovietskeho spisovateľa Čingiza Ajtmatova, a tieto knihy vychádzali v slovenčine do roka. Západná literatúra mala zložitejšiu schvaľovaciu fázu, ale tiež si myslím, že sme vyberali – podobne ako v literatúrach z východného bloku – veľmi kvalitné texty.

Odkiaľ ste čerpali informácie o tituloch, ktoré vychádzali v zahraničí? Dnes je výrazným informačným zdrojom internet a pre mnohých je ťažké predstaviť si situáciu, keď bol tok informácií obmedzený... Tatran vtedy sídlil na Michalskej ulici, čo bolo asi tak tristo metrov od Univerzitnej knižnice. Tam boli k dispozícii jednak literárne časopisy, jednak fungovala i medziknižničná výpožičná služba. Mohli sme sa tak dostať k veľkému množstvu kníh. Mali sme napríklad obrovské znalosti o súčasnej francúzskej literatúre, lebo priamo do vydavateľstva chodili literárne časopisy. Neboli sme zahltení informáciami ako dnes, ale vedeli sme presne, aké tituly práve vychádzajú v Gallimarde alebo v Hachette. Ako redaktor ste mali prístup k najdôležitejším literárnym časopisom v Univerzitnej knižnici a mali ste



Eva Mládeková, riaditeľka vydavateľstva Tatran
(foto: archív autorky)

povolené aj zahraničné cesty. Veľmi aktívni boli napríklad naši španielčínari a v Tatrane sme vydali mnoho textov z hispanskej literatúry.

Mohli by ste opísať, ako vyzerala vtedajšia spolupráca redaktora a prekladateľa? Z osobnej skúsenosti musím povedať, že pokiaľ ste mali dobrého prekladateľa, dohodli ste sa na všetkom veľmi rýchlo a bola to radostná a tvorivá spolupráca. Ako germanistka som spolupracovala napríklad s Perlou Bžochovou, ktorú by som rada vyzdvihla ako skvelú prekladateľku. Napokon sme vďaka spolupráci získali aj Hollého cenu za preklad knihy Jurija Březana *Krabat alebo Premena sveta*. Perla dokázala v tomto románe presne postaviť vetu. Celé dielo je preniknuté mystikou a tú dokázala preniesť aj do prekladu. Redaktor mal za každých okolností textu pomôcť, a nie mu ublížiť. Stával sa do istej miery aj spolutorcom prekladu. A vtedy, ak ste si našli čas, mohli ste sledovať, ako prekladateľ pracuje – vetu po vete. Bolo to tvorivé obdobie pre redaktora aj prekladateľa.

Boli však aj zlí prekladatelia, ktorí vlastne nechápali, čo od nich redaktor chce. To

boli galeje! Keď ste dostali na stôl zlý preklad, mohli ste aj dušu vyplúť, no nikdy ste z toho nestvorili taký skvelý text ako s dobrým prekladateľom. Avšak aj vtedy – tak ako aj dnes – sa stávalo, že niekto mal ako prekladateľ dobré meno, ale pri samotnej spolupráci ste zistili, že preklad je zlý. A vtedy ste pochopili, že za dobrým menom prekladateľa stojí redaktor.

Keď sa vrátim ešte k situácii v Tatranu za normalizácie – v Česku sa v súvislosti s týmto obdobím často hovorí o fenoméne tzv. „pokryvačov“, čo boli ľudia, ktorí prepožičali svoje meno prekladateľovi, ktorý mal zákaz publikovať. Bolo niečo podobné aj na Slovensku, resp. priamo v Tatrane? Myslím, že podobné veci sa diali aj na Slovensku, ale robilo sa to v tichosti a nikto o tom nehovoril. Bolo ale bežné, že redaktor prepožičal svoje meno prekladateľovi, ktorý nemohol publikovať. Sama mám s tým skúsenosť, pomohla som niekoľkokrát prekladateľke Alme Münzovej. Neviem, či sú Slováci natoľko veľkorysí, že sa o tom nehovoria. Ale som presvedčená, že tak konali aj moji kolegovia. My sme v tej dobe mali šťastie, že sme boli v redakcii normálni a tuším, že nikto z nás na nikoho nedonášal. Skutočne sme boli zaniatení, bavila nás práca a mali sme ju radi. Každý vedel, že politická situácia bola taká, aká bola, a že sa s tým nedalo príliš mnoho robiť. Intelektuálna radosť z roboty v Tatrane bola výraznejšia než socialistický režim.

Tatran sa popri vydávaní prekladovej a pôvodnej beletrie venoval aj vydávaniu literárnej vedy... .. aj divadelných hier, ktoré boli doplnené kvalitnými predslovmi alebo doslovmi. Literárnovedné knihy z Tatranu sú, myslím, dodnes úspešné aj u študentov a profesionálov – veď tu vyšli autori ako F. Miko, O. Čepan, A. Bagin, ale aj J. Lotman. Dnes nevidím, že by nejaké vydavateľstvo takto sústredene vydávalo beletriu, divadelné hry aj teoretické texty.

Ak sa vrátim k úrovni prekladu – pre jeho teóriu urobili veľmi veľa Anton Popovič a František Miko. To bola doba najvyššieho rozmachu slovenského prekladu.

Teraz sme inde. Keď sme začínali odznovu v Tatrane v deväťdesiatych rokoch s prekladmi, hľadali sme nových prekladateľov, lebo tí starí boli zmluvne a pracovne viazaní v iných vydavateľstvách – v Ikare a podobne. Vďaka časopisu *Revue svetovej literatúry* som získala mladých nemčinárov, francúzštinárov aj angličtinárov. Sú nesmierne erudovaní, pokiaľ ide o jazyk a realie. Oveľa viac, než sme boli my. Ale v slovenčine majú dosť veľké medzery. Vyčítam často mladým prekladateľom, že sa krvopotne pridržajú originálu a necítia slovenčinu najmä na miestach, kde treba vetu v porovnaní s inými jazykmi uvoľniť. Dokážem okamžite spoznať, že ide o text preložený z angličtiny, lebo sú v ňom mnohé ukazovacie zámená, množstvo prechodníkov, spodstatnených slovesných mien... Je to môj osobný názor a nemusíte s ním súhlasiť, ale keď sa v preklade dopustíte niekoľkých významových chýb, je to menší problém, ako keď je v texte zlá štylistika. Veta totiž musí znieť nádherne. Musí sa niesť.

Ako teda vnímate situáciu súčasného slovenského prekladu? Viete, slovenčina je strašne mladý jazyk, ktorý sa stále vyvíja. Keď dnes čítam Goetheho, nemám s nemčinou problém. Ale keby som mala čítať Štúra, musím použiť výkladový slovník. Jeho jazyk je od súčasného diametrálne odlišný. A práve to sa deje aj v prekladoch. Navyše, vidím, že aj niektoré preklady zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov zastarali. Nie sú zlé, ale zastarali. Chýba mi tu niečo ako jedno štátne vydavateľstvo, ktoré by zabezpečilo v spolupráci s vysoko erudovanými ľuďmi kvalitnú a redakčne dobre pripravenú knihu. Štátne vydavateľstvo by mohlo dať príležitosť novej, nastupujúcej generácii, aby si overila svoje sily v prekladoch a vytvorila si generačné preklady, ako to bolo v Tatrane v prípade Lermontova. Treba nanovo prehodnotiť slovenskú klasickú literatúru, mnohé texty potrebujú textologickú úpravu a na to súkromné vydavateľstvo nemá ani prostriedky a ani ľudí. Ale keď si predstavím čosi ako štátne vydavateľstvo, viem, že v súčasnej politickej situácii by sa tam gar-

nitúra obmieňala po každých voľbách. Každá politická strana by si dosadzovala vlastných ľudí. Potrvá strašne dlho, kým si Slováci uvedomia, že zanedbávajú vlastnú literatúru, ktorá podľa mňa nie je zlá.

Čo v prípade, že mladý autor či prekladateľ píše alebo prekladá jazykom, s ktorým sa už starší redaktor mňa? Jazyk sa mení, ako som spomínala. Čo bolo kedysi neprípustné v textoch, dnes je úplne prirodzené. Sú, samozrejme, redaktori, ktorí majú zastaraný jazyk, ale to nikdy neboli dobrí redaktori, skôr pozéri. Redaktor sa musí vyvíjať spolu s jazykom, inak nie je dobrý redaktor. Ako vydavateľka chodím na všetky súťaže mladých prekladateľov, kde si prekladateľov a redaktorov prekladu vyberám. A často sa stane, že nájdem úžasný talent, nad ktorým žasnem.

Hovorili sme zatiaľ najmä o minulosti Tatranu – existuje vlastne zachovaný jeho archív? Áno, ja som ho celý zachovala a spolupracujem aj so Slovenským národným archívom. Takto zachovaný archív, predpokladám, ale s istotou to neviem, má z bývalých veľkých vydavateľstiev iba Tatran. Je tam uschovaných okolo 6 000 kníh a dôležité listiny.

Osudy Tatranu po roku 1989 boli pomerne turbulentné. Ako si na tieto udalosti spomínate vy? Nie dobre, aby som povedala pravdu. Vlastne veľmi zle. Robila som v Tatrane od roku 1972 a chcela som ho zachovať, zachrániť... Jeden zo zlomov prišiel, keď som bola v roku 1992 na stáži v nemeckom vydavateľstve Piper. Tam som zistila, že aj k nám sa blíži doba, keď redaktor bude musieť ročne urobiť okolo tridsať kníh a jedinú, na čom bude záležať, je zisk. A že nebude možnosť knihy dôkladne prečítať a zredigovať. Nehovoriac o kultúrnom prínose. To bolo ťažké, ale poučné poznanie. Naučila som sa však, že sa to dá zvládnuť spoluprácou. V tom čase sme mali v Tatrane predovšetkým literárne vzdelanie, a tí, čo prišli po nás, mali myslenie ekonomické. A teraz k privatizácii. Tatran mal majetok a budovu v centre mesta, o ktorú bol záujem... Z Tatranu sa sčasti odčerpali sily aj prostriedky do iných novovznikajúcich vydavateľstiev. A ja som

bola z redakcie vyhodená, lebo som si dovolila mať vlastnú víziu. Presne si to nepamätám, ale asi v roku 1993 som o tom napísala do *Literárneho týždenníka*, a keď som roku 2006 chcela uverejniť pokračovanie príbehu o Tatrane, článok mi vtedajší šéfredaktor Jozef Bob odmietol uverejniť. Zvláštne je, že keď tak dlho a tak intenzívne robíte vo vydavateľstve, tak sa na vás nalepí istý duch, v mojom prípade tatranský duch. A ten mi pomohol, keď som sa v roku 1996 rozhodla vytiahnuť Tatran z konkurzu, kam sa dostal v roku 1995. Mala som obrovské šťastie, že sa mi vydavateľstvo podarilo zachrániť, zaplatili sa dlhy a vydavateľstvo sa začalo znovu obnovovať. Musela som založiť nový subjekt nazvaný Slovenský Tatran a v spolupráci s Literárnym fondom som chcela pokračovať. Keď Rada litfondu schválila predaj budovy, nemohla som si pomôcť. Vtedy som odkúpila podiely spolujemiteľov a začala Tatran budovať nanovo. Vrátila som sa k pôvodným edíciám, k slovenskej tvorbe aj k prekladom.

Mala som veľké šťastie, že som bola na stáži v Piper Verlagu, kde som sa naučila, že k vydávaniu a k podpore nekomerčných titulov musíte vydávať aj tituly komerčné, ktoré vám budú dotovať tie, čo si na seba nezarobia. Nemôžem napísať, že ten a ten slovenský autor vyšiel z podpory toho a toho bestselleru. Minulý rok som vydala šesť slovenských titulov bez podpory. To môžete robiť iba vtedy, keď vyznávate zmiešanú politiku. Musíte sa rozhodnúť, že toto sú tituly pre Anasoft literu, tieto tituly pripravujem preto, že ich vydať chcem, a toto sú komerčné tituly, ktoré mi zarobia a zaručia slobodu. Nech už ide o akýkoľvek titul, každý je urobený veľmi starostlivo. Ale sama som si musela opraviť vlastný pohľad – nie sú len elitní čitatelia, ale aj tí, ktorí majú iné potreby.

V rámci edícií, ktoré ste prevzali z pôvodného Tatranu, je aj niekoľkokrát spomínaný Zlatý fond slovenskej literatúry, kde ste v posledných rokoch vydali spisy Hviezdoslava, Valentína Beniaka, Vincenta Šikulu, Alexandra Matušku, ale aj deníky Rudolfa Slobodu. Práve v súvis-

losti s ich edičnou podobou však prebehla svojho času diskusia... V dnešnej dobe si ako vydavateľka musím zaistiť pre vydávanie autorské práva. Keď ich nemám, knižku nevydám. Takto som nakoniec nevydala skvelý preklad knihy Ernesta Hemingwaya, lebo Američania mali neúmerné finančné požiadavky. Vďaka dohode s dedičmi som ale mohla vydať v Tatrane celého Alexandra Matušku práve v Zlatom fonde slovenskej literatúry. S Rudolfom Slobodom bol problém – chcela som ho vydať, lebo si myslím, že do Zlatého fondu slovenskej literatúry určite patrí. Pokiaľ išlo o Slobodu, tak práva na poviedky boli predané vydavateľstvu K. K. Bagalu, niektoré romány boli predané vydavateľstvu Slovart a nám zostali len jeho divadelné hry a denníky. Aj tak sme sa rozhodli ísť do tohto zdecimovaného vydania. Začali sme robiť denníky, kde sme narazili na informácie o žijúcich osobách intímneho charakteru, miestami až invektívy, pre ktoré mohli vydavateľstvo žalovať. Sloboda dostal po roku 1995 zlostinú slinu na všetkých, vtedy akoby nastal morálny úpadok... Za výroky, ktoré tam boli, zodpovedalo vydavateľstvo, lebo autor už nežil. Žaloby zo strán spomínaných osôb by mohli vydavateľstvo zlikvidovať, a preto som sa rozhodla v denníkoch tieto invektívy neuverejšť. Rukopis denníkov však existuje a v tej forme, v akej boli napísané, sú komukoľvek prístupné...

Vy ste sa do obnoveného Tatranu rozhodli preniesť aj vydavateľskú prax z minulosti. V iných slovenských vydavateľstvách však takýto postup práce nefunguje ani zďaleka. Ako v tejto súvislosti vidíte budúcnosť redaktorskej profesie? Redaktorkou som bola celý život a je to práca, ktorú poznám a ovládam. Vo vydavateľstve mám stále redaktorku, ktorá rediguje a číta korektúry. Externe dávam čítať korektúry a snažím sa vychovať aj svojich vlastných korektorov...

Keď sme s profesorom Mikulom pripravovali pre Tatran antológiu slovenského realizmu, veľa sme hovorili o potrebe vysokoškolského vzdelávania editorov. Editorstvo sa študuje v Nitre, ale podľa mňa

by sa mala v tomto odbore študovať najmä slovenčina a práca s textom.

Teraz vzniká mnoho nových vydavateľstiev, v ktorých absolútne nevedia, čo redakčná práca vlastne znamená. K tomu nemám čo dodať. Darmo mi budú niektorí vydavatelia tvrdiť, že im stačí iba jeden redaktor na všetko. Podľa mňa sa tým celá práca na knihe degraduje.

Nakoniec by som rada povedala, že Tatran poznačil mnohých svojich redaktorov, svedčí o tom aj najnovšia publikácia Pavla Taussiga *Hana*.

Eva Mládeková absolvovala štúdium nemčiny a klasickej filológie na FF UK v Bratislave, v roku 1972 nastúpila do vydavateľstva Tatran, kde dlhé roky pôsobila ako redaktorka redakcie svetových literatúr. V roku 1996 vydavateľstvo Tatran obnovila pod názvom Slovenský Tatran. V roku 2006 sa vydavateľstvo vrátilo k názvu Tatran. V súčasnosti ho vedie so svojím synom Matúšom.

Ivana Dobrakovová: Toxo

Bratislava : Marenčin PT, 2013

O matkách a deťoch

Michal Jareš

Ivana Dobrakovová (nar. 1982) je jedna z najvýraznejších súčasných prozaických autoriek. Mnozí ji budú mať asi dlhodobě zažazenou ako spisovateľku, čo píše „o úzkostech a poruchách“. Jistě, autorka má poněkud zúžený rejstřík témat, které jsou mnohdy na pomezí psychologického hororu a introspektivních textů „s tajemstvím“. To platí zejména o povídkách, které jsou rozpoznatelné i podle úporného, misty až obsesivního jazykového obrábění textu do takřka dokonalého výsledného tvaru. Tato autorčina „značka“ vyčerpává ve snaze o úplnost veľmi často všechny možnosti, jak ještě na situaci z pohľadu jednej postavy nahľadnout. Stále se zužující a tísnivý (nebo traumatizující?) postup její hrdinky zahání do slepé uličky vlastních bludů a předsudků.

Pokud v románu *Bellevue* (2010) měla hlavní hrdinka Blanka kolem sebe ještě nějaké záchytné body, v povídkách se Dobrakovové většinou atmosféra už zahušťuje do temnejšieho a bezvýhodnejšieho konce. Jen na okraj pripomínám, že samotné jméno Blanka je pro Dobrakovou jedno z klíčových jmen, které se objevuje i v jejích povídkách v přítomné knize. Můžeme ho chápat i jako mluvící jméno: jeho původní starolatinický význam „bílá“ nebo „neposkrvněná“ totiž dost výrazně umožňuje další případnou interpretaci textů ve škále od psychologie postav až po otázky etické a symbolické (bílá vs. zabředávání se do světa „špinavého“, obsese umývání věcí do nejčistšieho a „bílého“ stavu).

Kniha: časti a celok

Vladimír Barborík

Začína to dobre, ba najlepšie: úvodnou poviedkou *Rosa*, rozprávaním o vzťahu medzi domácou paňou a upratovačkou (otvorenou otázkou však ostáva, kto je doma doma a kto je tam pán). Tento vzťah je zo strany obyvateľky bytu vnímaný ako boj o priestor, v ktorom ťahá za kratší koniec. Ide o priestor vonkajší i vnútorný, o boj, ktorého „frontová línia“ sa posúva: obsadzovaný je najprv byt a jeho intímne priestory – spáľňa, kúpeľňa a WC –, potom telo („... *Blanka stojí v kuchyni, Rosa poťažkáva jej prsia, jemne ich zvíiera v dlaniach...*“, s. 41), až napokon nevitáný, na vodrelca sa meniaci návštevník okupuje vedomie i snový svet protagonistky („... *Rosa odvalila perinu, objavilo sa jej pevné olivové telo a nabádala ma, aby som sa k vám pridala, že ma zaučí, je skúsenejšia a vie, ako uspokojiť tunajších mužov...*“, s. 30). Prevrátenie tradičnej hierarchie pána a sluhy, v literárnej tradícii ponímané skôr anekdoticky, však nastoľuje ďalšiu otázku, ktorá tieto rámce prekračuje: čo znamená niekam patriť? Blanka je vo „svojom“ byte doma iba podmienenčne (v skutočnosti ide o byt muža, s ktorým žije, závislá od neho ekonomicky, ale najmä ako prisťahovelec v krajine, kde nemá vlastné sociálne väzby), a zároveň cudzia v prostredí, ktoré jej cez Rosu dáva najavo, že tam nepatrí. Nespomínam si, že by aktuálnu a v slovenskej literatúre posledných rokov často aktualizovanú tému osvojovanie si „cudzieho“, „iného“ vyjadril domáci autor tak naliehavo, originálne a pritom výhradne prozaickými prostriedkami (teda rozprávaním, nepubli-



Ivana Dobrakovová: Toxo, obálka: Iva Durkáčová

Pokusy nahlédnout na situaci ze stále se zužujícího a traumatizujícího pohledu jsou nesené s jakousi obsedantní, manickou snahou o „opravdovou“ a komplexní možnosť vypovězení a popsání situace. To vychází u Dobrakovové z tradic spíše frankofonných než „středoevropských“. I když si to autorka nemusí uvědomovať a ani se tím řídit, je v jejím psaní vždy přítomná vzdálená ozvěna totální subjektivity francouzského nového románu. V tom je Dobrakovová jiná a originálna než ostatní slovenské autorky a autoři – dosahuje kýženého efektu osobitou cestou. Dostáva do svých povídek „cizí“ svet jinak než její vrstevnice. Neuplívá na vyhraněném vymezení se vůči „cizímu“ světu, naopak se chce stát jeho přirozenou součástí, vplynout do něj. Hrdinky Dobrakovové povídek nejsou typy novodobých exulantek nebo au-pairek, které přežívají, aby zažily svět a vyšly z něj o něco zkušenější. Zde se jde daleko více do

cisticky), ako sa to podarilo Dobrakovovej v prvej próze knihy *Toxo*.

„Stát se spisovatelem znamená objevit tajemství vlastního rytmu. Neobjevit toto tajemství znamená totéž jako lhát nebo falešně zpívat,“ zapísal si do jedného zo svojich Zošitov krátko pred smrťou Jan Hanč. Pôsobivosť úvodnej prózy je úzko spätá práve s rytmom: autorka si tej svoj – našla? vytvorila? Podstatné je, že evokuje určitú podobu rozprávača rovnako presvedčivo ako motívicko-tematické dáta protagonistku. Na úrovni vety ide o zadŕhavé, nástojčivé a často neukončené výpovede, síce rozliate do dlhých súvetí, no zároveň rozkúskované interpunkčnými znamienkami, ktoré viac než gramatiku rešpektujú dychové dispozície niekoho, kto – sám sebou si neistý, s pocitom hanby za svoju odlišnosť – snaží sa nástojčivo presvedčiť iného o svojej pravde („... v dievčenských časopisoch **vždy** čítala – kto tvrdí, že nemá erotické sny, je obyčajný klamár, ale ona **naozaj** nemala, **naozaj** neklamala, **dokonca** sa snažila, **všetkými** silami, taký sen si privodiť, večer prepínala na porno...“, s. 33, zvýraznil V. B.). Rozprávanie využíva nevlasnú priamu a polopriamu reč, teda prostriedky, pomocou ktorých sa približujú a prelínajú pásma rozprávača a postáv. Plán, na ktorom sa rozvíjajú a strieďajú väčšie významové celky prózy, tvoria dve základné motívické línie. Dominantnú určuje vzťah protagonistky k Rose, vedľajšou, ktorá tvorí akýsi rám rozprávania, je partnerské spolužitie. Ide o funkčne späté, hoci významom nerovnoprávne vrstvy prózy. Tu veľmi úspešne kooperujú, no v ďalších textoch knihy sa opakujúci model vzťahu medzi mužom a protagonistkou ukáže problematický s dôsledkami pre knihu ako celok: problematický práve opakovaním, ale aj tým, aké možnosti ponúka pre rozvíjanie diania. Zostaňme však ešte chvíľu pri vstupnej poviedke (zaslúži si to). Výpoveď je silne subjektívizovaná. Dianie nevnímame ako slovami sprostredkovanú vonkajšiu skutočnosť, ale v podobe, akú nadobúda po

hloubky a podstaty – ve všech povídkách z *Toxa* jde o pobyt člověka ve světě, který by měl být jeho domovem. Paradoxně se i přes tyto pokusy stávají z hrdinek autorčiných povídek trosky a vydědkyně, protože si svůj „úkol“ sžít se s prostředím vzaly za své – až příliš dogmaticky a smrtelně vážně. Staly se oběťmi vlastního vysněného ideálu, který sotva existoval jinde než v jejich samotných hlavách a představách. Ale ve srovnání s podobnými východisky textů Zusky Kepplové nebo Michaely Rosové je Ivana Dobrakovová daleko ve předu – uměním psát, ale i zkušenostně.

I když se dost často můžeme setkat s názorem, že Dobrakovové texty jsou jen a jen obráběním jednoho a toho samého modelu a mustru, do kterého se dávají jen tu více a tu méně obdobné situace a stále se v nich řeší to stejné, mám za to, že její nová kniha povídek se přece jen posouvá od předchozích knih někam dál. I když souhlasím s tím, že i v *Toxu* můžeme nacházet shodné stereotypy a postupy jako byly v povídkách, obsažených v její prvotině *Prvá smrt v rodině* (2009). Ten pohyb vidím především v posunu zájmu od figury otce a otcovství (která se dost výrazně objevuje právě v první knize povídek) ve směru k matce a mateřství. *Toxo* je z větší části zpráva orození, mateřství a možné hrůze, která z toho může přijít. I když se děje jen uvnitř v hlavě. Ne náhodou jsem si několikrát vzpomněl při čtení povídek na Levinovu knihu *Rosemary má děťátko*. V ní totiž kromě poněkud prvoplánového satanského motivu řeší Levin hlavně mateřství a s ním spojené „změny v mozku“.

Toxo obsahuje sedm povídek, z nichž se většina týká právě těhotenství anebo vztahu ženy/matky ke svému tělu a k dítěti. Na první pohled se může zdát, že jde o monotematické a stále stejné vyprávění, ale Dobrakovová „svou“ látku vždy nasvěcuje a zaranžuje jinak. Například v povídce *O ovocí a zelenine* je inovativní pohled vypravěče v druhé osobě. Ve většině případů se stane

tom, čo prešlo médiami vedomia subjektu v rozprávani personalizovaného, teda protagonistky. Táto základná rozprávačská perspektíva je spoločná knihe ako celku, pričom nie je veľmi podstatné, akú gramatickú osobu si autorka v tej či onej próze zvolila: všetky rozprávania sú artikulované navzájom si podobným, ak už nie priamo totožným precitliveným vedomím hlavnej postavy, v ktorom sa spájajú neistota s úzkosťou a neschopnosťou aspoň na chvíľu sa odpútať od seba samej.

Takáto, vo všetkých prózach konštantná podoba vedomia, ktoré sa obracia k vonkajšiemu svetu, dodáva knihe určitú jednotu, no nie v každej z próz pôsobí s rovnakou naliehavosťou ako v prvej a najlepšej. Účinok diela ako celku sa neodvíja od jeho najsilnejšej časti, ale od vzájomného usporiadania všetkých zložiek. Nie je to práve šťastné. Ďalšie prózy sú prvou, ktorá nastavuje hneď na začiatku čítania vysoký hodnotový štandard, automaticky merané, a v takomto porovnaní – možno s výnimkou jednej (*O ovocí a zelenine*) – neobstoja. To, čím sa *Rosa* podobajú, vníma čitateľ ako opakovanie a variovanie vecí vyslovených už predtým s väčšou intenzitou; a to, čím sa líšia, ako nie veľmi úspešný pokus literarizovať výpoveď, teda odvrátiť riziko čitateľskej monotónnosti tradičnými prostriedkami kratšej prózy (ide o hru s čitateľom na to, „čo bude ďalej“, o pokusy držať ho v napätí dejom a prekvapiť neočakávanou pointou). Jednotlivo nejde o podpriemerné práce – časť z nich si oprávnene našla miesto v časopisoch –, ale práve spôsob, akým sú usporiadané v knihe, až príliš nápadne zviditeľňuje úzky skúsenostný rámec, z ktorého vychádzajú (nejde mi pritom o žiadne priame biografické prepojenie s autorkou a jej osudmi, iba o uzavretosť životného horizontu sugerovaných celkom diela). Samozrejme, iné radenie próz by tento horizont nerozšírilo, ale čitateľ by sa do sveta Dobrakovovej rozprávania dostával inou cestou: *Rosa* nie je len najlepšou po-

nějaká „chyba“, nějaký okamžik zlomu, aniž by se vědělo proč tomu tak je. Sama autorka to reflektuje jasně: „Neviem, prečo sa to stalo, nerozumiem, čo sa mi porobilo, ale jedného dňa som nebola schopná otvoriť dvere pekárne, kde som každé ráno kupovala pečivo a focacciu.“ (s. 75) To náhodné a nejasné má za následok lavinu místy tragických a místy tragikomických situací, spojených se stále větším uzavíráním se a neporozuměním. Dobrakovová využívá a popisuje paranoiu, kterou dnešní svět chrlí nejen skrz zprávy, ale už skrz mezilidské vztahy, které jsou toxické samy o sobě. Obavy o sebe a „svůj“ svět (spolu s těmi nejbližšími) mají za následek obavu před útokem zvenku. Když v titulní povídce *Toxo* sledujeme postupující paranoickou hrůzu z možného ohrožení plodu, chvílemi nás jímá až děs z toho, „co když je to doopravdy takhle“?

Jsmo všichni stále více ohroženi konspiracemi, tichou poštou neověřených, ale zaručených zpráv o stavu prý rozpadajícího se světa. Tenhle svět nejsme schopni chápat ani v nejmenším, a proto se v něm vytvářejí ostrůvky jakési pozitivní obsese – žít zdravě znamená zvládnout komplex znalostí, na které člověk dříve neměl vůbec čas se jimi zabírat. Hrdinky próz Ivany Dobrakovové mají příliš mnoho času samy na sebe a vypovídají tak o situaci dnešního způsobu života jako málo kdo. Zautomatizovaná společnost se ale nedostává do dystopického světa ovládaného roboty, jak předpovídaly někdejší varovné hlasy, ale do světa vlastních obsesí, úzkostí a paranoidních představ. A hlavně – člověk se zaobírá stále více a více jen vlastním tělem, převažuje pomalu ale jistě ješitná a egoistická „doba těla“. V *Toxu* se několikrát setkáváme s tělesností, která něčím přitahuje a něčím děsí. V povídce *Rosa* je tělesnost jedním z důvodů, proč hrdinka odchází narychlo a impulzivně z domova. Detaily a všímání si jednotlivých částí těla jsou pro Dobrakovovou stejně charakteristické jako všímání si obsedantně kom-

viedkou knihy, ale aj svojho druhu sumari-záciou tém, pocitov či rozprávačských postupov, objavujúcich sa aj v ďalších prózach. Jej zaradením na koniec súboru (na úplný záver alebo ako predposlednej) by kniha získala čitateľsky vzostupnú tendenciu: najmä ak by ju otvárala obsesívna titulná próza, odkazujúca skôr k predchádzajúcim autorkiným knihám, než do budúcnosti.

Vedomie, ktorým disponujú Dobrakovovej protagonistky, je monologické, jeho charakteristickým prejavom je expresia – lenže tá, vzhľadom na to, že ide o stále rovnaký prístup k svetlu, bude v každom ďalšom pokuse o vyjadrenie tiež rovnaká alebo podobná. Postavy potrebujú epického protivníka, rovnocenného partnera, najlepšie rovnako sebastredného, ako sú oni samé, niekoho, kto ich dokáže – hoci aj negatívne – zaujať; potrebujú sa uvidieť v zrkadle, ktoré im nastavia iní. Nie kvôli tomu, aby sa stali lepšími ľuďmi – to nie je čitateľov problém –, ale aby mohli rozprávať a neopakovať sa. Vonkajšou témou väčšiny próz je *vzťah k inému*, zväčša k mužovi. Ak sú protagonistky variáciou jedného typu, ktorý prechádza z prózy do prózy, to isté možno povedať o ich mužských náprotivkoch. Ide o stereotypný obraz zaneprázdneného, zväčša neprítomného, dobre zarábajúceho muža, manažéra strednej úrovne, ako ho poznáme z televíznych seriálov a zo života: jeho absencia je reálna (často nie je doma), ako aj vnútorná, v zmysle účasti na živote spolubývajúcej i na živote vlastnom (charakteristický výjav: ak náhodou pobýva v byte, tak vybitý, bez energie sedí pred televízorom, tupo pozerá na obrazovku a prepína programy bez toho, aby ich registroval...). Takto skonštruovaná postava nie je protagonistkám epickým partnerom, skôr štandardizovanou súčasťou plánu stredia. Jediný, kto v priestore celej knihy v partnerskej úlohe obstojí, je Rosa; aj preto má rovnomenná poviedka to podstatné navyše oproti ostatným – projekčnú plochu, na ktorej sa *vnútorná* téma *všetkých* próz, teda

pulzivních poruch. Tělesnost totiž často určuje hranici mateřství, tedy jakéhosi povýšení do další roviny života. Zároveň se právě těhotenství stává hrdinkám důvodem k od-poutání se od vlastní závislosti ke kořenům (aby se po porodu okamžitě vytvořila závislost nová a stejně silná).

Aby to ale nevypadalo, že povídky jsou na jedno brdo o holkách, co si se sebou neví rady v době těhotenství – povídky často mají temný, mysteriózní nádech. Ivana Dobrakovová si dokonale hraje s atmosférou, jazykově velmi zručně nastiňuje a navrhuje všechen ten strach – až hitchcockovský úšklebek najdeme třeba ve skvělé pointě povídky *Bambini e Genitori*. Stačí si všimnout její práci s rytmem odstavců, s dlouhým a nepřerušovaným dechem, který se snaží vyslovit všechno dřív, než bude pozdě. Rytmus dodává povídkám třeba i triadické „zaklínání“, vršení a opakování slov v častých repetičích. Tyhle povídky, i když se často tváří jako záznam vědomí ovlivněného laktační psychózou, jsou do posledního písmene promyšlené. Přece jen nějakou výhradu proti celé takto nabízené sbírce povídek mám – i když je spíš subtilního charakteru a vlastně není ani pořádnou výtkou. Nevím totiž, zda do komplexu povídek o ženství, mateřství a dětech patří kompozičně první dva texty, tedy povídky *Rosa* a *Narcis*. Nějak mi překáží v celé knize, narušují ji. I když si myslím, že první z povídek (*Rosa*) je možná nejlepší povídkou, kterou Ivana Dobrakovová zatím napsala. Přerůstá totiž úplně tematickou škatulku, kterou si bohužel asi většina čtenářů o autorčiných textech udělala. A bylo by škoda, mít Ivanu Dobrakovou zafixovanou jen jako spisovatelku, co píše „o úzkostech a poruchách“ a má pořád jen „jedno téma“. V *Rose* se šťastně podařilo všechno, od vybudování atmosféry až po gradující pointu, která na sebe ale nestáhne zbytek povídky a nechá v mnohém otevřený konec. Každopádně se Ivaně Dobrakovové podařilo vytvořit velmi dobré – ačkoliv místy

vzáťah k sebe, může navonok (teda epicky) rozvinuť. Naopak, v titulnej próze je hlavná postava odkázaná na seba. Stupňované vnútorné napätie počas tehotenstva, prerastajúce do posadnutosti zdravou a hlavne za každú cenu vydezinfikovanou stravou, sa vyvíja v rečovom akte (obsesívne sa vracajúce podozrenie, že každé jedlo je „oštaté“ alebo „osraté“, sa variuje tak často, že od určitého momentu už niet kam ísť: čo by malo byť gradáciou, stáva sa opakovaním, text je príliš dlhý). Autorka si do inej situácie preniesla princíp, ktorý úspešne využila v predchádzajúcej knihe *Bellevue* – kým však tam dokázala od toho podstatného (psychický postih) funkčne odpútať čitateľovu pozornosť a sprvoti ju sústrediť na prepracovaný plán prostredia a postáv, teda dobre si pripraví vyvrcholenie rozprávania, v próze *Toxo* sa jej to nepodarilo: akýmsi náhradným riešením je pokus o nečakané (ale vlastne dosť predvídateľné) rozuzlenie, vyústenie rozprávania do tzv. otvoreného, viac možností pripúšťajúceho záveru. Tu zase ide o postup, ktorý Dobrakovová využila v debute (a v aktuálnej knihe sa k nemu vracia aj v iných poviedkach, nielen v titulnej).

Pokusy ostro pointovať rozprávanie, čitateľsky snád' vďačne a populárne, sa môžu ľahko stať aj jeho slabinou, najmä ak sú založené na pomerne jednoduchej kombinatorike, ktorá pracuje s neistotami postavy i čitateľa. Tie sa u Dobrakovovej týkajú (1.) aktuálneho diania, teda otázky, či to, o čom sa rozpráva, je „naozaj“ alebo iba v predstavách (som normálna? pýta sa postava samej seba – je normálna? pýta sa čitateľ rozprávania). Ďalej (2.) ide o budúcnosť, teda o záver prózy, pričom ten ponúka nasledujúce možnosti: katastrofu *zjavnú* (predtuchy sa naplnia, ale neočakávaným spôsobom – pozri titulnú prózu), alebo *nezjavnú*, implicitnú, ktorá prebehne nie na úrovni diania (predtucha sa naplní, ukáže sa falošnou), ale na úrovni „stavu vecí“ (postava si ho začne uvedomovať, ako napr. vyčerpanosť vzťahu v próze

hodně temné – dílo o světě dneška. Ta zpráva není moc radostná, ale pokud budeme souhlasit se staříčkou frází, že spisovatelé jsou jako kanárci v dolech, volá tenhle hodně nahlas na poplach a bylo by dobré ho alespoň v něčem poslouchat.

Návrat z Janova). V závěre sa potom ešte môže zopakovať východisková „ontologická neistota“, teda pochybnosti o skutočnosti (bolo to naozaj alebo je to vízia?). Sugestívnosť, intenzita Dobrakovovej kratších próz pritom nespočíva v deovej kombinatorike, ktorá by rozprávanie priviedla k šokujúcemu záveru, ale skôr vo vnímavosti voči svetu – vnímavosti vzhľadom na sebastredné vedomie jej hrdiniek paradoxnej –, v schopnosti jeho vecného, na príhodne zvolených konkrétoch (potraviny, jedlá, televízne programy...) vybudovaného priblíženia (práve preto, že väčšina próz sa odohráva v Taliansku, oceňujem absenciu turistickej exotizácie, to, že jej postavy sú vo vonkajšom svete prirodzene „udomácnené“, hoci v ňom vôbec nie sú doma). Pozoruhodný je aj štylistický profil rozprávania, potvrdzujúci autorkinu schopnosť nájsť jazyk primeraný stavu vedomia postáv, a to priblížiť nielen tematicky, obsahovo, ale aj prostredníctvom rytmu, akým sa prejavuje jeho asociatívna hybnosť. Nejde o vypätý vnútorný monológ tradičnej modernistickej proveniencie, ale o menej radikálnu, umiernenejšiu (čitateľsky prehľadnejšiu) štylizáciu vnútorného stavu, ktorá však podobne ako vnútorný monológ pôsobí, o evokáciu subjektu, ktorý aj pri svojej východiskovej uzavretosti absorbuje toho pozoruhodne veľa z neprehľadnej pestrosti vonkajšieho sveta. Všetko, čo je v Dobrakovovej prózach zapamätateľne živé a silné, sa rodí z neustálej oscilácie medzi vnímaým, hypercitlivým vnútro a doliehajúcou skutočnosťou, pred ktorou nemožno ujsť.

Via Lošonc

Peter Balko

o.

Na počiatku bolo slovo.

Ak je to pravda a kniha neklame, tak som slovo. Moji rodičia ma najskôr vymysleli, potom načrtli a nakoniec intímne napísali. A všetci, ktorých mám rád, sú tiež slová. A činy, ktoré sme spoločne uplietli, sú vety. Keď to nevyšlo, bola to holá veta. Krátka ako sukňa ukrývajúca nesmelú záhradu. Keď to vyšlo, bola to veta rozvitá. Slovo dalo slovo, človek dal človeka a vznikli čiarky, apostrofy, husľové kľúče do priamych rečí, niekedy aj bez slov a v bielych medzerách čierne spojenie. Splynutie. Súvetie ľudí, ktorí žijú, milujú a smútia v jednom dome, v jednom riadku.

A mesto, ktoré ma vypudilo zo svojich koreňov, môj rodný Lučenec, pokrstený historickým názvom Lošonc, je román ako bič.

I.

Narodiť sa v Lučenci má svoje výhody.

História hovorí, že Lošonc bol kedysi metropolou juhu, ktorá vytvárala premostenie medzi slovenskou a maďarskou zemou. Akási predsieň Hungaroringu. Aj dnes sa stačí vyštverat na ľubovoľný novohradský kopec a s malou podporou vetra oplujete prvého szegényho v Salgótarjáne. Dejiny Lošonc príliš nešetřili a nadelili mu tri vypálenia. Dvakrát tureckými vojskami, ktoré rozosiali po domoch, maštaliach a mlynoch popol i modrý mor a naposledy vzdorovitými pelikánmi, ktorých vodca to dotiahol až do mestského erbu, kde trhá kusy svojho tela a kŕmi nimi svoje ratolesti. Dalo by sa povedať, že dejiny výpalníctva a vtáčej integrácie sa začali písať práve v Lošonci. Môj otec nazýva toto miesto zemou nikoho, vlastenci Maďarskom a Maďari čatornákom, stokou. Tak neviem, pre mňa je to jednoducho domov.

Narodiť sa v Lučenci má svoje výhody. Ešte pred genézou oznámi pán gynecológ vašej mame, že budete dievča. Pochopiteľne, prvorodený bol syn a toto je preda Božie znamenie pohlavnej spravodlivosti. Otec reaguje rýchlo a premaľuje detskú izbu na lososovo. Všetko je konečne tak, ako má byť. Asi to bude hlavný dôvod, prečo moja mama plakala, keď ma prvýkrát uvidela. Prísť na svet a okamžite sklamať svojich rodičov je úžasná východisková pozícia pre bohatý a plnohodnotný život.

Ale čo teraz s tými všetkými roztomilými stužkami a šatičkami?

Kamarátky mojej starkej hovorili iba po maďarsky, preto som si dlho myslel, že ide o mystický jazyk, ktorí ovládajú iba starí ľudia. Neboj sa, keď budeš

mať viac ako päťdesiat, budeš ho ovládať aj ty! Prvý človek, ku ktorému som sa posadil v premiérový deň mojej školskej dochádzky, bol Vietnamec. Bol to dva roky môj najlepší kamarát. Spoločne sme zdieľali lásku k starým karate filmom, futbalu a skákaníu cez gumu. Jeden z mojich spolužiakov bol aj cigáň. Volal sa Arpád a podobne ako jeho otec nosil na hlave biely sadrový klobúk ako symbol rodinnej pýchy a hrdosti. Bol to milý chlapec, ale aj tak dostal každú veľkú prestávku výprask. Ak to nebola bitka, bola to omočená bunda, a ak to nebola omočená bunda, bol to zdochnutý potkan v desiate. Áno, v tej zbabelej svorke malých supov som bol aj ja. Arpád mi to nikdy nevyčítal, dokonca ma raz pozval do svojho domu na večeru. Ukázal mi svoju zbierku zápalkových škatuliek a povedal, že som jeho najlepší kamarát. Jeho mama ma zmerala krajčírskym metrom, že mi ušije zimnú vetrovku. Bola krajčírka, mala pekné prsia a brušná prstov opuchnuté ako zadok včelára. Bol to pekný večer. Na oplátku som im ukradol televízny ovládač a kľúče od hovnocucu Arpádovho otca. Nasledujúce dva týždne smrdel Lošonc horšie než banícka pazucha.

Kým som neprišiel do Prešporuku, nikdy som nevidel električku. Nikdy som nepočul klaksón auta. Nikdy som nevidel omočený strop. A nikdy by mi ani na um nezišlo, že raz uvidím skutočného trpaslíka. Naživo a zoči-voči. Bolo to v podchode na Prievozskej, jeseň tlačila ako opasok a zhadzovala úbožiacom na hlavy prvé listy. A vtedy sa to stalo. Verím, že počas toho krátkeho momentu sme obaja cítili, že sa stalo niečo krásne a výnimočné. Bola to iba chvíľa, fragment s drobnými ručičkami a nožičkami, odetý v žltom pršiplášti a vysmiaty stá deti v kafilérii. Potom sa stratil za zábradlím a ja som vedel, že už ho nikdy nevidím. Ak čítaš tieto riadky, môj malý priateľ, vedz, že som tá na tých pár sekúnd skutočne miloval.

Lošonc je čarovné miesto. Najmä v lete, keď slnečné svetlo rozťahne úzke uličky dláždené zatúlanými psami, vŕzgajúcu synagógu alebo nevestinec, na streche ktorého vešajú polonahé dievčatá vlhkú bielizeň. Muži bijú ženy, milenci si nadávajú cez odtok vo vani, deti majú deti a stačí, aby ste niekomu rozliali pivo a už máte pod lopatkou zabodnutého motýlika. Ale zakaždým je v tom zvláštny cit, empatia. Nie je v tom nič zákerné alebo krvavé, ľudia na juhu si tak proste hovoria, že sa majú radi.

Narodiť sa v Lučenci má svoje výhody. Môžete žiť päť rokov v mušli na Dunaji a keď sa vrátite naspäť, zistíte, že tá stará potrhaná lopta, ktorou ste zjazvili starého skleník a vyhubili všetky priesady, leží presne tam, kde ste ju zanechali.

Niektoré miesta majú viac spomienok ako šťastia.

II.

Deň po tom, čo si František obul pápežské papučky a zdedil prastarý rodinný fotoalbum, začalo v Lošonci snežiť. A padalo až dovedy, kým sneh neprikryl hrob Boženy Slančíkovej-Timravy. Jediné memento, ktoré po atramentovej

dievke z Polichna ostalo, bol červený nos vytrčajúci z bielej zeme vyžratý osamelosťou a domácou hruškovitou.

Silný vietor neušetril ani bustu Dr. Vodu, ktorému takmer odfúkol pravú bradvku. Po cintoríne lietali umelé karafiáty, po vyhrievanom futbalovom ihrisku neplnoletí otcovia s opicou. Infraštruktúra kolabovala, všetky dva autobusy mestskej hromadnej dopravy trčali v kolóne, ktorú spôsobili všetky dve svetelné križovatky. Snehová kalamita unášala malé deti a troch nešťastníkov uväznila v zapadnutom pohostinstve plnom liehovín a pašovaných cigariet. Jeden z nich poslal svojmu synovi list so slovami, že konečne našiel Boha. Odvtedy ich nikto nevidel. Nieкто by si myslel, že príroda vyjadрила touto marcovou apokalypsou svoj náboženský nesúhlas, ale opak bol pravdou. Správa o novom pápežovi totiž dorazila do Lučenca s niekoľkodňovým omeškáním.

Mimochodom, kto dočerta je Dr. Voda?

V piatok ráno sa nad mestom objavil čierny dym. Môj starký zakúril v malom skleníku starou pneumatikou. Nič proti faune, bol to predsa ázijský výrobok. Starká nad tým iba mávla rukou a vrátila sa k plneniu papriky. Keď som sa jej opýtal, čo si myslí o novom pápežovi, odpovedala, že si nemyslela nič ani o tom starom. Aj o Jánovi Pavlovi II. prezradila iba to, že sa podobal na jej kamarátku Mariku. Je krásne byť opäť doma.

Na Námestí Milana Rastislava Štefánika postával miestny tulák Ježiš. S lacným krabicovým vínom v ruke viedol zúrivy dialóg s pomníkom generála francúzskej armády o tom, že svet, ako ho poznáme, sa zmenil. Keď som sa chcel pridružiť do debaty a zistiť viac, osopil sa na mňa, že mu najskôr musím dať tri cigaretky, inak ma začaruje a nikdy nebudem mať deti. Tak som sa dostal do diskusného krúžku. Štefánik mlčal, ja som mlčal a jediný, kto mal k novému pápežovi čo povedať, bol Ježiš. Františka vraj osobne pozná, kedysi totiž navštevovali spoločného kováča, ktorý im na objednávku vyrábala stigmy. Potom si zložil rukavice a cez dieru vo svojej dlani na mňa lišiacky žmurkol. Skôr než som si uvedomil, čoho som sa stal svedkom, prestalo v Lučenci konečne snežiť.

Lošonc bude Lošoncom s novým pápežom alebo bez neho. Židovská synagóga so zamurovanými dverami i oknami, do ktorej sa najnovšie nevracajú ani holuby, bude naďalej chátrať pri ceste oproti Jednote. Dvanásťročné dojky z tancovačky v suteréne hotelu Pelikán budú naďalej chodiť na potraty k miestnemu obuvníkovi. Dom kultúry premenovaný na Divadlo B. S. Timravy bude naďalej pre všetkých iba bizarným miestom, kde sa koná mestské kolo Hviez-

doslavovho Kubína. Na ihriskách, kde sme ako malí hrávali futbal, budú naďalej rásť supermarkety. V knižnici si naďalej nikto nepožičia Ruda Slobodu, v pohostinstve Slimák budú naďalej punkové koncerty a do kaviarne Notre bude naďalej bližšie ako do školy. Priatelia budú naďalej priateľmi, staré neľasky budú naďalej starými neláskami a domov bude naďalej domovom. Žiaľ-bohu, ak sa má zmeniť veta, musí sa zmeniť aj slovo.

Lošonc nepotrebuje nového pápeža, ale vieru.

III.

Môj starký Jano Krajči bol najväčším štramákom v Lošonci. Mal krásne veľké ruky, v zadnom vrecku nohavíc hrebeň a charizmu tak silnú, že zakaždým, keď vstúpil do miestnosti, na strope praskla žiarovka.

V päťdesiatych rokoch mal futbal v Lošonci svoje pevné miesto. Môj starký hrával za Opatovú, čo je dnes niečo ako predmestie Lučenca. Majú tam peknú vypálenú krčmu, veľký chátrajúci závod a bordel zriadený v šatniach starého štadióna. Starký hrával v obrane, pretože bol vysoký, rýchly a spoľahlivý. Dodnes s úškrnom spomína na slávne derby medzi Opatovou a Lučencom, kde vtedy hrával v útoku jeho brat Laco Krajči. Tesne pred koncom zápasu nacentroval hráč Lučenca pred opatovskú bránu, za loptou vyštartovali obaja bratia. Brankár neváhal a vletel medzi nich so svojimi lakťami ostrejšími než bradavky mladej cigánky. Môjmu starkému zlomil nos a vybil tri predné zuby, jeho bratovi zlomil sánku. Ani jeden z nich zápas nedohral. Odvtedy môjho starkého nenazvali v celej južnej zemi inak ako Favágó, drevorubač.

Keď zápas skončil, tiché dievča s dlhými gaštanovými vlasmi a pekným menom Liana, dovtedy sediace v sedemtisícovom hľadisku so svojimi rodičmi, vbehlo na ihrisko a pozbieralo všetky starkého zuby. Vtedy ešte nikto nemohol tušiť, že to bol počiatok najväčšej lučenskej lásky všetkých čias.

Lošonc bol vtedy iný. V liehovare Hermana Wohla postavenom v roku 1862 ste si mohli dopriať kvalitný likér alebo špiritus a nikto sa musel obávať, že po prvom pohárikú odpadne alebo oslepne. V mestskom parku, ktorý svojou návštevou a korzetom poctila aj rakúska cisárovná Sissi, ste si mohli zaplávať v prírodnom kúpalisku alebo sa vyblázniť v člnkári. Kalmárov hostinec, známy výrobou vlastného piva a parnými kúpeľmi, organizoval maškarné plesy, tanečné zábavy a čítačky slovenskej, maďarskej i nemeckej literatúry. Aj keď bolo po vojne a parný mlyn, v ktorom sa predtým vyrábala múka pre celú južnú zem a pracovalo v ňom šesťsto zamestnancov, zbombardovali Nemci a z horiacej pšenice stúpala dym niekoľko rokov, bol Lošonc pekné miesto pre život.

Pár dní po pamätnom derby sa konala v najkrajšej lučenskej kaviarni Szüsz veľká tancovačka. Architekt Ottó Jakab vdýchol stavbe secesný život s vysokými oknami a ornamentálnou fasádou, na ulici sa predávali pečené gaštany a v sále rozpaľoval lýtka a rozkroky vychýrený cigánsky primáš Dany Rudy. Bol tam vtedy aj môj starký. Aj so zlomeným nosom a bez predných zubov bol najkrajším chlapom na zábave. Keď sa pri bare strhla potýčka, bol prvý, kto zakročil. O pár sekúnd už stál na promenáde oproti vychudnutému chlapíkovi s krivou hubou a zaťatými pästami obklopený davom skandujúcich Maďarov. Môj starký si ani nepotreboval zložiť kravatu, aby soka uzemnil tvrdým pravým hákom. Potom si zapálil Spartu bez filtra ako lošoncký James Dean a odpadlíka odniesol na chrbte do nemocnice. O pár dní vyšiel v južanskom periodiku Losonczi lapok článok o tom, ako miestny futbalista zložil jedinou ranou Kornela Szabóa, salgótarjánskeho šampióna ľahkej váhy v boxe, prezývaného Talpa, krt.

Keď sa starký vrátil na tancovačku, našiel tam vyše dvesto pripitých chlapov a jediné dievča. Všetky ostatné boli preč, po večierke. Keď k nemu podišla a podala mu krvavú vreckovku, v ktorej našiel svoje vybité zuby, vedel, že si ju zoberie za ženu. Bola to Liana, starkého budúca manželka, mama mojej mamy a moja starká.

Dnes je Lošonc iný. Námestie generalissima Stalina sa premenovalo na Námestie republiky. Slávny liehovar Herzog a Kohn sa zmenil na konzervárne Riso a následne na CBA. Szilassyho kaštieľ zhnul a stal sa príbytkom kočovníkov. Kalmárov hostinec nahradila VÚB banka, kaviareň Szüsz OTP banka. To, čo v parnom mlyne ostalo po nemeckom bombardovaní, zničili zloději a developeri. Z krásnych viliek v lučenských kúpeľoch sa stali ruiny, ktoré sa do roka a do dňa premenia na horský hospic, kde sa dvere nezamykajú a kde každý útek do hustých nehostinných lesov môže byť tým posledným – vitajte v geriatrickom Alcatraze! Z mestského parku ostala psia toaleta, z člnárne ostrov poslednej záchranu pre labučky a kačičky a z vodného mlynu na mletie kamennej soli je pneuservis. Všetko, okrem môjho starkého, mojej starkej a ich veľkej lásky, z ktorej vzišli dve dcéry a štyri vnúčatá, sú iba spomienky.

Dejiny lučenskej lásky sú už dávno dopísané. To, čo sa deje dnes, je iba škrtnie, prepisovanie a pridlhé poznámky pod čiarou.

IV.

Ferči Fošáš bol vychýrený milovník kohútov a najslušnejší spíták v Lošonci. Predtým ako sa opil, sa zakaždým ospravedlnil celej krčme, že sa do polnoci pomôci na svojej obľúbenej stoličke. A tak sa aj stalo. Sedel potichu, popíjal potichu. Obklopený svojimi kohútmi, ktoré poslušne kvočali pri jeho lepka-

vom stole. Vraj sa s nimi často rozprával tajomnou kohúťou rečou. Mumlal nejasné slová a medzi ťažkými prstami žmolil kúsky zrna a cukru. Tesne predtým, ako vydýchol naposledy, vyliezol na stoličku a zakikiríkal na celú krčmu. Spitáci mali z jeho ochotníckeho vystúpenia náramnú srandu, chytali sa za vyduté bruchá, chechtali sa a slintali ako siroty v židovskom mäsiarstve. Ale len do momentu, kým začal vykašľávať krvavé perie. Potom stíchli a znehybneli. V momente, keď dopadol na dlážku ako kus bieleho mydla, všetkým chlapom v krčme zastali hodinky. Mäkké nehybné telo obstúpili kohúty a posadali si naň. Trvalo celý deň, kým ku svojmu pánovi pustili doktora, vtedy už spitého a zbytočného.

Ferči Fošáš po sebe zanechal starý dom, dva tucty kohútov a krásnu vdovu.

Dva dni po tragédii podrezala krásna vdova Fošášovie cez noc všetky kohúty v meste. Nakoniec aj dvadsaťštyri pozostalých okrídlencov svojho nebohého muža. Na svitaní, pred domom. Všade bola krv, cestu pokrývalo perie a ona nevydala ani hlásku. Dlhé čierne vlasy mala zopnuté vo vrkoči a ruky červené. Ľudia, ktorí sa tackali do práce, sa pristavovali, krútili hlavami alebo nechápavo mlčali. V prihliadajúcom dave postával miestny novinár Kožák, ktorý nezaváhal a všetko zaznamenal na fotoaparát. Na fotkách však ostali iba rozmazané biele snímky a Kožák za nejasných okolností do troch dní oslepol. Poniectorí si šepkali, že vdova zošalela, poniektorí plakali a poniektorí len sucho skonštatovali, že na juhu to tak chodí. Keď podrezala posledného kohúta, utrela si krvavý nôž do zástery a vošla do domu.

Odvtedy krásnu vdovu Fošášovie nikto nevidel. Ani jej mŕtveho muža, ktorého telo odmietla vydať a pochovať. Keď ľudia ponachádzali vo svojich záhradách a kurínoch pozabíjané kohúty, vedeli, odkiaľ perie fúka. Vdovu znenávideli takou silou, ako to dokážu iba Lučenčania. Zaklincovali všetky dvere i okná na jej dome, komín upchali teličkami kohútov a popukanú omietku potreli zvieracou krvou. Povrávalo sa, že jej od žiaľu úplne obeleli vlasy a zhnili oči. Ľudia ju nenazvali inak ako prízrakom, diablom či kohúťou vdovou. Moja mamina hovorila, že jej proste puklo srdce. Odvtedy je to presne rok, čo sa v Lošonci nenarodil jediný kohút.

A príchod nového dňa ohlasujú zatúlané psy.

V jednu horúcu letnú noc padol na Lošonc ťažký pach síry a ohňa. Staré drevo praskalo, k Veľkému vozu stúpal dym a všetky zatúlané psy vyli na pomoc. A Fošášovie dom vyhorel do tla. Ľudia vraveli, že počas požiaru začuli rev, vychádzajúci z útrobov starého tehlového domu, škrabanie na dvere a lámanie žeravých

nechtov. Nikto však nepomohol. Nejakí zvedavci vybehli na ulicu, odetí iba v nočných košeliach alebo ovisnutých údoch, ale po chvíli sa vrátili do svojich domovov a vyčkali až všetko pomine. A pominulo, ešte pred svitaním. Fošášovie dom zmizol cez noc, akoby nikdy neexistoval. Neostal po ňom ani popol.

Odvtedy ľudia veria, že keď sa nad Lošoncom rozoznie kikiríkanie, niekto umrie.

V.

V Lošonci bolo kedysi toľko Jánov, že oslavovali meniny dvakrát do roka. Na Jána, 24. júna a na Štefana, 26. decembra. Na ulicu sa vynosili periny, všetci sa ožrali ako teľatá a potom zaspali pod nočnou oblohou. Dvakrát do roka, bez výčitiek a zbytočných slov. Ešte aj ženy boli krstené ako Ján, také vychýrené to bolo meno. Koniec koncov, letokruhy môjho rodokmeňa to iba potvrdzujú. Môj starký, mamin otec, je Ján. Môj starý tato, otcov otec, je Ján. Ich otcovia boli Janovia, rovnako ako otcovia ich otcov. Môj ujo je Ján, môj brat je Ján. Čierne prasa, ktoré starkovci chovali na záhrade a moja mama, vtedy ešte v tele malého dievčaťa, ho česala a obliekala do ružových šatičiek, malo tiež meno Ján. Prasiatko Janko. Taký to bol kraj, kraj Jánov!

Môj starý tato sa mal pôvodne volať Ivan. Ale v čase, keď z neho bolo ešte iba veľké mamine brucho, znelo meno Ivan príliš rusky. A keďže sa písal rok 1943, všetko východne červené bolo podozrivé a neprijateľné. Aspoň tak to povedal farár, ku ktorému si prišli po radu. A tak dostal meno Ján, meno milostivé a pevné ako kameň, ktorým sme o mnoho rokov neskôr s kamarátom rozbili okno inému farárovi, malému a pehavému, ktorý nám prepichával gumy na bicykloch, keď sa pod oknami jeho fary hrali na Veľkú francúzsku revolúciu. Kamarát bol Robespierre, ja som bol odsúdený revolucionár a farárov pes bol gilotína. Nespomínam si presne na meno toho psíka, bol to taký ten šťastný čierny guláš, v ktorom sa stretával vlčiak, gunár a vačica, ale tuším sme ho volali Kahanček.

Meno Ivan dostal nakoniec môj otec. Vďaka Rusom i farárovi. Moja sesternica Liana dostala meno po svojej mame, mojej tete, podľa vzácnej odrody jablone, ktorá kvitne iba vtedy, keď sneží. A starkého fiatka odstavená na záhrade dostala podľa svojej krvavo červenej farby meno Piroška. Ešte aj moja korytnačka Pufy zdedila meno po vzdialenom ujovi, ktorý vždy, keď sa spitý vracal z krčmy, spieval svojím pupkom ťaživé rumové rekviem puf-puf. Každé meno má svoj príbeh, dôvod i korene.

Iba ja som Peter, Péter. Po nikom.

Peter Balko (1988) absolvoval štúdium scenáristiky a dramaturgie na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. Je víťazom súťaže Povedka 2012. Spolu s Marošom Hečkom a Luciou Potůčkovou vydal básnickú zbierku *Metrofóbia* (2012). Je spoluautorom scenára filmu *Kandidát*, v súčasnosti pracuje na ďalších scenároch a na prozaickom debute.

Básne

Veronika Dianišková

Pod rozpoltenou horou zbieram prach a to, čo bolo lesom.
Zhŕňnam na kopu kusy kôry a pozostatky zvierat, skrytý pohľad
vlka a havranky. Skladám krajinu odznova, splašená spo-
mienka sa mieša so strachom. Dokedy chcem ostať v zemi,
ktorá už bola, dokedy som bola ja, kde sa pretrhla niť, čo ma
spájala so sebou, nás viaceré, zväčšujúce sa, stále neistejšie,
stále nevedomejšie.

Všade tam, kde nechránim krajinu, mení sa hustota vzduchu
aj spôsob dýchania, rýchlosť
behu aj hĺbka jaskýň. Nieкто musí zozbierať to, čo ostalo
po tých, ktorí zbierali to, čo ostalo.
Zamotať si do vlasov kus srsti a pierok. Znovu a znovu sa
odhodlávať k odchodu.

Rada by som sa stretla v čakárni u lekára, pozdravila, pozvala sa dnu, natiahla si (tej jednej) latexové rukavice, položila sa (tú druhú) na operačný stôl, kľakla by som si a dúfala, že skalpel mi pomôže zistiť, čo je s touto ženou, či je skonštruovaná správne, čo jej chýba, čo má navyše, zróntgenovala by som sa, vyrezala nádory, odobrala aspoň liter krvi a dôkladne ju prezrela pod mikroskopom.

A potom

možno by som si konečne pod kožou za nechtami alebo na dlani našla malý kameň a potichu prehltna, v tom rovnovážnom stave bez sebaľútosti, bez dodatočného záujmu o jazvy, bez záujmu o seba.

(Chcem odtiaľto odísť.)

Každú jednu vyzliekol
pomaľoval
a zavesil na strom.
Zomrel.

(Onedlho si turisti začali so záujmom prezerat
ostrov plný bábik.)

Veronika Dianišková (1986) vyštudovala divadelnú réžiu a dramaturgiu na VŠMU v Bratislave. V roku 2007 jej vyšla básnická zbierka *Labyrint okolo rúk*. Počas štúdií žila rok v Portugalsku a pol roka v Chile. Pracuje v Slovenskom rozhlase a študuje na doktorandskom štúdiu na Katedre komparatívnej religionistiky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave.

Z novších básní

Etela Farkašová

na hrane sna

nekonečná noc mi krája myseľ
nemilosrdne
a na celkom drobné kúsky,
aby z nich skladala surrealistické obrazy
plné obrovských jašterov
s hrozivo rozďavenými tlamami
a zlovestne syčiacich hadov,
pred ktorými sa ukrýva
v pravom dolnom rohu obrazu
postavička márne sa pokúšajúca
vzlietnuť na oblohu,
kde na ňu čakajú jej zabudnuté husle

(ale veď na husliach som nikdy nehrávala,
pomyslím si zmätene na samej hrane tohto sna)

z rodinnej histórie

prestupuješ mi
zo sna do sna
(zväčša tiesnivého)
ešte aj po toľkých rokoch,
čo si sa od nás vzdialila...
zakaždým s iným pohľadom,
s inými vetami,
ktorými sa prihováraš
tak trochu čudáckej dcére,
a aj na pozadí celkom inej udalosti
z histórie našej rodiny...

len jedno ostáva nemenné,
stále zraňujúce:
na konci každého z mojich snov
ťa beznádejne hľadám,
opäť a opäť stratenú

približne zapamätané

čoraz častejšie návraty
k vlastnému detstvu,
nástožčivá túžba dotknúť sa
aspoň v predstavách
útulného priestoru,
v ktorom ešte bolo dosť miesta
pre číru radosť
a nemenej číru dôveru
k blízkemu i celkom vzdialenému svetu...

okoralé spomienky však nedovidia
k celej pravde prežitého,
vydávajú len blednúce fragmenty
približne zapamätaného

medzera

ostro napätá tetiva
a šíp, ktorý nikdy nedoletí do cieľa
(kým mu bol vlastne určený?)

úzkostné úsilie takmer dennodenné:
vysvetliť nevysvetliteľné...
čoraz väčšou záhadou ostáva
medzera medzi životom a smrťou
(neuchopiteľné zákmyto zrodu a zániku...)

bezbrehá túžba po jej zapĺňaní:
azda modlitbou alebo básňou

skalnaté fjordy

nedarí sa mi zakresliť
klukatú čiaru,
ktorou sa celkom mimo mojej vôle
uberá zmysel týchto rokov,
ako slizký úhor vykĺzol mi nenápadne
spomedzi ochabnutých prstov,
strácajúc sa v nedozerných priestoroch

len matne tuším kdesi v diaľke
ligot hladiny Barentsovho mora...

... skalnaté fjordy mi zacláňajú výhľad

ochrana vnútornej krajiny

ostrážitým zrakom sleduješ v sebe
vykolíkované cestičky,
starostlivo oplotené územia,
políčka za vyoranými brázdami,
prekresľuješ územie nevypovedaného,
ktoré nechceš vydať cudziemu pohľadu,
zámerne ho prekrývaš nejasnými,
rozpíjajúcimi sa tvarmi
viac-menej fiktívneho príbehu...

... deň čo deň až úzkostlivá
ochrana vnútornej krajiny,
priveľmi zraniteľnej na to,
aby sa premieňala
na akékoľvek slová

Časti a celok

K tvorivosti próz Stanislava Rakúsa

Mária Halašková

Tvrdenie, že literárny text svoju výslednú podobu nadobúda až v procese čítania alebo vo vzájomnej interakcii čitateľa s textom, je všeobecne známe. Výsledné posúdenie významov, resp. hodnoty literárneho textu je tak ponechané na čitateľa. Ak teda literárne dielo nadobúda výsledný zmysel až v procese čítania, mal by autor svoje zámery stvárňovať takým spôsobom, aby ich čitateľ z textu dokázal odčítať a zapojením vlastnej empirickej bázy text zavŕšil, resp. „oživil“, rozšíril o individuálne pochopenie. Autorské stratégie pôsobia na čitateľovo vnímanie a ovplyvňujú jeho chápanie textu s určitým autorsky zamýšľaným účinkom. Rôzne typy textov kladú na čitateľa rôzne nároky. Čítanie sa často môže odohrávať na viacerých úrovniach čitateľskej aktivity, na čo sa budeme snažiť poukázať v súvislosti s niektorými atribútmi poprevratových próz Stanislava Rakúsa. Postavenie čitateľa do centra pozornosti je v našom uvažovaní o Rakúsových prózach zámerné. Súvisí to s tým, že autor sa venuje zároveň beletristickej i literárnoteoretickej činnosti, ktoré sa v jeho dielach prelínajú a spôsobujú prehodnocovanie čitateľských návykov.

Rakús vo svojich teoretických prácach hovorí o látke a téme textu, pričom pod *látkou* rozumie skutočnosť, ktorá v diele nie je ontologicky prítomná, ale patrí do autorovej i čitateľskej empirickej sféry, a ako *tému* označuje vnútornú literárnu skutočnosť konkrétneho sujetového útvaru (Rakús, 2011). V procese vzniku literárneho diela ide podľa Rakúsa o zložitý proces tvarovania medzi látkou a témou textu. V prípade jeho ponovembrových próz – voľnej trilógie *Temporálne poznámky* (1993), *Nenapí-*

saný román (2004), *Excentrická univerzita* (2008) a zbierky próz *Telegram* (2009) – možno za najdominantnejšie látkové východisko považovať situáciu človeka v totalitnej spoločnosti, vplyv „veľkých dejín“ spoločnosti na „malé dejiny“ jednotlivca. Vďaka dômyselnej koncepcii tento nerovný vzťah prechádza spomenutými prózami v rozličných podobách, odráža sa na profilovaní postáv, v epických situáciách, v jazyku i ostatných štruktúrnych zložkách. Za najvýraznejšiu tému týchto textov možno preto považovať stvárnenie vzťahu jednotlivca a spoločenského systému. Prózy však, ako by sa mohlo zdať, neostávajú pochmúrnym svedectvom už zabúdanej doby, ale vďaka dômyselným tvorivým prostriedkom poukazujú na stále aktuálne otázky nadradenosti, syndrómu moci, alibizmu či problematiku vnútornej slobody jednotlivca v spoločnosti a to vo veľmi pútavej tragikomickej podobe. Originálny prístup precízneho autora využíva jednotlivé kompozičné činitele tak, aby „neboli priamym epickým výrazom doby, ale svojím spôsobom jej metaforou“ (Forgáč – Rakús, 2011, s. 8).

Výraznou črtou uvedených Rakúsových próz je ich problémovosť, množstvo prestupujúcich sa perspektív, rozmanitosť postáv, časových rovín a komplikovaná kompozícia. Rakús sa sústreďuje na „tvarovanie“, transformácie medzi mimotextovou skutočnosťou a vnútornou logikou textu, teda medzi látkou a témou. Vychádzajúc z teórie literatúry Welleka a Warrena možno uvažovať o *motivácii*, o istej kauzalite, keďže látkové východiská svojou komplikovanosťou v psychologickej i sociálnej dimenzii podmieňujú štruktú-

rálnu a naratívnu kompozíciu jednotlivých próz (porovn. Wallek, Warren 1996, s. 309 – 310). Problémové stvárnenie próz teda organicky súvisí s ich obsahom a zámerom. Ak hovoríme o „tvarovaní“ próz, budeme sa snažiť priblížiť najmä tvorivé postupy a zjednocovanie rozprávania cez ústredné či rámcové postavy.

Z kompozičných postupov využitých v uvedených prózach treba zdôrazniť hlavne inverziu, využitie personálneho typu rozprávača, formovanie rámca, sujet rozprávania a počúvania, ktoré integrujú prózy *Temporálne poznámky*, *Nenapísaný román* a *Excentrická univerzita* do voľnej trilógie. Vyzdvihnúť treba najmä inverziu, vďaka ktorej sa do popredia dostávajú „povrchné“, druhoradé či sprievodné segmenty textu, zatiaľ čo v pozadí sú vysoké a prvoradé segmenty, „ktoré sú však v významového hľadiska v naliehavom popredí“ (porovn. Rakús, 2011, s. 19). Podobný typ modelovania sa podľa Rakúsa zakladá na konfrontácii centrálného a periférneho, pri ktorom sa prvoradé javy umiestňujú na okraj a v rozsahovo zvýraznenej, centrálnej časti sú umiestnené javy druhoradé (tamtiež, s. 19). Vďaka takémuto postupu, doplnenému o iróniu a rôzne iné deformačné postupy (porovn. Kuzmíková, 2010), modeluje Stanislav Rakús obraz, „v ktorom sú mimoriadni ľudia na periférii, kým ľudia prispôsobiví, priemerní a bezcharakterní v centre“ (Forgáč – Rakús, 2011, s. 8).

Takýto spôsob vytvárania textu je zložitý. Nekladáme si za cieľ vyčerpávajúcu štruktúrnú analýzu uvedených próz, naším zámerom je priblížiť vzťah častí a celku próz, pretože tento považujeme za kľúčový. Podľa Jana Mukašovského je literárne dielo takým štruktúrnym celkom, ktorý: „znamená každou ze svých častí a naopak znamená každá z týchto častí práve tento a ne jiný celek“ (Mukašovský, 1941, s. 16). Daniela Hodrová tvrdí, že usporiadanie častí a celku (kompozícia literárneho diela) odkazuje predovšetkým do ontologickej roviny a nie až v takej miere do roviny štýlov a literárnych postupov, pretože v celistvosti, či naopak fragmentárnosti diela „se odráží vzťah

k bytí, určitá predstavu o svete, o možnostiach jeho poznání“ (Hodrová, 2001, s. 98). V týchto intenciách sa pokúsime poukázať na budovanie rámca v prózach Stanislava Rakúsa. Rámcovú kompozíciu tu totiž považujeme za základný princíp vrstvenia textu a integrácie jeho rôznorodých častí (obzvlášť v uvedenej voľnej trilógii), ale považujeme ju tiež za premyslený spôsob, ktorým autor vyjadruje svoj vzťah k zobrazovanej mimotextovej skutočnosti.

Podľa D. Hodrovej dostáva literárny text využitím rámcovej kompozície zložitú štruktúru a viac rovín, ktoré medzi sebou komunikujú. „Zdúrazňovanie rámce souvisí s tendencí textu literárneho díla 20. století k automatizaci, demonstrování složitosti, inkoherece a heterogenosti a současně také s tendencí text v něm samém vysvětlovat, komentovat (metatextový rámec v dílech sebereflexivního typu), dále pak s tendencí k maximálnímu sblížení textu se skutečností („autentické“ texty – deníky, dopisy, paměti aj.)“ (tamtiež, s. 224).

V Rakúsových dielach nájdeme oba spomenuté typy. Metatextový rámec predstavujú hlavne literárnoteoretické pasáže, v ktorých sa vysvetľuje zámer napísaného (resp. nenapísaného) textu. Napríklad v závere druhej kapitoly *Nenapísaného románu* Adam Zachariáš s presnosťou a fundovanosťou literárneho teoretika odôvodní postup, ktorým je napísaná ďalšia časť knihy. Ide o nahradenie deja sujetom rozprávania a počúvania, za ktorým nestojí len literárny zámer, ale aj spoločenské pozadie – nútený odchod Adama Zachariáša z fakulty a tým aj znemožnenie publikovania. Dôsledkom toho sa v ďalšej významovej rovine z aktívneho konania stáva pasívne počúvanie, resp. iba istá obmedzená forma realizácie v rozprávaní. Metatextovým rámcom tohto typu dáva autor čitateľovi návod, ako čítať text ďalej. Rovnako Peter Leder na posledných stranách *Excentrickej univerzity* rozmýšľa o úlohe textového (zväčša počúvajúceho) rozprávača, ktorý je „na rozdiel od hovoriaceho rozprávača na scéne románového diania stále,

a preto mu patria začiatky a konce“ (*Excentrická univerzita*, s. 222), čím sa vlastne sám identifikuje ako textový rozprávač. Tento postup tiež chápeme ako sebareferenčný rámec, ktorý môže byť kľúčom k dešifrovaniu výstavby epického textu. Podobne aj druhá tendencia „maximálneho zblíženia textu s realitou“ je v analyzovaných prózach prítomná nielen v tom zmysle, že do nich vstupujú autorove „skutočné“ osobné poznámky a úryvky z vysokoškolských prác, ako aj odkazy na teoretické diela, ktorých názvy síce nekorrešponujú s názvami diel literárneho teoretika Stanislava Rakúsa, no ich obsah, prítomný v textoch próz, často poukazuje na ich zviazanosť.

Za jeden z výrazných spôsobov rámcovania Rakúsových próz možno považovať aj využitie rámcových postáv. Tie sa totiž cez svoju prítomnosť v textoch stávajú akýmiś jednotiacimi prvkami rozličných, často zdanlivo nesúvisiacich dejových línií, príbehov a situácií. Peter Zajac v doslove k *Nenapísanému románu* upozorňuje na to, že román nemá jednu dejovú líniu, ale je postavený na „výstrednej zvláštnosti jednotlivosti“ (Zajac, 2005, s. 159). Sujetové plány deja a vzťahov sú tu podľa neho podobne ako u Bohumila Hrabala nahradené sujetom hovorenia, vnímania a počúvania bez ústrednej postavy a diania. „Rakús vidí rozprávačskú možnosť v presnosti opisu mnohoznačnej situácie. V jednotlivých epizódach je jeho rétorickou figúrou emfáza, opis a obraz konania a najmä nekonania“ (tamtiež, s. 161). Anna Valcerová odhaľuje aj ďalšiu spätosť Stanislava Rakúsa s Bohumilom Hrabalom. „Autor“ (presnejšie by sme tu mali hovoriť o postave Adama Zachariáša) „ustavičným rozprávaním – hoci aj o malichernostiach – jednak vzdoruje dobe, jednak je – rovnako ako geniálny český spisovateľ – postihnutý tým, že nemôže publikovať (...). Poetiku Hrabalovej novely si Stanislav Rakús do istej miery osvojuje, transformuje ju však na vlastný spôsob, aby podal svedectvo o rovnako absurdnej dobe normalizácie a o náhradnom bytí ľudí, ktorí v nej museli žiť“ (Valcerová, 2010, s. 246).

Režazenie jednotlivých dejových línií, opisov a rozprávání je vzájomne podmienené so životnou situáciou rámcovej postavy. Rakúsovu voľnú trilógiu zjednocuje postava jednotlivca – intelektuála. Typ postavy, prostredie i životné situácie sa v jednotlivých prózach do určitej miery líšia, kompozičný princíp však ostáva zachovaný.

Rámcovou postavou *Temporálnych poznámok* je pedagóg večernej školy Dušan Sakmár, jednotlivec, ktorého život je rozčlenený medzi verejnou a súkromnou sférou. Prejavuje sa to hlavne v jeho sklone k poznámkovaniu (komentovaniu) situácie vo vonkajšom živote, ktorú nemôže nijako ovplyvniť, na ktorú však má svoj názor a vníma ju jedinečným spôsobom. Únik z ťaživej reality hľadá (podobne ako rámcové postavy ďalších próz) okrem poznámkovania aj v literatúre ako v možnosti slobodného vyjadrovania a hľadania súvislostí, a aj v alkohole, ktorý ho zaplavuje „vlnou eufórie a radosti“ (*Temporálne poznámky*, s. 38). Novela *Temporálne poznámky* zo všetkých spomenutých častí voľnej trilógie ponúka azda najhlbší ponor do životnej situácie rámcovej postavy. Cez postavu Dušana Sakmára pozorujeme vonkajšiu sféru jeho života – v texte sa stretávame s vyobrazením priebehu vyučovania, situácií a vzťahov v zborovni a riaditeľni i neformálnej oslavy narodenín jedného z pedagógov. Hranicu medzi verejnou a súkromnou sférou v tejto novele predstavujú textové pasáže, týkajúce sa rôznych podnikov a pohostinstiev, kde akoby neformálnejším spôsobom pokračujú debaty ukotvené vo verejnej sfére. Zároveň práve tento priestor slúži na integráciu príbehov rôznych ľudí a viacerých situácií v kompozícii prózy. Priestor barov, pohostinstiev, podnikov a vplyv alkoholu je však aj kľúčom pre odkrývanie súkromnej sféry života Dušana Sakmára aj postáv, ktorých príbehy táto postava svojou prítomnosťou viaže. Napríklad Juraj Zaťko, pedagóg večernej školy, dovedie Dušana Sakmára do pohostinstva, kde pokračuje ich začatá úradná debata o povinnostiach a pome-roch na večernej škole, no s narastajúcim

alkoholickým opojením sa presúva aj do súkromnej sféry.

Adam Zachariáš, postava, ktorej prítomnosť spája kapitoly *Nenapísaného románu*, je vysokoškolský pedagóg vylúčený z fakulty pre účinkovanie v istom rozhlasovom programe. Na ceste za svojím ďalším zamestnaním, ale i na základe zážitkov z predchádzajúceho pôsobenia, reflektuje, zjednocuje a spája jednotlivé postavy a ich príbehy, ktoré sa stávajú obsahom románu. V ňom však je rámcová postava omnoho viac v úzadí ako v predchádzajúcej novele. O súkromnom živote Adama Zachariáša, s výnimkou zmienky o jeho žene Lívií (prvýkrát v polovici románu), ktorá zomrela na akútnu leukémiu, sa nedozvedáme takmer nič. V niektorých častiach textu sa nanajvýš dajú odčítať Zachariášove charakterové vlastnosti (nerozhodnosť, ostýchavosť a ústupčivosť), no inak je obraz tejto postavy obmedzený len na vonkajšiu sféru (pracovné pôsobenie) a literárnu a teoretickú činnosť, ktorú však chápeme aj ako prejav jeho prístupu k životu, a teda aj ako vyjadrenie jeho životného postoja. V niektorých kapitolách sa postava Adama Zachariáša úplne vytráca. Stáva sa z neho pasívny pozorovateľ deja. Aj v tomto zmysle potom „nenapísanosť“ (ako „neupravenosť“ textu do výslednej, jednotiacej podoby) považujeme za veľmi vhodný spôsob, ako všetky tieto postavy a ich príbehy integrovať do kompaktnej výpovede a vyjadriť tak skúsenosť autora s mnohoznačnou realitou.

Próza *Excentrická univerzita* je opäť istým priestorom pre defilé vzťahov, príhod a príbehov, ktoré zjednocujú dve rámcové postavy – Viktor Pavlovič Bochna a Peter Leder. V súvislosti s prídavným menom „excentrický“, teda „ležiaci mimo stredu“ alebo tiež „nápadný, výstredný“ sa môžeme vrátiť k už načrtnutému inverznému princípu, ktorý je nosným princípom aj tejto knihy. Do rámca rozprávania a reflexii spomenutých dvoch postáv sa totiž dostávajú rozličné postavy či už pedagógov, príbuzných alebo známych, ktoré sem autor zaraďuje zdanlivo iba na základe istej

motivickej spojitosti, asociácie, prípadne z iného dôvodu (štruktúrneho princípu), ktoré však (a opäť akoby mimochodom) poukazujú na stret so spoločenskou mocou, na represie alebo spoločenské anomálie, prevažne z obdobia päťdesiatych rokov. Rozprávanie sa síce odohráva v priestoroch internátu a v mnohom súvisí s univerzitou – s ex-centrickou univerzitou ako univerzitou „výhodnou“, teda vzdialenou od hlavného mesta – jeho časti sú však do takej miery navrstvené a poprepájané, že poukazujú aj na spoločenskú realitu mimo univerzitetného diania a práve táto sa v zmysle druhého slovníkového významu a v zmysle inverzného prístupu k tvarovaniu textu javí ako nápadná a výstredná.

Cez rámcové postavy voľnej trilógie sa v textoch formuje už spomínaný metatextový (sebareferenčný) rámec. Adam Zachariáš prostredníctvom teoretických pasáží vo vnútri *Nenapísaného románu* odkrýva zámer nahradiť sujetový plán deja sujetom rozprávania a počúvania alebo uprednostnením sujetového plánu vzťahov (postáv) a ukazuje tak čitateľovi spôsob, akým sa dielo tvorí a akým ho zároveň čitateľ môže dešifrovať. V tomto zmysle možno hovoriť o performatívnosti textu, teda o románe v stave zrodu. Ak sa na „nenapísanosť“ pozrieme z tejto perspektívy, evidujeme pomyselné kapitoly, ktorým vo svojom úmysle napísať román dáva názvy sám Adam Zachariáš. Ide o kapitoly *Branný deň*, *Divadelný čas*, *Herci a učítelia*, *Hľadanie autora*, *O génioch*, *Šepkárka* a *Nenapísaný román*. O zámere Adama Zachariáša napísať román a zahrnúť doň všetky v texte spomenuté motívy a kapitoly, sa dozvedáme na poslednej strane prózy, čím sa v danej chvíli Zachariášov zámer vytvorí román práve uskutočňuje. Týmto postupom sa v mysli čitateľa utvára, završuje. Podobný postup nájdeme aj v próze *Excentrická univerzita*. Peter Leder nám na jej posledných stranách nielen odhaľuje svoju funkciu textového rozprávača, ale zároveň odhaľuje aj svoju „hru na textového rozprávača“, v ktorej rámci vystaval text *Excentrickej univerzity* v takej podobe, v akej ho čitateľ práve dočítal, pričom v závere pri-

dáva nové informácie a skutočnosti. Na prečítaný text sa čitateľ potom môže pozrieť spätne a „zrodí“ sa mu v mysli ako nový text v nových súvislostiach. Keďže Viktor Pavlovič Bochňa je na základe svojich (v texte na mnohých miestach prezentovaných) názorov vylúčený z fakulty, čitateľa to núti nanovo zrekonštruovať systém textu, domyslieť súvislosti a z mnohých jednotlivostí zložiť ďalší „nenapísaný román“. Zároveň sa tu naplňa funkcia Petra Ledera ako textového rozprávača, ktorý k takémuto novému čitateľskému pohľadu dopomáha stanovením úvodnej a záverečnej pasáže prózy.

Doposiaľ sme sa sústredili na prózy vľavnej trilógie. V súvislosti s rámcovou kompozíciou však nachádzame paralely aj v poslednej Rakúskej publikovanej zbierke próz *Telegram*, ktorá zahŕňa poviedky *Básnici*, *Telegram*, *Alkoholická poviedka* a *Príbeh o básni*. Za ich rámec a paralelu k vyššie spomínaným dielam možno považovať outsiderstvo, teda akési postranné postavenie všetkých ústredných postáv, ktoré spája, ako to interpretuje Peter Darovec (2010), viac túžba po rozprávaní a pozorovaní ako aktívne vstúpenie do deja. Na druhej strane práve v tejto možnosti (v rozprávaní alebo v písaní) vidia príležitosť na svoju realizáciu. Ilustruje to postava učiteľa vo výkone vojenskej služby Budáka, ktorý sa v poviedke *Telegram* doslova vyžíva v rozprávaní počas stráženia mŕtvolu nebohého strýka svojej ženy. Podobne Bír z *Príbehu o básni* si vychutnáva svoj diskusný príspevok na rodičovskom združení a nostalgicky spomína na svoje vystúpenia na interpretačných seminároch z čias vysokoškolského štúdia. Táto „potreba vyjadrovať sa“ (Darovec, 2010, s. 40) nesúvisí len s rozprávaním, ale aj s písaním (podobne ako v predchádzajúcich prózach so zapisovaním). Dobrovodský z poviedky *Básnici* sa snaží zapôsobiť na riaditeľa školy prostredníctvom písania, v *Alkoholickú poviedku* si rozprávač dokonca chce vziať písací stroj na záchytku. „Táto túžba Rakúsových hrdinov naplno žiť rozprávaním v kombinácii s ich obmedzenými možnosťami verejného vystupovania nezriedka vedie

k žánrovej či štýlovej nevhodnosti ich prejavu v danej situácii. Táto nevhodnosť je typickým znakom komiky Rakúsových próz.“ (Darovec, 2010, s. 40)

Pre potvrdenie tejto argumentácie a celkového autorského zacielenia Rakúsových próz spomeňme napríklad scénu z *Temporálnych poznámok*, kde si Dušan Sakmár v nočnom bare rozloží svoj poznámkový zošit a chce si spísať úvahy inšpirované výraznosťou ženských (predovšetkým barmankiných) očí a tým sa pred prítomnými prezentovať ako intelektuál. V priestore nočného baru, navyše pod kontrolou neustále dohliadajúcich chladných očí zákazníkov, však tento jeho zámer pôsobí komicky a reálne vôbec nie je uskutočniteľný. Napokon aj Adam Zachariáš je v *Nenapísanom románe* vylúčený z fakulty na základe účinkovania v istom rozhlasovom vysielaní, teda práve za svoj rečový prejav – za rozprávanie, ktoré môžeme chápať ako istý druh vstupovania do spoločnosti a jej ovplyvňovania. Po tom, ako je také konanie znemožnené, uchýli sa do súkromnej sféry, v ktorej si musí vystačiť už len s poznámkovým aparátom, o ktorom vopred vie, že mu ho pre jeho minulosť nikto nevydá. A rovnako Viktor Pavlovič Bochňa, postava demonštrujúca radosť z rozprávania nielen o pomeroch na excentrickej univerzite, musí túto univerzitu opustiť pre následky svojho písania a rozprávania. Publikáčne odmietnutie jeho článku ho totiž podnietilo prirovnávať svoju situáciu s cenzúrou v cárskom režime, čo začal otvorene formulovať aj na seminároch a iných verejných miestach, až dekanát zareagoval jeho vylúčením.

Za východiskový rámec nášho uvažovania o častiach a celku Rakúskeho písania v najširších súvislostiach považujeme životnú skúsenosť ústrednej postavy – jednotlivca, intelektuála, outsidera v spoločnosti, s ktorou sa nevie stotožniť. Vo väčšine prípadov ide o pedagóga alebo študenta. Cez tematizovanie jeho životnej situácie alebo aspoň cez jeho prítomnosť v texte vstupujú do diania ďalšie postavy so svojimi príbehmi. Celá táto spleť vzťahov tvorí tému textu, ktorá potom pouka-

zuje na mimotextovú realitu, teda na jej látkové východiská.

Pozoruhodnou časťou v celkovej štruktúre analyzovaných próz je i vzťah rámcových postáv k filológii, ktorý sme už načrtli pri sebareferenčnom rámci textov. Na tomto mieste by sme však chceli cez postavu Viktora Pavloviča Bochnu poukázať ešte na jeden aspekt vzťahu postáv k filológii a cez ňu vyzdvihnúť rozprávačstvo ako istú možnosť „preniknúť do podstaty (aktuálnej) reality“ (Rédey, 2009, s. 36). Filológia totiž podľa Zoltána Rédeya nie je v prózach Stanislava Rakúsa chápaná len ako tradičná akademická disciplína, ale skôr ako spôsob vnímania skutočnosti a „spôsob rozumenia svetu“ (tamtiež, s. 36), ako na to s nadsadením upozorňuje sám Bochna: „*Vo filológii ako vede o jazyku a literatúre je, bratia moji, všetko. Profesionál v tejto oblasti, špeciálne odborník v literatúre, musí byť dobrým psychológom, filozofom, pozorovateľom a analytikom, ved' jazyk a literatúra, to je, moji milí, sféra, ktorá sa dotýka každého atómu, protónu a neutrónu tohto sveta, každej jeho viditeľnej i skrytej súčasti*“ (*Excentrická univerzita*, s. 44). Práve tento úryvok poukazuje aj na vzťah častí a celku textu. V tom, ako Stanislav Rakús svoje texty utvára vo všetkých štruktúrnych zložkách, ako pristupuje k jazyku a literatúre, je ukryté i jeho chápanie množoznačnej mimotextovej reality a teda i reflexia doby.

Použitá literatúra:

- DAROVEC, Peter: Má excentrik centrum? In: *Medzi umením a vedou* (Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie konanej 23. marca 2010 v Prešove pri príležitosti životného jubilea Stanislava Rakúsa, ed. M. Součková). Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2010, s. 35 – 42.
- FORGÁČ, Marcel – RAKÚS, Stanislav: Umenie bude v každej spoločnosti menšinovým javom (rozhovor). In: *RAK*, roč. 16, 2011, č. 4. s. 3 – 9.
- HODROVÁ, Daniela et al.: ... *na okraj chaosu... Poetika literárneho diela 20. storočia*. Praha : Torst, 2001.
- KAČALA, Ján – PISARČÍKOVÁ, Mária et al.: *Krátky slovník slovenského jazyka*. 4. vyd. Bratislava : Veda, 2003.

KUZMÍKOVÁ, Jana: Humor v knihe *Telegram Stanislava Rakúsa*. In: *Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2010, s. 195 – 199. Dostupné na internete: <<http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242>>

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky 1*. Praha : Melantrich, 1941.

RAKÚS, Stanislav: *Poetika prozaického textu (látka, téma, problém, tvar)*. 2. vyd. Prešov : Náuka, 2004.

RAKÚS, Stanislav: *Temporálne poznámky*. 2. vyd. Levice : Koloman Ketész Bagala, 2004.

RAKÚS, Stanislav: *Nenapísaný román*. 2. vyd. Levice : Koloman Ketész Bagala, 2005.

RAKÚS, Stanislav: *Excentrická univerzita*. Levice : Koloman Ketész Bagala, 2008.

RAKÚS, Stanislav: *Telegram*. Levice : Koloman Ketész Bagala, 2009.

RAKÚS, Stanislav: *Medzi látkou a témou*. Levoča : Modrý Peter, 2011.

RÉDEY, Zoltán: Rozprávači príbehov a príbeh rozprávania v Rakúsových prózach (dokončenie). In: *Romboid*, roč. 54, 2009, č. 9 – 10, s. 31 – 47.

VALCEROVÁ, Anna: Poetika kontrastu a grotesky v románe Stanislava Rakúsa *Nenapísaný román*. In: *Medzi umením a vedou* (Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie konanej 23. marca 2010 v Prešove pri príležitosti životného jubilea Stanislava Rakúsa, ed. M. Součková). Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2010, s. 238 – 254.

WELLEK, René – WARREN, Austin: *Teorie literatury*. Olomouc : Votobia, 1996.

ZAJAC, Peter: Hľadanie strateného autora (doslov). In: Rakús, Stanislav: *Nenapísaný román*. 2. vyd. Levice : Koloman Ketész Bagala, 2005, s. 159 – 166.

Mária Halašková (1988) vyštudovala Pedagogickú fakultu UK v Bratislave, odbor slovenský jazyk a literatúra a nemecký jazyk a literatúra (2012). V súčasnosti je doktorandkou v Ústave svetovej literatúry SAV v Bratislave.

Nacionalizmus je rovnako závažný problém ako pustošenie neoliberalizmu

rozhovor s kurátormi a teoretikmi Majou a Reubenom Fowkesovcami

Pripravila Ivana Komanická

Pojmom translokálne sa pokúšate sproblematizovať jednoduché rozlíšenie lokálneho a globálneho, ktoré sa často objavuje v súčasnom diskurze o umení... Mohli by ste tento pojem ozrejmiť?

Maja Fowkesová: Považujeme sa za translokálnych. Inštitút, ktorý sme založili, sa volá Translokálny inštitút pre súčasné umenie. Keď sme premýšľali, ako nazvať našu webstránku, s ňou sme totiž začínali, prišli sme na to, že práve tento koncept ozrejmuje našu špecifickú situáciu. Mám na mysli skutočnosť, že sme Chorvátka a Angličan, žijeme síce v Maďarsku, ale pohybuje sa medzi týmito tromi kultúrami, a keďže veľa cestujeme, nielen medzi nimi. Mám tiež na mysli, že nás profesionálne zaujíma východná Európa a jej minulosť. Použili sme tento pojem a neskôr sme sa oboznámili s teóriou transnacionálneho a postnacionálneho. Pojem translokálneho súvisí s generáciou deväťdesiatych rokov a začiatku milénia, situáciou po páde komunizmu, v ktorej mohli ľudia slobodne cestovať. Nemierili pritom výlučne na Západ, neemigrovali, ale usadzovali sa aj na menej obvyklých miestach. Keď tematizujeme dejiny východoeurópskeho umenia, používame výlučne termíny západnej historiografie, historiografie postavenej na národnom princípe. Hovoríme o maďarskom, poľskom, slovenskom či českom, zriedkavo československom umení. Aj keď si uvedomu-

jeme, že je nesmierne dôležité hovoriť o špecifickej situácii jednotlivých krajín a ich vlastných dejinách umenia, nesmieme zabudnúť na to, ako sa v rámci jednotlivých národných kultúr prehliaďajú isté minority, ako sú v súvislosti s nimi isté veci nedopovedané či prehliaďané. Používame výraz staré minority, asi najmarkantnejším príkladom sú Rómovia, ktorí nemajú miesto v národných kánonoch.

Reuben Fowkes: Ako kurátorka prvého rómskeho pavilónu v Benátkach Maja upozornila na skutočnosť, že počas stodvástročnej histórie benátskeho bienále neboli rómski umelci až do jej výstavy na tejto prehliadke zastúpení.

Maja Fowkesová: Ďalšiu minoritu, o ktorej je potrebné hovoriť, predstavujú ľudia, ktorí sa prisťahovali do danej kultúry, ale nezmetia sa do rámca národného štátu a preto je pre nich nesmierne zložité zaradiť sa do rámca národných dejín umenia alebo do danej umeleckej prevádzky. Preto sme považovali za dôležité pozrieť sa na tento problém a ponúknuť pestrejší pohľad na to, čo všetko tvorí východnú Európu dnes.

Nemyslíte si, že predovšetkým v súvislosti s Rómami je o nich problematické hovoriť neoliberalným slovníkom ako o slobodne sa pohybujúcich jednotlivcoch? Nemali by sme práve v súvislosti s nimi hovoriť o utečencoch, ktorí sú nú-



Maja a Reuben Fowkesovci (foto: archív autorov)

tení opustiť svoje krajiny kvôli chudobe a rasizmu?

Reuben Fowkes: Neuvažujeme o Rómoch v sociologickom rámci, nejde nám o tento problém. Poslúžili nám ako príklad minority, ktorá nie je reprezentovaná v rámci národnej kultúry, lebo tá je založená na monoetnickom a výlučne identitárnom modeli. Tento model sa častejšie než v ostatných častiach sveta objavuje práve tu, vo východnej Európe. Východoeurópske umenie má pritom samo často pocit, že je vylučované z medzinárodného kánonu, no musím povedať, že v rámci samotnej národnej kultúry fungujú procesy vylúčenia, ktorých si nie sme dostatočne vedomí. Ak sa na tento problém pozrieme z pohľadu horizontálnych dejín umenia, ako ich nastolil Piotr Piotrowski, potom tie isté princípy, ktoré fungujú na globálnej úrovni, musíme nachádzať aj na úrovni jednotlivých umeleckých svetov.

Aplikujete pojem nemeckého sociológa Ulricha Becka „vykorenený kozmopolita“ na umelecký svet...

Maja Fowkesová: Tento pojem v sebe pre-pája dva aspekty, na strane jednej skutočnosť, že sa opustením svojej krajiny človek stáva vykoreneným, na strane druhej fakt, že sa zároveň môže otvoriť novej skutočnosti a stať sa kozmopolitom. Tento koncept je zároveň v protiklade k pojmu vykorenených príslušníkov jednotlivých národov, ktorí zostávajú žiť vo svojej krajine, ale ktorí pracujú na medzinárodnej úrovni, čo umožnila globalizácia. Je nesmierne zaujímavé pozrieť sa na to, ako sú alebo nie sú prijímaní títo ľudia v rámci národnej kultúry (niekedy o to ani nestoja), skrátka, akým problémom čelia. Ide tu totiž znova o veľmi podobnú skúsenosť s vylúčením.

Boris Grojs kriticky vyhodnocuje voľný pohyb, zdôrazňuje pritom, že v situácii, keď nie sme na danom mieste spokojní, nám globalizácia umožňuje jednoducho ho opustiť v prospech iného, čo znemožňuje aktivizmus, keďže ten je závislý od lokálneho aspektu. Možno potrebujeme práve lokálnych aktivistických umelcov...

Reuben Fowkes: Je zaujímavé sledovať, k akým zmenám dochádza v súčasných diskusiách, ako sa mení rovnováha síl, kde je možné badať zásadný problém a jeho zdroje. Aktuálne sa globalizácia a neoliberala ekonomika považujú za hlavných nepriateľov, vnímajú to tak aj umelci a kultúrni operátori. V roku 2011 sme v strednej Európe ako putovnú predstavili našu výstavu nazvanú *Loophole to Happiness* (Úniková cesta ku šťastiu), v ktorej sme sa zamerali na to, či sa ľavicová kritika socializmu zo začiatku sedemdesiatych rokov môžu stať relevantnými pre dnešný politický boj. Mám za to, že len celkom nedávno sa misky váh znova prevážili a že problém nacionalizmu sa stal rovnako závažným problémom ako pustošenie neoliberalizmu.

Maja Fowkesová: Žijeme v Maďarsku, aj keď nie sme Maďari a po celý ten čas sa nás ľudia pýtajú na to, prečo tu žijeme. V poslednom čase sa otázka mení na „prečo tu stále žijeme“ a „čo nás tu vlastne drží“. Dôvody, pre ktoré dostávame tieto otázky, asi môžeme nájsť v tom, že mnoho maďarských umelcov dnes emigruje. Maďarsko opúšťajú mnohí, ktorí sa profesionálne zaoberajú umením. Znova narážame na problém toho, kto je zakorenený a kto je miestny. Títo miestni umelci sa jednoducho rozhodli odísť, majú slobodu to urobiť. Dostanú sa do nových komunít, v ktorých získajú nové pohľady na vec. Tento príklad ozrejmuje, ako funguje súčasný svet umenia. Že už nie je založený na národnostnom princípe. Musíme si to uvedomiť a zobrať tento fakt do úvahy.

Situácia v Maďarsku, o ktorej hovoríte, je dnes pre umelcov zložitá. Výmena riaditeľov v dôležitých umeleckých inštitúciách a vzrastajúca politická kontrola viedla umelcov a teoretikov k protestom, ktorý vyvrcholil oslobodzovaním Ludwigovho múzea, pri ktorom išlo o nenásilné okupovanie schodov tejto inštitúcie. Z pohľadu kritiky neoliberalizmu je to nezvyčajná situácia. Miestni umelci bojujú za globálne umenie. Používajú pritom stratégie radikálnej ľavice, okupujú miesto západného kapitálu, pričom

zaňho bojujú. Vnímate to ako paradox a špecifikum východnej Európy?

Maja Fowkesová: Určite nie. V Maďarsku je Ludwigove múzeum zároveň múzeom súčasného umenia. Spĺňa tak dve funkcie, čo je špecifikum. Maďarsko nemá múzeum súčasného umenia, preto plní Ludwigovo múzeum obe funkcie. Múzeum vlastní Ludwigovu zbierku, ktorá predstavuje globálne umenie, ale má tiež oddelenie súčasného umenia, kde sa prezentuje medzinárodné a maďarské umenie. To vysvetľuje, ako mohlo byť Ludwigove múzeum baštou nezávislého a pokrokového umeleckého sveta. Maďarskí umelci tu prichádzali za výstavami, sami vystavovali, študovali katalógy, navštevovali sprievodné akcie. Svojím protestom nepodporovali Ludwiga ako nemeckého zberateľa, ale bojovali za svoju inštitúciu, ktorá bola nesmierne dôležitá v ich každodennej umeleckej práci. Musím povedať, že vedenie plne tolerovalo tento umelecký protest. Nakoniec sa však zástupcovia Ludwigovho múzea na medzinárodnej úrovni dohodli s ministerstvom a protest bol ukončený. Protestujúca strana prehrala. Rozhodnutie vyplynulo zo vzájomnej dohody medzinárodného vedenia Ludwigovho múzea a miestnej politiky. Protestujúci však nezabudli zdôrazniť, že ich protest nesúvisel len s týmto jedným odvolávaním riaditeľa Ludwigovho múzea, ale súvisel so zmenami v celom systéme umeleckej prevádzky.

Jedna z vašich posledných kníh, ktorá vyšla pod názvom *Revolučný úpadok* (*Revolutionary Decadence*), sa sústredila na dopady zmien roku 1989 na komunitu zahraničných umelcov v Budapešti. Nielen v umeleckom svete sa objavili mnohé diskusie, ktoré tematizovali povahu revolúcie z roku 1989, vrátane názoru, že revolúcia bola konzervatívna, keďže len nastolila už existujúci a potvrdený politický poriadok. K čomu sa vzťahuje pojem dekadencie v súvislosti s revolúciou v názve vašej knihy? Ako špecifická umelecká komunita, ktorou sa zaoberáte (a ktorej ste súčasťou) vníma tento problém a ako s ním pracuje?

Maja Fowkesová: Presne tak, názov *Revolučný úpadok* sa viaže k umiernennej podobe gulášového komunizmu a pochádza od umeleckého kritika, ktorý v roku 1990 považoval jednu výstavu za nedostatočne radikálnu a nazval ju „paradicsom leves“ (paradajkovou polievkou) alebo „revolučným úpadkom“. Pojem revolučný úpadok zdôrazňuje úlohu, ktorú dnes majú jednotlivci a neformálne zoskupenia pri nastoľovaní radikálnych sociálnych zmien. Na rozdiel od, povedzme, bežného typu politikov, celebrít a radikálnych guerilových skupín, ako ich poznáme z revolučných dejín.

*Maja a Reuben Fowkesovci sa zaoberajú teóriou, estetikou a praxou východoeurópskeho umenia a jeho socialistického dedičstva v zmenených podmienkach súčasného globalizovaného sveta. Ako kurátori pripravili množstvo výstav, medzi inými sériu výstav pod názvom *Revolučná trilógia (Revolutionary Trilogy, 2006 – 2009)* zameranú na kľúčové roky 1956, 1968, 1989 či *Únikovú cestu ku šťastiu (Loophole to Happiness, 2011)*, v ktorej na pozadí socialistickej skúsenosti skúmali možnosti únikových ciest v kapitalizme. Ich záujem sa v poslednom čase obrátil k ekologickým témam, k zelenej kurátorskej činnosti, k otázke enviromentálnych dejín umenia a k udržateľnosti súčasného umenia. Na Stredoeurópskej univerzite v Budapešti vedú interdisciplinárne sympóziom k udržateľnosti a súčasnému umeniu. Ich výstavu pod názvom *Ako vták. Stretnutia vo vzduchu v ekologickej ére (Like a bird. Avian encounters in the Age of Ecology)* bude možné vidieť na prelome rokov 2013 – 2014 v budapeštianskej galérii Trafo.*

O prislúchaní

Peter Zajac

1

27. apríla 2013 vyšla v denníku *Pravda* úvaha Milana Hamada O básnikovi a esejistovi Mihalkovičovi.¹ Na záver sa mu poďakoval za báseň *HAMADA*. Tá báseň je poctou – ale poctou dvojlomnou. Zdalo by sa, že patrí k príležitostnej lyrike, k *ars bene vivendi*, či básňam o *dobrom spôsobe života*. Ale nie je to celkom tak. Jozef Mihalkovič veľmi presne rozlišuje medzi básnickým portrétom a básnickým venovaním, tak ako rozlišuje medzi básnickým a esejistickým portrétom. To nie je len formálne rozlíšenie. Rozdiel medzi epideiktickými, slávnostnými žánrami na jednej a portrétmi na druhej strane je vcelku zrejмый – epideiktické žánre sú venovaniami, výpoveďami, apostrofami, osloveniami živých a mŕtvych, portréty sú ekfrastickými, opisnými rozprávami o nich. Mihalkovič tieto žánre rozlišuje, o čom svedčia aj jeho *Listové tajomstvá*.² V knihe je viacero textov venovaných jednotlivým autorom, ale len dva, Jozefovi Bžochovi a Vincentovi Šabíkovi, sú označené ako listy a spájajú sa s básnickými textami. Tretí text, báseň s názvom Hamada, nemá formu venovania a dá sa chápať aj ako *latentný* portrét, lebo čosi odkrýva a zároveň skrýva. Takto dvojznačná je aj Hamadova odpoveď. Dá sa chápať ako publicistická recenzia, no aj ako istá forma verejného ďakovného listu za báseň Hamada ako verejnú formu listového tajomstva. V podstate spadá do kategórie romanticky zdvojených portrétov *pozorovateľov druhého rádu*, ako o nich v súvislosti

s Casparom Davidom Friedrichom písal Hans Ulrich Gumbrecht, podľa ktorého je toto zdvojené re-flektovanie základom moderného vnímania sveta a spôsobuje potenciálnu nekonečnosť reprezentácií všetkých referenčných predmetov: „Pozorovateľ druhého rádu je pozorovateľom sveta, ktorý robí to, čo umožňujú postavy pozorovateľov na Friedrichových obrazoch, totiž pozorovať seba samého v akte pozorovania“.³ Takým je aj pozorovateľ v Mihalkovičovej básni – pozoruje Milana Hamada, zároveň seba samého, a v pozadí aj *samého*.

2⁴

Jozef Mihalkovič: *HAMADA*
Hánkami si sviati z dlane do dlane,
naveľa pripustí,
že sa narobil ako na kostole,
nebanuje, bolo to trojrozmerné,
chvílami veľmi, veľmi skutočné:
„Vieš, niekedy ti bývam
iba tak, pre nič za nič dojatý
ako žena s cítením.“
Čo chcem, keď vždy je vo mne
niečo sedliacke, časové, nadčasové
a nahnevané na svet
neľudských vecí.
Pristihol som sa, že som silný,
napustený čútím,
nič som od nikoho nechcel za úrok,
nechal som svet, nech odkvapkáva
z exhibujúcich stalaktitov.
Išlo mi o milosť. Nie naoko, veď viem,

1 Hamada, Milan: O básnikovi a esejistovi Jozefovi Mihalkovičovi. In: *Pravda*, 27. apríla 2013, s. 34.

2 Mihalkovič, Jozef: *Listové tajomstvá*. Ivanka pri Dunaji : F. R. & G., 2009.

3 Gumbrecht, Hans, Ulrich: *Stimmungen lesen*. München : Hanser, 2011, s. 90.

4 Za kolegiálne podnety ďakujem Jelene Paštékovej, Zore Pruškovej, Vladimírovi Barboríkovi, Renému Bílíkovi, Fedorovi Matejovovi, Pavlovi Matejovičovi a Radoslavovi Raffajovi, ktorí sa zúčastnili 13. septembra 2013 na diskusii o básni Jozefa Mihalkoviča *Hamada* v Ústave slovenskej literatúry SAV.

svet nejde nedeliť a nezdeľovať
a podelený nezaokrúhľovať, priveľmi je
obidný, sverepý... do nerozsvietenosti,
tento svet. Ja som
z milosti božej Milan Hamada,
nespotvoroval, neznevažoval som, len je
možné, že by som bol chcel
väčšmi prislúchať, býval som
vo chvíľočkách milosti
na dohodenie vedľa samého.⁵

Báseň Jozefa Mihalkoviča *Hamada* je mnohoperspektívna a viaclopná. Svedčí o tom už názov. Ako rámec básne skrýva v mene Hamada čosi sošné a kultúrne príznakové. Slovo *hamada* má viacero prítajených významov. Je priezviskom mena, ale aj japonským hrnčiarom a africkou púšťou. Vo forme HAMADA však obsahuje aj čosi dištančné. Nie je plným menom a priezviskom s nádychom familiárnosti, akými sú v iných Mihalkovičových textoch mená Jozef Bžoch, Ján Stacho, Ján Šimonovič, Lýdia Vadkerti-Gavorníková, Milan Rúfus, Svetoslav Veigl, Vincent Šabík, Maša Halamová, Miroslav Válek, Laco Novomeský. Hamada je strohé, enigmatické, holorubne otesané meno. Tým sa stáva v orloji Mihalkovičových mien výnimočným, je príznakové svojou výlučnosťou, ale aj vyľučenosťou.

Báseň má *entymematickú* povahu. Spočíva na sylogických rétorických figúrach,⁶ myšlienkach a úvahách označujúcich zámlky, zamlčané premisy predpokladov alebo skrátenejších, neúplných medzikrokov úsudkov. Text básne je založený na zvukových opakovaniach sekvencií typu „Hamada-do - dla-ne“, či „nejde-nedeliť-nezdeľovať-podelený“, na ambivalenciách a polyvalenciách slov a syntagmatických spojení ako „pri-slúchať a pri-pustiť“, na polyvalencii slova milosť, ktoré patrí do právneho, ale aj teologického jazyka: milosť možno niekomu udeliť, existuje „Božia milosť“, ale aj spojenia „kráľ z Božej milosti“ a „Vaša Milosť“, pričom me-

dzi nimi dochádza neraz k preklopeniu z „transcendentálneho“ do „ironického“, „parodického“, či až „travestijného“ kódu.

Na lexikálnej úrovni vyznačujú ambivalencie príznakové slová ako *čutie* alebo *obidný*. Mihalkovič sa artistne pohráva s ich štepnu metaforickosťou. Čuť znamená vnímať sluchom, počuť; ale aj vnímať čuchom, cítiť vôňu, pach. „Napustený čuťím“ môže znamenať vnímavosť na zvuk, byť napustený vôňou, no aj pachom. Okrem toho znamená slovo čutie vnímavosť, citlivosť, isté cítenie, naladenie, spájajúce sa s jemnými modálnymi rozlíšeniami.

Slovo obísť má viacero významových trsov. Jeden z nich sa sústreďuje okolo významov „vykonať kruhový pohyb okolo niekoho, niečoho; prejsť popri niekom, niečom; prejsť oblúkom okolo niekoho, niečoho s cieľom vyhnúť sa; vyhnúť sa styku s niekým, s niečím; vyhnúť sa splneniu nejakej povinnosti, zámerne [nedobromyseľne] si niekoho, niečo nevšimnúť, nevziať do úvahy, vynechať z náležitého poriadku. Slovo obidný, nepríjemný, mrzutý je expresívne a zriedkavé. Ak je svet „priveľmi obidný, sverepý“ znamená to, že je aj nevšimavý voči ľuďom a vynecháva ich „z náležitého poriadku“, pričom obidnosť sveta sa spája so samými negatívnymi konotáciami: „Nejde ho nedeliť a nezdeľovať a podelený nezaokrúhľovať“.

Viacere ambivalencie vznikajú z napätia a skokov medzi veršom a vetou. Mihalkovičov Hamada je „Milan Hamada z Milosti božej“, ale zároveň „odsúdený na milosť a nemilosť“. Podobne štepnu funkciu má aj výpusťka v poslednom verši, anakolút detskej priestorovej miery, vzdialenosti „na dohodenie“ vedľa spojenia „na dohodenie vedľa samého“, ktoré vyznačuje na jednej strane bipolárny problém ľudskej identity a na druhej akúsi tesnú primknutosť k *Samému*, čiže božskému princípu.

Naratív básne má tri perspektívy. Mohli by sme povedať, že ide o báseň rolí, napo-

5 Mihalkovič, Jozef: Hamada. In: *Listové tajomstvá*. Ivanka pri Dunaji : F.R.&G., 2009 (pôvodne 2004), s. 40.

6 Nepravé sylogizmy sú základom paradoxnej metafory charakteristickej pre básnickú tvorbu Jána Ondruša. K tomu bližšie Zajac, Peter: Vladimír Holan und die Spätmoderne. Der Syllogismus als rhetorische Figur. In: Freise, Mattias (Hrsg.): *Slavische Moderne und Avantgarde*. Frankfurt am Main : Lang 2004. S. 153 – 164.

kon v básni inscenuje básnik tri roly, svoju vlastnú, rolu Hamadu hovoriaceho v akejsi druhej minulosti k mlčiacemu Mihalkovičovi a rolu seba-reflektujúceho Mihalkovičovho HAMADU, hovoriaceho zo skrytosti mysle k sebe a k čitateľovi. Prvú polohu reprezentuje diegetická rozprávačská tretia osoba uvádzajúca vstupnú dialogickú pasáž textu, druhú prezentuje mimetická druhá osoba dialogického oslovenia *mise-en-scène*, takrečeno priamo na scéne, vyznačená uvádzacou dvojbodkou a úvodzovkami a tretiu vnútorná, monologická, lyricky reflektujúca pasáž HAMADU, vrcholiaca výrazom, prislúchajúcim kráľovskému majestátu: „Ja som/ z milosti božej Milan Hamada!“ Je to ináč jediné miesto básne, keď sa meno Hamada vyskytne v sebaoslovení v plnej podobe mena a priezviska.

Entymematické je aj miesto dialógu medzi pozorovateľom, ktorého možno stoťočniť s textovým subjektom Jozef Mihalkovič a postavou básne Hamada. Manifestovaná je len jedna časť dialógu. Jeho druhá časť, ktorú pokrýva meno Mihalkovič, je vypustená, ostáva skrytá: „Vieš, niekedy ti bývam / iba tak, nič pre nič dojatý / ako žena s cítením“. Ostáva tak miestom signálu dôverného vzťahu v akejsi sprítomnenej minulosti, sprítomnenej len čiastočne, s druhou, utajenou časťou. Tušíme však silu a intenzitu toho, čo môže znamenať „byť pre nič za nič dojatý ako žena s cítením“: je to výtrysk pátosu v pôvodnom zmysle em-pátie, vcítenia.

Za kľúčové však možno pokladať miesto básne, kde v akejsi lyrickej enunciacii sebaoslovujúci Milan Hamada (teraz už nie HAMADA!) vypovedá o sebe v akomsi pomyslenom vnútornom monológ, pripomínajúcom funebrálne básne odobierky alebo epitafy *Spoonriverskej antológie* Edgara Lee Mastersa, v ktorých „hovoria mŕtvi“. Je to trochu zvláštna forma poety, ale podstatné je, o čom vnútorný monológ vypovedá: že *síce Hamada nespotvoroval, neznevažoval, len je možné, že by bol chcel väčšmi prislúchať*. Ide tu však o rétorický grif. To nám vlastne nehovorí myseľ Milana Hamadu, ale jeho prostredníctvom to Jozef Mihalkovič ho-

vorí *akoby* zaňho, presnejšie povedané mu to podsúva.

K čomu, či ku komu to ale mal Hamada vlastne prislúchať? Unipolárne sám k sebe? Alebo bipolárne „na dohodenie vedľa samého?“ Vedľa samého seba alebo vedľa Samého? Alebo sociálne či kultúrne vedľa Mihalkoviča? Mal byť viac samým sebou, čo však znamená aj existenciu v úzkostnej *osamotenosti*, alebo byť viac s tými druhými za cenu, že prestane byť *sám sebou*?

Mihalkovičovo vypustenie podmetu za slovom *samý* nie je artistným rezom, ale podstatnou otázkou. V každom prípade si však báseň nasadzuje potrojnú masku – Jozef Mihalkovič nasadzuje masku seba, svoju masku naťahuje na hlavu Milana Hamadu a z tejto skrytosti nám hovorí aj čosi o sebe. Otázkou ostáva, kto je v tejto potrojnej hre vedľa, vedľa koho a vedľa čoho. A či nejde v Mihalkovičovej básni o manifestovanú poctu, a skrytú, latentnú polemiku.

Milan Hamada si, samozrejme, toto háklivé miesto celej básne všimol a odkázal vo svojej recenzii, ktorú by sme mohli označiť žánrovo aj za ďakovný list esejistovi a básnikovi Mihalkovičovi vo svojom texte, že on, Milan Hamada, nie je bez príslušnosti, že prislúcha k tomu, k čomu aj Mihalkovič, len jeho vzťah je o čosi zložitejší. Vzťah k čomu? K literatúre, ku kultúre, ku svetu? K slovenskej literatúre, k slovenskej kultúre, k slovenskému svetu? Domnievam sa, že Mihalkovič tu má na mysli príslušnosť *k nám*, a že za básňou sa skrýva okrem poety a chvály aj tichý predpoklad, že Hamada naozaj neprislúchal ku kolektívu, pričom Mihalkovič neprisudzuje túto výčitku *sebe*, ale *jemu*, čiže Hamadovi, prezentovanému vo forme sebaavyjdrenia, čiže *seba*. Odcudzenie voči tým, čo k sebe prislúchali a poskytovali si tým vzájomné krytie, podáva Mihalkovič ako Hamadovo sebaodcudzenie. Ak je teda celá Mihalkovičova báseň založená na ambivalenciách a polyvalenciách, musí to platiť aj pre to, čo nazýva *prislúchaním*.

3

V tomto bode opustíme pôdu Mihalkovičovej básne Hamada. Mihalkovičova pocta

platí v *Listových tajomstvách* trom literárnym kritikom, tvoriacim akýsi mihalkovičovský panteón: Milanovi Hamadovi, Jozefovi Bžochovi a Vincentovi Šabíkovi. Pravda, len báseň Milanovi Hamadovi má znaky mihalkovičovskej básnickej virtuozity, básnické texty, venované Jozefovi Bžochovi a Vincentovi Šabíkovi spadajú skôr do žánrovej kategórie príležitostnej poézie. O Šabíkovi okrem toho Mihalkovič epistolárne, oscilujúc medzi treťou a druhou osobou píše: „Si mudrc a Vinco Šabík je vskutku iba jeden medzi nami. Ak je slovenská súčasná literatúra plavidlom, tvoje čítanie a písanie je jedným z jeho motorov“.⁷ Znovu tu ide aj o povahu prislúchania. O Hamadovi píše Šabík na margo konca týždenníka *Literárny život*, ktorého bol Hamada šéfredaktorom, ale normalizačná moc ho zrušila, že „uprednostnil mlčanie a stiahol sa do zmysluplného ticha (knižnice)“.⁸ Kto sa potom pričínil o to, že takí ako Hamada ostali dvadsať rokov vytesnení z verejného pôsobenia vo vlastnej kultúre? To sa Hamada stiahol sám do zmysluplného ticha knižnice? Nestiahli ho do nej náhodou za nohu práve prislúchači?

Hamada neprislúchal k prislúchačom, ale zato prislúchal sám k sebe a uchoval si integritu aj za cenu umlčovania a zamlčovania. Lebo práve neprislúchanie k prislúchačom znamenalo v tých časoch, ktoré má na mysli Šabík, uchovanie si ľudskej dôstojnosti. Takých bolo v slovenskej kultúre málo, a Hamada bol jedným z mála. Jemu to *arsbene vivendi* patrí.

4

V slovenskej kultúre dvadsiateho storočia sa ujalo ustálené spojenie *umlčaní básnici*. Vo svojej recenzii ho pripomína aj Milan Hamada. On sám, a s ním aj ďalší boli umlčaní a zamlčaní v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch. Hamada vo svojej recenzii pripomína aj Laca Novomeského, Valentína Beniaka a Janka Silana,

umlčaných v päťdesiatych rokoch. Ale rovnako by mohol hovoriť o umlčaných a zamlčaných v štyridsiatych rokoch a keby sme šli naspäť do 19. storočia, zistili by sme, že slovenská literatúra a kultúra je do značnej miery kultúrou disensu a latencií, kultúrou zamlčaných a často aj umlčaných. Stačí si len pripomenúť, ako dlho trvalo, kým boli knižne vydaní takí základní autori slovenskej literatúry ako Hugolín Gavlovič, Jozef Ignác Bajza, Janko Chalupka a Janko Kráľ, Michal Miloslav Hodža, Samo Bohdan Hroboň, či Jonáš Záborský. Existuje teda aj to, čo by sme mohli nazvať historickou pamäťou *zamlčaných a umlčaných*. Tú asi nemal Hamada na mysli, keď Jozefovi Mihalkovičovi napísal: „Chcem mu (Mihalkovičovi) povedať, že nie som bez príslušnosti, prislúcham k tomu, k čomu aj on, len môj vzťah je o čosi zložitejší.“ Zrejme mal na mysli celú slovenskú literatúru. V tomto zmysle k sebe dnes Hamada a Mihalkovič samozrejme prislúchajú. Ale vôbec to nebolo také samozrejmé v časoch, keď bol Hamada exkludovaný zo slovenskej literatúry a iste by stál ako *zamlčaný a umlčaný* o solidaritu. Mihalkovič sa vtedy „dobrovoľne otváral dobe“, ktorá „sa drala do vnútra každého z nás aj bez pýtania“.⁹ Zahrnul a zaradil sa medzi *majstrov*, medzi tých, čo sa „narobili ako na kostole“, čo pracujú „ako záhradník alebo vinohradník“, lebo „veci vznikajú pomaly, idú svojou prirodzenou cestou“, pričom Hamada na margo tohto citátu vo svojom texte podotýka, že „analógia básnickej, umeleckej práce so záhradníckou alebo vinohradníckou je pre Mihalkoviča neobyčajne výstižná“, že „vo chválach jemu blízkych básnikov používa adjektívum „rukodielný“ a že „oproti utópii záhradníka sa dnes presadzuje postoj lovca“. Odvoláva sa pritom na Zygmunta Baumana, podľa ktorého sa lovec nestará o celkové dobro, rovnováhu síl a harmóniu, nie je biofilný, ale deštruktívny.¹⁰

7 Mihalkovič, Jozef: c. d., s. 250.

8 Šabík, Vincent: Dominik Tatarka – „performer“ na najvyššom poschodí literatúry. In: *Slovenské pohľady*, ročník IV + 129, 2013, č. 7 – 8, s. 81 – 97.

9 Mikula, Valér: Démon kýs' pekný... In: *5x5 a iné kritiky*. Levice : Vydavateľstvo L. C. A., 2000, s. 92.

V analógii medzi prácou básnika a záhradníka, ktorá má v našej kultúre viacero rozbiehavých súvislostí od Ladislava Hanusa a jeho konceptu práce ako kultivovania a pestovania cez Mináčovu predstavu práce ako prejavu slovenského dejinného vegetatívneho výskytu až po utópiu raja ako záhrady, by sa dalo ísť iste aj ďalej. V súvislosti s Mihalkovičovým a Hamadovým prislúchaním ma však zaujíma skôr to, že proti utópii záhradníka možno v slovenskej kultúre postaviť ako výraz prislúchania k zamlčaným a umlčaným *topos svätého za dedinou*.

Básnická zbierka Laca Novomeského *Svätý za dedinou* vyšla knižne na prelome novembra a decembra roku 1939 v pražskom vydavateľstve Melantrich. Ján Gavura v komentári k zbierke píše: „Už v básnickej skladbe *Stretnutie (Otvorené okná)* je motív svätca skameneného za dedinou a opakuje sa aj v ďalšej zbierke v básni *Aký si?*, kde sú verše: „*cynický svetobežník s tajnou nostalgiou, / večný Žid na pobreží babylonských vôd, // myšlienka z tohto roku, vyslovená vlni, / na humne opustenom krčah rozbitý, / sám svätý za dedinou, v nej však nevítaný, / to si ty, to si ty.*“ Gavura upozorňuje aj na jemný sebaironický podtón, s ktorým Novomeský píše, že na Záhorí je svätý za dedinou „tak trochu výsmešným pojmom osamelosti, nemohúcnosti a bezmocnosti. „Stojí jak svätý za dedzinú“ ten, ktorý sa nemôže a nevie zapojiť do bežnej vravy a len bezradne sa díva, alebo nedôverčivo nad ňou pokyvuje hlavou. Keď teda treba rozvinúť túto predstavu zreteľnejšie, povedzme to tak, v ovzduší posledných rokov, keď som väčšinu veršov

tejto zbierky písal, umenie a jeho pendant, ktorým, zdá sa mi, je humanita, sú tými ‚svätými za dedzinú‘, nezrozumiteľní pre bežnú vravu a nezrozumiteľne sa dívajúci na ňu“.¹¹

Samotnú zbierku uvádza motto: „Až sa zas budú básne čítať / a v ľuďoch ľudí poznáš zas, / až roztopí sa v mútnych vodách / jesenný sneh i jarný mráz, // jak úbohý bol, povieme si, / čas pušiek, dýk a náreku, / v ktorom bol básnik nepotrebný / a človek cudzí človeku.“¹² V *topose svätého za dedinou*¹³ znie v Novomeského interpretácii aj názvuk quijotovského motívu, ktorý viedol do slovenského výtvarného umenia Cyprián Majerník ako citát z Henriho Daumiera¹⁴ a v básni *Ktorýsi Don Quijote Cypriána Majerníka* ho použil aj Laco Novomeský. Ponučia sa aj lákavá korelácia oboch motívov, ale tá je nad rámec tejto úvahy. Pre ňu je podstatný motív *humanity* v časoch *nepotrebnosti básnika*.¹⁵ V časoch dejinnej kontinuity je dobré byť záhradníkom a vinohradníkom. V časoch historických zlomov, otrasov a diskontinuit je však dôležité, ak sa nájde niekto, kto osvedčí svoje prislúchanie k humanite – aj za cenu ostrakizácie z *dediny* a toho, že svätý za dedinou je *tak trochu výsmešným pojmom osamelosti, nemohúcnosti a bezmocnosti*.

K Lacovi Novomeskému sa v šesťdesiatych rokoch prihlásila celá kultúrna obec, aj tí, ktorí ho v štyridsiatych rokoch odsúdili prvý a v päťdesiatych rokoch druhý raz. S pátosom chvíle to napísal Alexander Matuška: „Ak sa Novomeský voľakedy sám sebe videl ako svätý za dedinou, zaiste

10 Hamada, Milan: c. d.

11 Gavura, Ján: Komentár a vysvetlivky, in: *Laco Novomeský: Básne a úvahy*. Bratislava: Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2010, s. 463.

12 C. d.: s. 105.

13 Fedor Matejov ma okrem viacerých literárnovedných súvislostí upozornil aj na možnú blízkosť motívu svätého za dedinou u Novomeského s motívom *nesrozumiteľného svätého* v rovnomennom cykle Antonína Matěja Píšu z roku 1922, ktorý Píša napísal v čase blízkosti k poetizmu. Pešat, Zdeněk: *Nesrozumiteľný svätý – Antonín Matěj Píša*. 1922, in: Červenka, Miroslav – Macura Vladimír – Med, Jaroslav – Pešat Zdeněk: *Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do roku 1945*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 168 – 170.

14 Hartau, Johannes: *Honoré Daumier. Don Quijote. Komische Gestalt in großer Malerei*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.

15 Citát z Novomeského motta použil Miroslav Válek v sedemdesiatych rokoch v komunikácii s Dominikom Tatarom, ďalším zamlčivajúcim a umlčivajúcim autorom slovenskej literatúry ako akési tiché mrknutie okom, akoby mu chcel naznačiť, že on, Miroslav Válek „vie“, že časy *normalizácie*, keď je „človek cudzí človeku“ sa pominú rovnako, ako sa pominuli časy zamlčivania a umlčivania Laca Novomeského.

i preto a či hlavne preto, že mu i jeho vlastní jeho poéziu len trpeli a pardonovali, no neprijímali, ak ho nedávne násilienstvo chcelo vyobcovať z obce, dnes je mocou svojho diela neoddiskutovateľne v dedine, v obci, v nás, v našom povedomí a svedomí. Zvyčajne zdržanlivý Bedřich Václavek to o Lacovi Novomeskom povedal pred viac ako štvrtstoročím, keď napísal: „Tento svätý vstúpi raz do svojej dediny a bude to chvíľa slávna pre neho i pre ňu“.¹⁶

Vo všeobecnom jasote tak trochu zanikli slová Milana Hamadu, ktorý akoby si už vtedy preskúšaval dopredu svoju budúcu rolu. O Novomeskom v súvislosti s motívom *svätého za dedinou* napísal, že „hľadal istoty v neistom svete, zmysel v nezmyselnosti a zápasil s úzkosťami ničoty a zmaru“.¹⁷ Slovenská kultúrna obec použila voči Novomeskému svoj tradičný model – keď bolo najhoršie, umlčala ho a zamlčala, keď bolo lepšie, priznala sa k nemu s potešením, že k nej prislúcha.

Toto konštatovanie ide poza báseň Jozefa Mihalkoviča *Hamada*. Nejakto s ňou však súvisí. Tá báseň je aj dobovým fotografickým dvojprotrétom Milana Hamadu a Jozefa Mihalkoviča a vyvoláva citlivú otázku, kto k čomu a kedy prislúchal. Je tým, čo nazýva Roland Barthes pri fotografii *punktum* – bodom, ktorý nemusí byť najviditeľnejší a tvoriť centrum obrazu, ale je v ňom kľúčový. Punktum našej kultúry je otázka, či bude kultúrou inklúzie prispôsobivých a exklúzie tých najlepších, alebo kultúrou, ktorá ich nebude zo svojho stredu vytesňovať, alebo v najlepšom prípade tolerovať, ale bude sa orientovať a správať podľa hodnôt a kritérií tých, čo sú lakmusovým papierikom jej humanity.

Peter Zajac (1946) je literárny vedec, pracuje v Ústave slovenskej literatúry SAV.

16 Matuška, Alexander: Laco Novomeský šesťdesiatročný. In: *Človek v slove*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967 (pôvodne 1964), s. 264-275, tu s. 274.

17 Hamada, Milan: Básnikova prítomnosť, in: Šamtlák, Stanislav (vedecký redaktor): *Keď nevystačia slová*. Bratislava : Slovenská akadémia vied. Ústav slovenskej literatúry, 1965, s. 183.

... Radovana Čerevku

Dlhodobý záujem Radovana Čerevku (1980) o politické spravodajstvo a zobrazovanie vojnových konfliktov bol ocenený tento rok Cenou Oskára Čepana. Už od počiatku sa zameriava na vizuálnu časť seriózneho (agentúrneho) spravodajstva, do ktorého prenikajú prvky infotainmentu: povrchnosť, ilustratívnosť, príbehovosť, didaktickosť, gýčovitosť a čiernobiele schematické videnie. „Prvá myšlienková schematickosť sa týka nášho sklonu považovať z dvoch strán konfliktu vždy jednu za stranu dobra a druhú za stranu zla. Problém nastáva, keď je týchto strán viac ako dve (ako to bolo počas konfliktu na Balkáne: Chorváti, Srbi, Moslimovia).“ Raná práca „Tak to bolo“ (2007) prezentuje všetky dostupné 3D infografiky rôznych spravodajských agentúr o tragédii v Beslane v roku 2004 v pôvodných veľkostiach, ktoré zjednodušene odkazujú k miere ich spravodajskej hodnoty. (-ik-)

1. Tak to bolo / Как это случилось

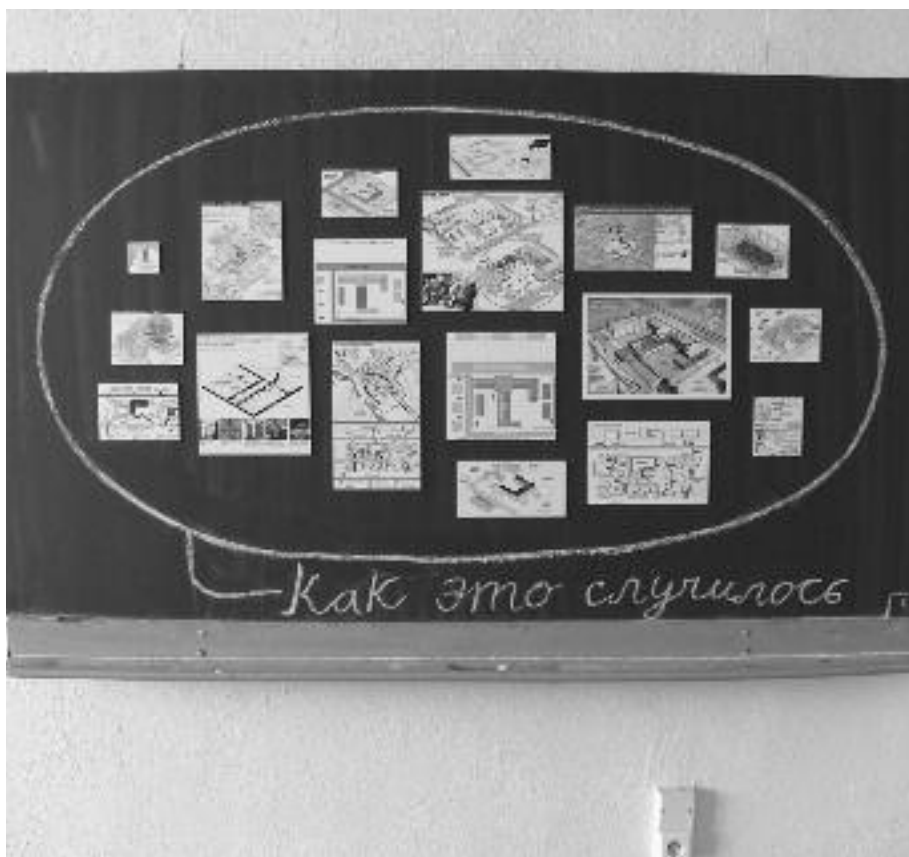
Názov „modelová matrica pre informačnú akumuláciu“ je mojím vlastným konštruktom, ktorý popisuje charakterový rys jednej z mojich autorských stratégií. Viazal sa hlavne k projektu *Iranian complex*¹, ale objavuje sa už čiastočne aj v niektorých mojich starších projektoch. Matricou alebo platformou pre túto prezentáciu bola v diele *Tak to bolo* školská tabuľa s matematickou množinou, v ktorej sa nachádzali infografiky o beslanskej tragédii² pochádzajúce z rôznych zdrojov. Tie sa od seba veľmi líšili a podporovali skôr dojem chaosu ako exaktnej edukácie. To korešponduje so samotným nevydareným závažom ruských bezpečnostných zložiek. Odštartovali ho niekoľkí zúfalí rodičia zajatých detí rozhodnutí so zbraňou v ruke jednať na vlastnú päsť. Výsledkom bola tragédia nebyvalých rozmerov. Zaujal ma nepomer medzi masívnou medializáciou a malou objasnenosťou vyplývajúcou iste aj z informačného embarga uvaleného

štátnymi orgánmi a celkovej netransparentnosti ruského prostredia. Akumulácii informačných zdrojov o jednom a tom istom probléme som sa ako téme venoval vo viacerých prácach. Snažil som sa viaceré pohľady na médiami premietanú udalosť zjednotiť a prezentovať ich v rámci diela ako jednotky s rovnakou informačnou a významovou hodnotou. Výber samotnej udalosti ako témy bol takisto dôležitý, ale bol v mojej osobnej hierarchii podriadený téme mediálnej sprostredkovateľnosti ako takej. Udalosť v podstate poslúžila ako úderná metafora.

Späť k tabuli. Výpočet množiny doplnoval strohý nápis „Tak to bolo“ v ruštine, ktorý tu mal suplovať akúsi učebnú látku s nejasným výsledkom. „Modelová matrica“ – tabuľa bola pri konštruovaní tohto diela kľúčová. Na ňu sa potom viažu ďalšie komponenty objektu – infografiky v kriedou naznačenej množine s nápisom. Modelovou matricou je teda základný tvar objektu, predmet alebo platforma pre na-

1 Iranian Complex, 2008, Galerie Klatovy / Klenová, Česká republika; „Iranian Komplex“, 2008, Nod Gallery, Česká republika; Iranian Complex, 2009, Open Gallery, Bratislava

2 Beslanský masakr bola teroristická akcia, ktorej cieľom bolo zajať ako rukojemníkov viac než 800 ľudí, ktorí sa 1. septembra 2004 nachádzali v areáli základnej školy č. 1 v meste Beslan v Severnom Osetsku na juhu Ruskej federácie. Rukojemnícka dráma trvala od 3. septembra, keď došlo za nejasných okolností k boju a odpáleniu náloží. Zahynulo 334 rukojemníkov (vrátane 186 detí, viac než 1% obyvateľov mesta) a okolo 783 bolo ranených. O život prišlo tiež najmenej 10 príslušníkov ruských špeciálnych jednotiek a 31 teroristov. (zdroj: wikipedia)



Radovan Červka: *Tak to bolo*, objekt, školská tabuľa, krieda, digitálne tlače, 2007.

zhromaždenie, ktorá je schopná tieto menšie významové fragmenty nanovo redefinovať. Môže ísť napríklad o krivú stenu, na ktorej sú nalepené fotografie alebo texty, takže táto stena svojím charakterom mení uhol pohľadu a kvalitu ich percepcie. Vplyv matrice na pôvodný význam týchto menších komponentov môže byť rôznorodý od hyperbolizácie až po úplné spochybnenie pôvodného významu. Ak by som mal definovať toto dielo na základe jednotlivých prvkov, ktoré ho vytvárajú, tak tu prevzaté infografiky figurujú ako určitá „objektívna“ zložka a školská tabuľa ako zložka „subjektívna“. Do infografík o beslanskej tragédii som nijakým spôsobom nezasahoval a prezentoval som ich také, aké som ich našiel na internete. Takisto nedošlo ku žiadnej selekcii v snahe prezentovať čo najväčší počet odlišných schém o jednej a tej istej udalosti. Je tu aj istá paralela so žurnalistickým prostredím. V rámci mediálneho informovania sa okrem iného rozumie byť „objektívnym“ taký druh správania, ktorý dáva priestor viacerým názorom a pohľadom zainteresovaných na jeden jediný problém. Toto kritérium bolo ale posunom princípu objektivity v tomto prípade splnené ad absurdum. Školská tabuľa je teda subjektívnou zložkou diela, práve pre svoj emotívny charakter a parametre ready made objektu, ktorý navyše predmetne súvisí s udalosťou, o ktorej pojednáva. Nie, nie je to autentická tabuľa z beslanskej školy. Ide o rekonštrukciu inscenovaním tabule, ktorá by tej, nachádzajúcej sa v končinách

južného Ruska mohla pokojne zodpovedať. Vytvára sa antagonický vzťah medzi reálnym, subjektívnym a „umelým“ (sprostredkovaným), objektívnym (?).

No ako vysvetliť deťom na aktuálnej hodine matematiky a dejepisu v jednom, k čomu vlastne došlo v škole v Beslane, ak majú vyučujúce médiá k dispozícii také množstvo odlišných informácií?

Jednoducho, ako to teda bolo?

Radovan Čerevka



LISTY
dvoměsíčník
pro kulturu a dialog

... pre Jána Gavuru

šéfredaktora časopisu *Vertigo*

Prípravil Radoslav Passia

V posledných rokoch pribudli do množiny slovenských časopisov venujúcich sa literatúre *Enter*, *Kloaka* a *Glosolália*. Zdalo by sa, že prežívame zlaté časy literárneho časopisectva... Najnovším prírastkom je „časopis o poézii a básnikoch“ *Vertigo*. Keďže ste sa ho odhodlali vydávať, odpoveď na prípadnú otázku, či je u nás preň ešte autorský a čitateľský potenciál, by bola zrejme jasná... S akou základnou predstavou poézie prichádzate, prečo ste si zvolili tento názov a s kým na tomto projekte spolupracujete? Ak je na Slovensku nejaký čitateľský potenciál, tak v poézii a detskej literatúre. Poézia je pre časopis veľmi vďačný materiál, je krátka, rôznorodá a medzi básnikmi a poetkami sa nájde veľa zaujímavých osobností, ktoré naplnia nie jeden literárny časopis, ale hneď niekoľko. Poézia a básnici sa dajú uchopovať z rozličných hľadísk a o to nám ide. Číslo sa začína prezentačnou časťou, kde predstavujeme päť až sedem slovenských aj zahraničných autorov; sú pri nich krátke rozhovory, fotografie, sú tam čisto básnické texty, ale bezprostredne aj komentáre a kritické analýzy. Nasledujú časti analytické – recenzie, polemiky, literárnohistorický a iný výskum a končí sa exotickéjšie ladenými témami, ako sú vizuálna a experimentálna poézia alebo články, ktoré majú s poéziou či básnikmi voľnejší vzťah.

Poézia sa do slovenských literárnych periodík dostáva pravidelne, ale zďaleka nepokrýva prísun novej básnickej tvorby. Na-

vyše sú oblasti, ktoré nejdú do časopisov často – napr. preklady a reflexia prekladov, hoci je to rovnocenná (početnosťou aj kvalitou) súčasť živej literatúry.

Ľudia zapojení do procesu poézie zvyčajne poéziou žijú, a vo *Vertigu* sa majú možnosť stretnúť s exkluzívnym tematickým zameraním. Nemyslíme si, dovolím si povedať za redakciu, že je to mimoriadny luxus, daňových poplatníkov nestojíme veľa. Naším hlavným „palivom“ sú entuziazmus a úprimný záujem o to, čo robíme.

Názov *Vertigo* je pre mňa básnickým závratom, keď odrazu nájdete v básni verš, ktorý s vami zatočí, hoci stojíte nohami pevne na zemi. Čitateľ si však môže dolaďiť interpretáciu tohto slova podľa svojej skúsenosti.

A s kým spolupracujeme? So všetkými. Naším jediným cieľom je predstaviť poéziu zaujímavu a v istom nepodliezateľnom štandarde. Na animozity sme primladí. Vekový priemer redakcie je pod tridsať.

Na prvý pohľad *Vertigo* zaujme netradičným „leporelovým“ vizuálom. Nazrime však dovnútra... V prvom dvojčísle sme sa usilovali siahnuť po reprezentatívnej vzorke toho, čo svet poézie dnes predstavuje. Máme tu M. Ferenčuhovú, M. Milčáka aj mladučkú V. Jančíkovú (teda východ, západ, začiatky aj skúsenosti), prezentujeme výborné básne maďarského básnika J. Lackfiho aj komentované básne klasika L. Cohena. Spestrením sú sentence J. Briškára, kratučká esej R. Juroleka a potom idú analýzy, kritika kritiky súčasnej poézie, ale aj návraty k zabudnutým



Prvá verejná prezentácia časopisu *Vertigo* na podujatí Poetry Quartet, 25. 9. 2013 v Košiciach. Zľava slovinskí básnici I. Osojnik, D. Koban, francúzsky básnik N. Pesquès a „náš“ britský básnik J. Sutherland-Smith

knihám M. Kováča a M. Šprinca. Je tam toho oveľa viac, napríklad „interpunkčná“ poézia, a mimoriadne sa tešíme, že môžeme na pokračovanie uverejňovať z nepublikovaného rukopisu Š. Druga o väzenských rokoch L. Novomeského *Väzeň vlastných súdruhov*.

Úvodné dvojčíslo *Vertigo* vyšlo s knižnou prílohou, výberom z poézie mladého ukrajinského básnika Pavla Korobčuka *Kameňolom*. Táto knižka je zase súčasťou dobre známej „jednoeurovej“ edície *Veršeonline*, na vydávaní ktorej sa podieľate už niekoľko rokov. Aké máte s tou „adoptovanou“ edíciou plány, aká bude jej dramaturgia pod krídlami *Vertiga*?

Literárne zošity *veršeonline* sú jedným z najzmysluplnejších projektov, aké si viem predstaviť. Presne zasahuje to, na čom literatúra zlyháva. Na nedostatku príležitostí stretávať sa s rozličnými umelec-

kými prejavmi, v tomto prípade poéziou. Každý má rád nejakú hudbu a určite bude mať rád aj nejakú poéziu, len o tom ešte nevie, len o nej ešte nevie. Tejto edícii sa už ušlo veľa ústrkov. Ministerstvo ju nevedelo zaradiť do stĺpčiekov výkazov, tak ju odpísalo. Pomohlo síce, keď sa zošity začali robiť ako knihy, ale to už bol posun ďaleko od pôvodnej myšlienky zakladateľa a duchovného otca edície Erika Jakuba Grocha, ktorý takmer desať rokov v sebe nosil a obrusoval myšlienku literárnych zošitov do vrečka, čo by boli lacnejšie ako škatuľka cigariet, kola alebo balík bonparov.

Bolo mi ľúto, koľko nádherných rukopisov sa mi dostávalo pod ruky a nemôžu ich vidieť ostatní. Dostával som tiež veľa otázok, kedy vyjde ďalšie číslo zošitov. *Vertigo* trochu vzniklo aj ako dôvod na to, aby vychádzali zošity *veršeonline*. A ešte aj preto, že som videl, že ani moloch *Enter*



Obálka prvého čísla časopisu *Vertigo*

(kde som literárny redaktor) nie je schopný pojať toľko poézie, koľko sa jej na nás valí. No a samozrejme literatúra na východnom Slovensku dostala infúziu v podobe podpory projektov Európskeho hlavného mesta kultúry Košice 2013. Už predtým tu boli a sú aktivity Európskeho domu poézie Košice, ktorý je zastrešujúcou duchovnou

membránou väčšiny literárnych pohybov na východ od Popradu. Európsky dom poézie nám poskytuje aj svoj web, kde budujeme interaktívny variant časopisu (edpk.eu). S tým, čo máme, chceme násilne pripravovať príležitosti na stretnutia s poéziou. V jej sile je schopnosť spašiť človeka, a to si zasluhuje pozornosť.

Lokálna príchut' európskeho mesta kultúry

Hana Janečková a John Hill

Košice sú naozaj ďaleko, vnímajú to aj samotní obyvatelia, ktorí svojim „východniarstvom“ čelia zvyšku Slovenska. „Rasizmus je západný pojem, ktorým sa Európska únia pokúša implementovať pravidlá bez toho, aby vnímala miestne podmienky,“ vypočujeme si od miestnych, keď hovoríme o strašných podmienkach, v ktorých žijú miestni Rómovia. Ide o rovnaký princíp aj v prípade mesta kultúry?

Do Košíc prichádzame v čase raňajok. Mesto obkolesujú obrovské sídliská, ešte záber na schátranú železničnú stanicu, ktorá sa už čoskoro zmení na honosnú vďaka nákupnému centru. Dostávame sa do štýlového historického centra a peknej kaviarne Rozprávka, kde umelkyňa Andrea Kalinová prezentuje *Opustení/re/kreáciu*, prácu reflektujúcu chátrajúce kúpele Trenčianske Teplice. Diskusia pri raňajkách je súčasťou projektu Medzicentrum IV, siete prezentácií, workshopov a intervencií pozvaných mladých slovenských umelcov v rámci košického programu EHMK 2013. V kaviarni sa blyští taliansky kávovar, makové koláčiky tu servíruje opálený personál. Keď sa dívame na prvorepublikovú funkcionalistickú architektúru premietanú na klenby, náhle máme neodvratný pocit, že práve toto je stredná Európa. „Česi by takéto niečo nedopusťtili,“ hovorí slovenská umelkyňa, naráža hádam na obdiv Čechov k Adolfovi Loosovi, ale tento komentár tiež hovorí niečo o vzájomnej rivalite dvoch národov. Československo bolo zavedenou kultúrnou značkou. Ale potom si obe krajiny museli svoju kultúrnu identitu určiť nanovo.

Umenie vo verejnom priestore financované prostredníctvom grantov je vo všeobecnosti nevdácnym projektom. Košice by vzhľadom na nezameniteľnú lokálnu príchut' mohli poslúžiť ako exemplárna prípadová štúdia. V čase obedňajších horúčav si to zamierime ku kunsthalle otvorenej

3. júla, ktorá je prvou inštitúciou svojho typu na Slovensku. Bývalú mestskú plaváreň z päťdesiatych rokov od architekta Ladislava Greča, od roku 1992 mimo prevádzky, zrekonštruovali, ako nás upozorňuje miestny sprievodca, pre potreby „multifunkčného výstavného centra“. Rozsiahla rekonštrukcia pod vedením Juraja Kobana a Štefana Pacáka vyústila do rozporupnej estetiky: pôvodné odrazové stupienky z ružového mramoru naruša nová čierna protišmyková dlažba a žltá-čierna páska. Vodný motív a mozaika na zábradlí symbolizujú „spojenie kultúry a vody“. Keď vezmeme do úvahy potenciál tejto úžasnej budovy, mysleli by sme si, že tu sa naozaj nedá nič pokaziť. Avšak výsledok je prekvapujúco škaredý. Stavba pôsobí lacno, čo vyplynulo predovšetkým zo zvolených materiálov.

Naproti tomu výstavná činnosť v kunsthalle nie je taká dôsledná v detailoch. Sochy Tonyho Cragga sú ledabolo rozmiestnené na dne prázdneho bazéna. Názvy prác sú na pokrčenom papieri. Na jednej z bočných stien prebieha výstava s názvom *Constantin Brâncuși: Fotograf*. Fotky sú nainštalované vo forme filmového pásu. To spôsobuje, že je ťažké rozpoznať kurátorský zámer. V hornom foyeri nachádzame výstavu Bruna Klomfara *Stavanie pre umenie* a znova ten istý typ inštalácie. Len tentoraz tu vidíme umelecké inštitúcie dolného Rakúska vytlačené na farebnej tlači. Prípadomínajú brožúrky realitných kancelárií: obrázky sú lesklé, dobre nasvietené a ľahko

zabudnuteľné. Navyše, vystavení umelci známi na medzinárodnej scéne majú väzby na miestne prostredie. Wuppertal, kde žije Tony Cragg, je partnerským mestom Košíc. Gyula Kosice, argentínsky umelec, ktorý vytvoril bezútešnú verejnú plastiku s názvom *Socha pre Košice* vítajúcu návštevníkov kunsthalle, sa v meste narodil. Už vidíme, ako sa odhajkuje monitorovací formulár Európskej únie.

Bližší pohľad na kunsthalle odhalí čerstvo rekonštruované hygienické zariadenie a sklenené dvere, ktoré vedú k zjavne funkčnému bazénu vonku, kde sa kúpu nič netušiaci návštevníci. Pri tomto pohľade sa nedá neopýtať, či sa takto zrenovovaná budova dokonale prispôsobená na to, aby slúžila ako plaváreň, ňou znova nestane, hneď ako sa pozorné oko Európskej únie upriami na ďalšie mesto kultúry.

Na tejto torte, či skôr na tomto rozpočtovom koláči, z ktorého si chce každý uchmatnúť kus, je ešte pár čerešničiek: prekrásne kasárne z 19. storočia z čias Rakúsko-Uhorska v centre nového Kulturparku sú odeté v disneyovskom štýle do bieleho polystyrénu. Bude tu galéria a edukačné priestory. Jediný plne funkčný projekt v rámci tejto budovy, ktorý sa otvára na jeseň, je *Kreatívna fabrika* – interaktívna výstava rozprávajúca „Príbeh ocele“ od jedného z partnerov európskeho projektu U.S. Steelu. Hneď za mestom má rozľadňa Hradová nové lesné chodníky a amfiteáter. Na program však už nezostali žiadne peniaze. Krátke návaly financovania spolu so zavedenou korupciou preferujú budovanie základnej infraštruktúry. „Na rozdiel od stavieb, kde sa peniaze dajú spreneveriť ľahko, sa príprava projektov a programu nedá len tak ľahko finančne nadhodnotiť, je preto transparentnejšia,“ hovoria nám Slováci bez ilúzií.

Presne tieto nedostatky sa odrazia na prezentácii prác projektu *Medzicentrum IV*. Vernisáž je v horúci sobotňajší večer vo výmenníku na Štítovej ulici. Aj tie najlepšie z predstavených diel, predovšetkým práca Tomáša Rafu s rómskymi deťmi alebo dokumentárne video Erika Sikoru *Zateplovací záchranár* (2013), v ktorom Sikora medituje nad obnovou panelákov odkrývajúc pritom xenofóbiu Slovákov, pôsobili lajdácky.

Zrejme kvôli nedostatku peňazí na inštalovanie výstavy, nedostatku času, ktorý umelci mali na vytvorenie svojich diel a nedostatočnej finančnej odmene pre výtvarníkov. To nastoľuje nielen otázku, kedy sa stalo prijateľným nezaťahovať do rozpočtu výstav honoráre pre umelcov, ale predovšetkým otázku, prečo sú umelci ochotní pracovať zdarma v rámci zjavne pompéznej a dobre financovanej iniciatívy. To všetko nevyhnutne znehodnocuje prácu umelca a posilňuje existujúce mocenské štruktúry. Ďalším problémom je dopad na komunitu. V rámci raňajšieho programu Medzicentra bola naplánovaná aj konfrontácia s obyvateľmi, ale keď sa na otvorení nezúčastnili žiadni miestni obyvatelia, nebolo sa s kým konfrontovať. Pokračovanie projektu je tak ohrozené nedostatočným zaangažovaním obyvateľov na projekte, čo nahráva neskoršej privatizácii budov.

Plávajúce záhradné skulptúry Ilony Németh na Mlynskom náhone (*Záhrady*, 2013), ktoré umelkyňa ponúkla obyvateľom, aby sa o nich starali, poskytujú jedinečnú možnosť, aby na umení participovali aj ľudia, ktorí sa inak o umenie nezaujímajú. Na kraji mesta sa nachádza ambiciózne *Pamätník ľudovej architektúry* (2013) Tomáša Džadoňa, v ktorom sa desaťposchodový vežiak stáva podstavcom pre míznuce architektonické dedičstvo (tri drevené stavby slovenského vidieka) a pritiahne tak pozornosť k obom typom architektúry. Umelec má prísľub od obyvateľov, že skulptúra tam môže byť umiestnená dva roky, ale rozpráva o celom projekte s takým zaniatením, že máme pocit, že dielo tam zostane navždy.

Vybudovanie regionálneho centra súčasnej kultúry za jeden rok je náročná úloha a dôraz na detail či náročnosť nie sú najsilnejšími stránkami košického projektu. Ale umelecká scéna tu existovala aj pred rokom Európskeho hlavného mesta kultúry a bude existovať aj po ňom. Tabačka KulturFabrik – bar, umelecké a hudobné centrum nezávislej kultúry, ktoré funguje od roku 2009 – sa drží v bezpečnej vzdialenosti od EHMK a nemá najmenší problém naplniť a zrealizovať svoj program.

Hana Janečková a John Hill sú umelci, žijú v Londýne. Úplná verzia tohto textu pôvodne vyšla v časopise *Frieze*.

Especially selected for Mr. Reich-Ranicki

Marcel Reich-Ranicki

(2. 6. 1920, Włocławek – 18. 9. 2013,
Frankfurt nad Mohanom)

Poľsko je krajina, kde sa narodil. Desaťročia žil v Nemecku – necítil sa tam hosťom, nepokladal sa za cudzinca –, domovom bez výhrad sa mu stala až literatúra. ¶ Nedávno povedal, že nikdy nebol šťastný. Šťastie Marcel Reich-Ranicki rozdeľoval, keď poväčšine zostra, no vždy so šarmom znalca hovoril najmä o nemeckej, ale aj o inojazyčnej beletrii (napríklad v legendárnom televíznom Literárnom kvartete), či keď o slovesnej tvorbe písal v špičkových periodikách (sotva ho niekto tromfne v iniciovaní či sústavne potvrdzovanej kvalite takých projektov, ako bola interpretačne orientovaná „Frankfurtská antológia“ či rozsiahla esejistická séria o modernej próze „Romány včerajška – prečítané dnes“). ¶ Jeho briskného súdu sa obával – predovšetkým v Nemecku – kdekto. Martin Walser sa mu „pomstil“ prázou *Smrť kritika*. Vo Švajčiarsku Marcel Reich-Ranicki „vzal na milosť“ (popri Maxovi Frischovi) Alfreda Anderscha – nemeckého vystaňovalca na protest proti reštauračným tendenciám – za román *Winterspelt* a ešte Hermanna Burgera, ktorého v názve jednej recenzie označil dokonca za „puntičkára veľkého formátu“ (titul našich riadkov je identický

s Burgerovým znením pozláteneho venovania na darčekovej škatuľke cigár značky Dannemann-Maduro; adresát Marcel R. -Ranicki bol totiž vplyvný napríklad pri selekcii laureátov Ceny Friedricha Hölderlina či Ceny Ingeborg Bachmannovej). ¶ Samouk sa prebýjal obzvlášť ťažko. *Sedel som osamotený v malom byte v Hamburgu-Niendorfe, bol to monologický, takmer neznesiteľný život. Čítal som a písal, ľudia som takmer nevidel. Nesťažujem sa. Za tých štrnásť rokov v Hamburgu som napísal mnoho kritik, potom sa stali základom mojich viacerých kníh. Prednášať ma pozvali viaceré univerzity, na kontinúálne pôsobenie som mal ponuky z amerických i zo švédskych univerzít, nie však z nemeckých... Ani jedno vydavateľstvo, ani jedny noviny, ani jeden časopis, nijaké rádio ani televízia mi neponúkli nijaký post, i keď... moja prvá kniha NEMECKÁ LITERATÚRA NA ZÁPADE A NA VÝCHODE vyvolala v roku 1963 veľký rozruch... V týždenníku ZEIT veľmi dobre vedeli, že mám záujem o činnosť mimo pracovne, v súkromnom byte. Nikdy mi nič neponúkli. ¶ Vždy chcel žiť s okolím zmierlivo a obklopovala ho nenávisť. Prednášam o nemeckej literatúre, nič zvláštne, až zrazu na potrebnom mieste poviem, že pri interpretácii Kafkovho diela nemožno zabúdať na jeho židovský pôvod. V okamihu sa všetko mení. V sále totálne ticho. Poviem Žid v súvislosti s Döblinom, Heinem či Schnitzlerom a odrazu je v sále ticho. Nehovorím, že to ticho je čosi dobré či zlé. Ale to ticho dokazuje, že normálne chovanie voči Židom neexistuje. Toto je strašná vec. ¶ Herlinde Koelblova sa*

Marcela Reicha-Ranického opýtala v roku 1989, čo si myslí o židovskom bohu. *Pekný výmysel. Boh je výmysel literátov... Ja som to nikdy nepotreboval. Tam, kde by bol mohol pomôcť, ho nebolo. Keď zavraždili šesť miliónov ľudí, nijakého boha som nevidel. Alebo videl: bol na strane Hitlera. Dajte mi pokoj s bohom. Boh je vždy so silnejšími bataliónmi, hovorí Fridrich Veľký. Vôbec nie zlé. A vie si Reich-Ranicki predstaviť, že by bol možný ďalší Osvieňcim? Golo Mann povedal, že keď bolo toto možné, je opäť možné všetko... Mňa zaujíma problém, že o Osvieňčime je v Nemecku plno lží, príležitostne luží aj historici. ¶ Pred niekoľkými mesiacmi zašiel senior Reich-Ranicki do redakcie Franfurkter Allgemeine Zeitung, kde pôsobil roky a roky. Teraz tam už poznal iba dvoch redaktorov, z mladších si návštevníka nevyšimal nikto; nikto ho nepozdravil. ¶ Za jednu zo svojich veľkých chýb pokladal Marcel Reich-Ranicki to, že ľuďom príliš dôveroval. Literárne esá Walter Jens, Martin Walser a Günter Grass neprestávajú byť aj „vedúcimi demokratmi Nemecka“ (Malte Herwig). Reich-Ranicki sa s nimi rozišiel nie v dobrom: podistým mu nadmieru prekážalo to, že nacistickí súbežci rutinovane prehadzovali na seba prozaizačné haleny ¶ Marcel z malého mesta Włocławek tu už nie je. Ale ostáva s nami, pretože ostáva krajina iteratúry, ktorú ten preceptor Germánie s vervou*

a nenapodobiteľne forsiroval. Hlboká poklona, Marcel.

Ján Kaľavský

Juraj Kuniak – Ján Kudlička: Lamium Album

Banská Bystrica : Skalná ruža, 2012

Vo vydavateľstve Skalná Ruža vyšla zaujímavá kniha, ktorej autormi sú Juraj Kuniak a Ján Kudlička. Už dve mená na obale, z toho prvé patrí básnikovi, druhé maliariovi, naznačujú, že pôjde o rovnocennú spoluprácu vynímajúcu sa z „obyčajného“ vzťahu ilustrátor – autor. Mohli by sme dokonca hovoriť o krásnej či autorskej knihe, v ktorej obraz a text tvoria jeden kompaktný celok. Preto otázka, kto koho sprevádza, nie je podstatná, dôležitejší je spoločný cieľ, ktorý dosahujú. ¶ Ako prezrádza úvodná esej Daniela Heviera: „Táto kniha vychádza z archetypálneho výtvarného i náboženského motívu piety“ (s. 11), čo automaticky pridáva zbierke ďalší, duchovný rozmer. Pietu, to nie je len obraz Božej Matky, ktorá drží v náručí mŕtveho Krista, je to aj obraz matky a syna, lásky a smútku, je to „mlčanlivá obeta“ (s. 16) „v liečivom objatí, v mäkkosti slov lamium album“ (s. 12). Výtvarná a literárna interpretácia motívu piety v zbierke *Lamium Album* tento motív ešte viac prehĺbuje, a to na osi od najvšeobecnejšieho, pocitového záznamu (kresby Jána Kudličku) až po jej jedinečné, osobne intímne ponímanie (básne Juraja Kuniaka). ¶

Zbierka obsahuje štyri básne, ktoré pripomínajú skôr básnickú skladbu, poému či krátky cyklus. Metaforicky by sme ich dokonca mohli nazvať krížovou cestou, ktorej trinásť zastavení predstavuje „zvetraná poľná pieta“, „citadela“ (s. 12), a teda opora i cieľ, ktorý sa snaží lyrický subjekt dosiahnuť. Takýmto spôsobom vytvára akúsi pietu seba („Ja som dvere“, s. 14), pretože cesta, ktorú podstupuje, je vlastne cestou vo svojom vnútri („Schúľil som sa do seba“, s. 14), načúva a hovorí so sebou („Tam na prahu vystrkuje pazúry moja duša. / Upokoj sa, na niečo prídeme, vravím jej“, s. 14), hľadá tú istú obeť a pokoru, ktorú pieta zastupuje. Završenie je však opačný proces, je to vystúpenie zo seba, resp. po spoznaní seba je potrebné vzdať sa svojho ja, „vyliečiť sa zo seba, odumrieť svetu prezimovať / do nového nadýchnutia a rozžiarenia“ (s. 18). Naliehavosť výpovede miestami znižujú klišé frázy, ošúchané metafory či „náhodné“ rýmy vo vnútri verša („zberateľ kamienkov z túlavých ciest“, s. 14); „asfaltový koberec“, s. 12; „Rástla okolo piety, zbieral som jej kvety“, s. 12). Naopak, dôležitosť vysloveného umocňujú štyri jazyky zbierky (básne aj predhovor Daniela Heviera sú preložené do anglického, nemeckého a poľského jazyka), akoby sa všetko muselo zopakovať viackrát, presne štyrikrát, a teda v akomsi obradnom, rituálnom poradí. Číslo štyri je v zbierke zastúpené a prízvučené viackrát („štyri obzory vôkol horúceho stredu“, s. 14), čo v religióznom kontexte zahŕňa práve Máriu matku

(Otec, Syn, Duch svätý a Panna Mária). ¶ Taktiež kresby Jána Kudličku sú kombináciou štyroch základných farieb a ich odtieňov (čierna, modrá, červená a „neviditeľná“ biela). Predstavujú abstraktné zobrazenie piety, rozptýlených jednotlivých tvarov a farieb zanecháva len pocit, emóciu, presne tak, ako sa na jednom mieste vyznáva lyrický subjekt: „Keby som si mal vybrať chrám, / bola by to krajina a uprostred nej pieta. // [...] z mávnutia svetla, z nazbieraných emócií“ (s. 16). Práve tu sa prejavuje dokonalá symbolóza neurčitého či skôr tušeného (tvaru) a konkrétneho (významu) – „prejsť nevšímavo popri sebe – Tebe, Pane“ (s. 18). ¶ *Lamium album*, to je latinský názov pre Hluchavku bielu. „Meno Hluchavka vysvetľuje odolnosť“ (s. 12), píše sa v prvej básni. K tichu sa pridáva biela farba, paradoxne „neviditeľná“ a najťažšie „uchopiteľná“, v básni zastupuje medziriadkový priestor, v kresbách je zas podkladom, oslabuje iné farby, niekedy vypĺňa stred, je chránená ostatnými farbami. Evokuje čistotu, pokoru, je „z mierumilovného rodu“ (s. 12). Daniel Hevier opisuje body nachádzajúce sa v kresbách Jána Kudličku ako vpichy po ihle či vtáčie stopy na snehu. Pripomínajú však aj detské obrázky, ktoré vyniknú až po pospájaní jednotlivých bodiek, presne ako v prípade zbierky *Lamium album*, je potrebné poskladať každý (ne)viditeľný kúsok obrazu a slova, aby sme odhalili jej úplnosť.

Eva Urbanová

The Congress

animovaný film, 2013

Izrael, Francúzsko, Belgicko, Poľsko,

Luxembursko, Nemecko,

režia: Ari Folman

Nie každému tvorcovi animovaných celovečerných filmov pre náročné publikum sa podarí preraziť za hranicami festivalových projekcií. Neznamená to však, že by tieto filmy neboli vhodné na uvedenie do kín alebo filmových klubov. Často ide o hodnotné umelecké diela s podnetným myšlienkovým pozadím. Nastavenie súčasnej dramaturgie (ani len) filmových klubov však takýmto filmom u nás nepraje. Prípadne nie sú dostatočne známe na to, aby sa vôbec vedelo o ich existencii. ¶ Takže áno. Celovečerné animované filmy pre dospelého diváka existujú a každoročne ich vzniká niekoľko desiatok. O to väčším potešením je, ak sa napriek nepriazni z času na čas dokonca aj u nás objaví takáto snímka. Nie je to ale kvôli odvahe dramaturgie, skôr preto, že film zaznamenal úspechy na festivaloch, ktoré nie sú primárne orientované na animáciu. Je to znak toho, že dielo je vhodné pre širšie (stále však ešte vyberavé) publikum, nie pre ignorovanú komunitu fanúšikov animácie. Škoda len, že táto predstava je skôr predsudkom ako smerodajným pravidlom. Na druhej strane je pravdou, že animovaného filmu, ktorý nie je ani ocenený v Cannes, Benátkach, Berlíne atď., ani nie je nasadený celosvetovo do distribúcie, sa u nás iba ťažko dočkáme. Veď kto by naň chodil?

A tak prichádzame napríklad o diela ako *Consuming Spirits* Chrisa Sullivana alebo *It's Such a Beautiful Day* Dona Herzfeldta, zásadné filmy súčasnej nezávislej animácie. ¶ Tento osud však nepostihol Ariho Folmana a jeho *Valčík s Bašírom*. Ide o film, ktorý pozná snáď každý návštevník filmových klubov a dokonca i zopár ľudí z multiplexov. V roku 2008 zaujal Folman na festivaloch, no aj v slovenských kinosálach. Čiastočne autobiografický dokumentárny animák mapuje Folmanove skúsenosti z vojny v Libanone. Úprimná výpoveď – arteterapia bola predmetom množstva štúdií a filmologických textov, vzdvihoval sa napríklad jej prienik medzi dokumentárnym a animovaným filmovým druhom. ¶ Ari Folman uviedol tento rok v Cannes svoj ďalší film s názvom *The Congress*. Dostane sa mu rovnakej pozornosti? Voľná adaptácia novely Stanisława Lema *Futurologický kongres* je od osobnej výpovede o vojnových zážitkoch na míle vzdialená. Rozpráva príbeh postaršej hollywoodskej herečky, ktorej čas už pomaly nadišiel a stojí pred významným rozhodnutím. Nechať sa digitalizovať, vzdať sa svojho obrazu a prenechať svoju tvár filmovému priemyslu alebo ukončiť kariéru a vo filme sa už nikdy neobjaviť? ¶ Najvýraznejšia črta spoločná pre oba Folmanove filmy je opäť miešanie druhov. Približne tretina filmu je nakrútená na kameru a vystupujú v nej živí herci, zvyšok je dielom animátorov. Herečka Robin sa teda v úvode predsa len rozhodne

„zapredať“ svoj herecký obraz filmovej korporácii. S ťažkosťami a výhradami absoluuje digitalizačný proces a jej postava sa bude v najbližších desaťročiach v nezmenenej podobe objavovať v klasických mainstreamových trháčkoch. Jej kariéra ako živej herečky v tomto momente končí, divákom je už servírovaná iba ako naskenovaný konštrukt, práca animačného štúdia. Postupom rokov sa však zábavný priemysel mení a filmy si už nedokážu udržať svoju dominantnú pozíciu. Štúdio Miramount preto prichádza s novou formou zábavy, ampulkami, ktorých obsah mení po vdychnutí naše vnímanie na animované. Robin navštívi po dvadsiatich rokoch podujatie s názvom Kongres, kde predlžuje svoju zmluvu s Miramountom, a hoci kto sa tak vďaka novo upravenej verzii látky môže stať napríklad aj jej kreslenou verziou. Na Kongrese je ohlásená revolúcia, ľudia už nikdy nebudú musieť žiť so svojimi komplexmi, navonok môžu byť kýmkoľvek. ¶ *The Congress* je film, ktorý je po ideovej stránke nesmierne podnetný, a zároveň bolestivo aktuálny. V jadre kyberpunková zápleтка poukazuje na zvrátené praktiky americkej mašinérie na lacnú zábavu, ktorá nás už dnes svojím nekonzfliktným, ľahko strávitelným obsahom odvádza od problémov reálneho života a núti bežného konzumenta k rezignovanej pasivite. V tomto kontexte je vlastne psychotropná látka užívaná vo filme iba ďalším,

pokročilejším stupňom hollywoodskej zábavy. Do kina však už chodiť netreba. Mickey Mousom alebo Elvisom Presleyom môže byť každý. Už dlhšiu dobu neboli základné poznávacie znaky kyberpunku vo filme využité takým príliehavým spôsobom. ¶ Ako som už spomenul, film priamo odkazuje na hollywoodsky priemysel. Problémom ale je, že výstavba samotného *The Congress* tieto štruktúry pripomína dvojakou. V rovine kritickej poukazuje na jeho zvrátené praktiky, no v rovine filmového príbehu sa na snímky spoza veľkej mláky až príliš podobá. Kritický účinok filmu sa tak do značnej miery anuluje. Folman paradoxne vychádza v ústrety americkému publiku zvyknutému na americký film. Ukazuje sa, že tvorca síce má množstvo zaujímavých nápadov, svoje tvorivé limity ale dosiahol realizovaním osobnej životnej výpovedi v predchádzajúcom filme. Introspekcia *Valčíka s Bašírom* je v *The Congress* vystriedaná „outrospektívnym“ pohľadom a zdá sa, že film naráža na limity tvorcových filmových skúseností. Ten už nepracuje s filmom ako nástrojom slúžiacim na sebareflexiu, ale reflektuje všeobecne známe skúsenosti s hollywoodskou kinematografiou. Na nešťastie z nej ale sám pri výstavbe príbehu vychádza, a ten potom pôsobí ako príliš konvenčný konštrukt.

Maroš Brojo

Vydavateľstvo Defective Press

Za vydavateľstvom Defective Press stojí idea a nápady Jakuba Melníka. Osobná spriaznenosť so subkultúrami, porozumenie ich fungovaniu sa premieta aj do jeho uvažovania o literatúre, resp. o umení všeobecne. DP ponúka nezávislý priestor pre publikovanie textov neznámych autorov a autoriek bez druhových, žánrových či tematických obmedzení. Vydávanie kníh DIY-formou („urob si sám“) je spojené s presvedčením, že takto vzniká čosi autentické, čo môže/bude existovať mimo súčasné, zväčša sterilné prezentovanie literatúry bez toho, aby to nutne korešpondovalo s Melníkovým individuálnym vkusom. Jedinou podmienkou je talent. Autorské gestá tak nie sú limitované ani v podobe vizualizácie, je dôležité, aby aj knižná podoba bola čo najvernejšou realizáciou predstavy autora či autorky. Od novembra 2012 vydal texty Terezy Sopko a Štefana Abuliu Hovana. ¶ Zbierka *Možno* Terezy Sopko na seba preberá podobu reálneho zápisníka, do ktorého si autorka zaznamenáva svoje básne. Štvorcová podoba s voľnými listami, na každom liste jedna báseň, nabáda k jej nelineárnemu čítaniu. Obálka previazaná šnúrkou, účtenka z Lidlu, rukou písaná sentencia, skice a fotografia v predsádke – to všetko knihu individualizuje. Estetika demonahrávkov na požutých kazetách s xeroxovými obalmi ožila v druhej knihe, zbierke básní a poviedok/čie/k

Patologická porucha psychickej regulácie činnosti Štefana Abuliu Hovana s odtlačkom krvi na konci každej jednej namiesto signovania. ¶ Pôvodný predpoklad o možnej prepojenosti vydavateľstva *Defective Press* s mladým univerzitným publikom sa ukázal ako nesprávny. Ľudia, ktorí sa zúčastňujú akcií pri vydaní zbierok (doteraz v Banskej Bystrici a v Prešove), sú málokedy z vysokoškolského prostredia. Funguje skôr spriatelnený okruh známych a náhodných okoloidúcich či štamgastov podnikov, kde sa autorské večery spojené s hudobnou a multi-mediálnou prezentáciou (Vyschlí slyši, 900 piesek, abuo!, Martin Šavel) uskutočnili. Je otázkou, ako sa posunúť v činnosti ďalej. Uvažuje sa nad spustením jednoduchej webovej (doteraz funguje DP iba na facebooku) stránky, kde by sa propagovali noví autori a autorky, boli nahraté rozhovory a ponúkali sa ich zbierky aj ako elektronické knihy. Pri špecifickom individualizovanom koncepte nemá zmysel robiť „dotlačče“, najmä ak nejde o množočetné sériové vydania (zvyčajne 40 – 70 kusov), ale každú jednu knihu vytvára (strihá, šije, lepí...) vydavateľ. Z krstu sa tak stáva neopakovateľný zážitok s možnosťou získať originál z limitovaného počtu. Avšak to, že stále je na prvom mieste textová kvalita, snáď potvrdí aj záujem o e-knihy bez „pridanej DIY hodnoty“. Webové šírenie je pokusom o prekročenie limitov jedného večera a šancou dostať sa k novému publiku. ¶ *Defec-*

tive Press chystá na jeseň vydanie (aj vizuálne veľmi zaujímavé) dvojzbiery Ľuboša Lehockého s predpokladaným autorským večerom v Bratislave a textov Michala Baláža.

Zuzana Bariaková

X apartments

26. 09. 2013 – 29. 09. 2013,
mestské časti Košíc

Kurátorky X Apartments Košice:
Katrín Moll & Johanna Höhmam

Umelci: Marta Górnicka (PL),
Phil Collins (GB), Marwa Arsanios (LB), Stefan Kolbe (DE) & Chris Wright (GB), Anja Salomonowitz (AT), Elisabeth Putz (AT), Pavlína Fichta Čierna (SK), Ilona Németh (SK), Tomáš Džadoň (SK), Sybille Polster (DE), Damian Rebgetz (DE/AU), Divadlo Na Peróne (SK), umschichten (DE), Radovan Čerevka & Peter Vrábek (SK).

Organizátori:

Goethe-Institut & Matthias Lilienthal

Možno som len nebola vyškolená na tento typ podujatia tak, ako asi boli vyškolení všetci účastníci projektu, pätnásť umelcov a viac než tri desiatky ľudí podieľajúcich sa na produkcii (vrátane šoférov). Divadelný formát nemeckého dramaturga a režiséra Matthiasa Lilienthala sa zaraďuje do aktuálnych umeleckých pokusov, pri ktorých ide o nové modely komunikácie s divákom. Ignorovala som emaily a facebookové promo, ktoré avizovali skvelých účastníkov a nemenej skvelé projekty. Nedodržiavala som stanovené poradie vystúpení

a niekedy ani vyhradenú dĺžku akcií, ktoré simulovali spontánne rozhovory. Znova a znova som si pozerela krátky film. Nevedela som zabudnúť na fotografiu s mojím vzdialeným prapredkom, ktorú som objavila náhodou v jednom z tých bytov. A veľa som sa po celý čas zhovárala. So Stephanie, ktorá mi ako staršia a skúsenejšia, tá, čo pozná tento formát z Berlína, bola prideľovaná do diváckej dvojice. Intuitívne som pochopila, že ide o nový typ participácie diváka a tak som si vymyslela hru s muškátmi. ♪ Muškáty boli predsa na uvítacej kartičke fotografky Anje Schafferovej. O muškátoch som sa zhovárala so Stephanie, keď sme cestou míňali záhradnícke obchodné centrá. O tom, ako kolonizovali našu sídliskovú krajinu svojim pseudoalpským štýlom. A ako sme sa nechali kolonizovať, veď mnohí začiatkom deväťdesiatych rokov posudzovali životnú úroveň podľa počtu kvetín v oknách domov! Stephanie mi vysvetlila, že v Nemecku môžete nájsť špecialistov, ktorí vám vyhledajú dnes už zabudnutú odrodu. Hovorím, že zabudnuté odrody nájdeme v mnohých z týchto bytov, ktoré nám dnes otvoria svoje brány a verandy, lebo tam prebývajú veľmi dlho a ako také tvoria tiež súčasť nášho kultúrneho dedičstva. A navyše, súčasťou našej kultúry návštev je, že návštevy nikdy neodchádzajú bez toho, aby si neodlomili kúsok rastliny na znak toho, že sa u hostí cítili dobre, ako doma. ♪ Všetko ostatné, čo sa udialo počas

desaťminútových predstavení, na prípravu ktorých umelci nepotrebovali viac než desať dní, sa nestalo viac než kulisou k umeniu konverzácie so Stephanie. Mnohé z odkrytých a sprístupnených bytov a priestorov (rómske, maďarské, židovské) boli pre väčšinu výtvarných a divadelných produkcií len omaľovánkou s dopredu vyznačeným konfliktom a príbehom. A aj keď sa pohrávali s myšlienkou Iného a Cudzieho, išlo tu o odkryvanie rôznych vrstiev kultúrnych komunít žijúcich v daných lokalitách, neboli viac než bezpečnou a uhladenou ilustráciou multi-kulti. (Rómske byty boli v záujme bezpečnosti sprístupnené prostredníctvom neziskových organizácií.) Potrebujeme si vypočúť stredostavovské sny rómskej rodiny, ak sú aj zaodeté do progresívnej formy deklamačného divadla? Potrebujeme si vypočúť slová spisovateľa Máraia, na mieste, na ktoré odkazujú? Aj umelecké stratégie výtvarných umelcov, práca s archívom a téma minorít pôsobili vyprázdnené. A tak som nadobudla pocit, že tu ide o konfekčné umenie vyrobené na mieru pre nás, Východoeurópanov! ♪ Dve vydarené kritické práce s miestom aj publikom zahŕňali umenie v nebytových priestoroch, odkazy na socialistickú minulosť a prácu s filmom. Nemecký dokumentarista Stefan Kolbe navštívil v robotníckom hoteli Metal atmosféru tmavého kina a diváckeho intímneho stotožnenia sa s obrazom. V zatemnenej miestnosti, kde oddychovali



Z projektu X Apartments, Košice, 2013 (foto: archív autorky)

a striedali sa robotníci po šichte, bežali amatérske fotografie robotníkov zobrazujúce ich každodenný život, rodinu a sny. Práve podmienky premietania (kontrast medzi tmou a svetlom, fyzická prítomnosť polonahých mužov) posilnili u diváka ilúziu, že sa díva na súkromný svet niekoho iného. ¶ Britský umelec Phil Collins nechal v socialistickom kine Úsmev prehrať šestnástmili metrový film predstaviteľa košického undergroundu Marcela Strýka, ktorý patrí k ojedinelému, ak nie k jedinému filmovému záznamu československého undergroundu. Prežil len vďaka tomu, že ho polícia pri zá-sahu zabudla osvetliť. Nemý

film (v tom čase sa zvuk nahrával samostatne a zvukový film si vyžadoval špeciálne štúdiá, kam títo ľudia prístup nemali) Collins ozvučil svojou hudbou. V opustenom kine tak divák zažil trojité vylúčenie: bolo vylúčené, aby tento film premietli v kine v čase jeho vzniku, divák si film mohol pozrieť len z kabíny premietача ako odkaz na podobné praktiky z čias socializmu, a nakoniec si na mieste, kde sa zastavil čas, uvedomil, že tá doba je nenávratne preč. Táto melancholická slučka na krku prekryla všetky ilúzie stretnutí, ktoré ponúkal onen večer.

Ivana Komanická

Pridáte sa?

Marek Vadas: Čierne na čiernom
Levice : Koloman Kertész Bagala, 2013

Nepochybujem o tom, že Marek Vadas vie písať. Nie preto, že bol víťazom Anasoft litery v roku 2007 so zbierkou poviedok *Liečiteľ*, veď túto cenu nezískali (a iba porota vie, prečo) v iných ročníkoch ani onakvejší autori: napríklad namiesto Rakúskej vynikajúcej a vtipnej *Excentrickej univerzity* sa do finále v roku 2009 dostal kvalitatívne neporovnateľný Rankovov román *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*. Svoj talent dokázal Vadas už vo svojom debute *Malý román* (1994), keď sa s textom ešte len surrealisticky i postmoderne hral; upútal aj zbierkou poviedok *Prečo sa smrťka smeje* (2003) parodujúcou rôzne formy poklesnutého „ume-nia“. Jednoznačne neprehliadnuteľným sa však Vadas stal po vydaní „africkej“ knihy *Liečiteľ*, v ktorej sa tematicky (a autorsky) našiel a zaslúžene za ňu získal spomínané ocenenie. Talent je však jedna vec a písanie druhá, najmä ak naň môžu vplývať trh, reklama, sláva a bohvie čo ešte. ¶ Vadas nepatrí k autorom, ktorí publikujú rýchlo a ľahko, a tak i jeho najnovšia kniha *Čierne na čiernom* vyšla sedem rokov po *Liečiteľovi*. Oba texty spája, spolu

s *Rozprávkami z čiernej Afriky* (2005), to isté prostredie, explicitne vyjadrené v jednom z titulov vlastným menom. Zdá sa, že ak sa Vadasovi v tomto priestore býva ako doma, bude všetko v poriadku, no ukazuje sa, že nie je. Rovnaké je totiž nielen adjektívum v názvoch kníh, ale i všeličo iné, a to, čo v knihách pribudlo, zase nie vždy stačí. ¶ Opakovanie motívov môže byť spoľahlivým znakom autorského rukopisu: o viacerých spisovateľoch sa v danom zmysle hovorí, že celý život píše jednu jedinú knihu (azda najexemplárnejším príkladom by mohla byť v slovenskom kontexte tvorba Rudolfa Slobodu). Preto mi neprekáža, že v ostatnej Vadasovej zbierke próz nachádzame tie isté reálie a rekvizity ako v predošlej (políčka s maniokom, špinavé bary, kalabas s palmovým vínom, papáje, varené plantény, korenenú polievku, vrkoč kasavy a iné), ani že sa postavy znovu stretávajú s duchmi, radia sa s mŕtvym otcom, dedom či pradedom, deti vedia často viac ako dospelí, ženy nosia ťažké koše na hlavách, ľudia rozumejú zvieratám, vo sne vidia budúcnosť alebo že šamani opäť raz rozhodujú o nejednom živote. Africké prostredie si vyžaduje tie isté motívy, ale i postupy: realita sa strieda s irealitou

bez toho, aby sme vedeli určiť hranice jedného a druhého sveta; takisto nie je často možné zistiť, čo sa v tej ktorej poviedke vlastne stalo. Ak mi čosi na Vadasovej knihe prekáža, tak sú to paradoxne práve tematické či aj niektoré poetologické posuny, viditeľné oproti predchádzajúcim textom. ¶ Vadas totiž inovuje africkú tému spôsobom, ktorý pre mňa nie je vždy prijateľný. Asi najviditeľnejšia je jej brutalizácia, ktorá, na rozdiel od poviedok zo zbierky *Prečo sa smrťka smeje*, kde opisy násilia a hororové scény súviseli s parodovaním poklesnutých žánrov, nie je v knihe *Čierne na čiernom* vždy funkčná. Dalo by sa namietat, že o biede, primitívnych zvykoch a rituáloch či krutosti sa nedá vy-povedať inak ako šokujúco, vidí sa mi však, že niektoré Vadasove texty strácajú kumuláciou hrozivých scén, a to i na ploche jednej krátkej prózy, na sile. Napríklad v poviedke o nechcenom dieťati, s príznačným názvom *Narodil som sa prvého augusta*, sa štrnásťročná matka pokúša zbaviť svojho ešte nenarodeného dieťaťa, a i keď je jej správanie textovo motivované (napríklad otehotnie so ženatým mužom, ktorý je uväznený za sex s maloletou, rodina ju odvrhne atď.), kumuláciou rôznych praktík na vy-

pudenie plodu z tela sa paradoxne oslabuje estetický účinok napísaného: „Keď žiadna z bylinkárkiných metód nepomohla, matka sa vybrala k rieke za čiernou vdovou. Tá si ju prezrela, vzala peniaze a uložila ju do posteľe. Obkročmo si jej sadla na tvár a celou silou jej mlátila drúkom po bruchu. To bola moja posledná veľká skúška. Uhýbal som sa ako sa dalo, ale aj tak mi po tomto zákroku zostala výrazná priehlbina na temene. Aha, tu. Môžete si ju nahmatať. Potom vdova matke roztriahla nohy a niekoľko krát do nej zasunula železnú tyč. Ani neviem, ako sa mi podarilo vyhnúť ranám. Už vtedy som bol samý sval a tyč sa mi podarilo zastaviť. Matka krvácala, ale dobre vedela, že aj tieto pokusy boli neúspešné“ (s. 158; pravopisné chyby z originálu som neopravovala, pozn. M. S.). Aby toho nebolo dosť, na ceste von z matkinho tela čaká na dieťa nôž, samozrejme, dlhý a kuchynský. Poviedke nepomôže, že dieťa zostane nažive ani že rozprávačom tohto hrozivého príbehu je ono samo; dojem z nežiaducej, do prasknutia vystupňovanej brutality nenapraví ani mýtizujúci záver, v ktorom bohyňa vód Mami Wata chlapca zachráni. Podobne stvárňuje Vadas niektoré hororové situácie v iných poviedkach. ¶ Platí pritom, že Vadas zostáva majstrom prekvapujúcich póint, jeho príbehy sa opätovne neočakávané zvrtnú, nie vždy je však záver textu umelecky účinný. Trochu stereotypne pôsobí prechádzanie z rea-

lity do ireality, zvrat, ktorý nastáva najmä v koncoch textov. V niektorých prózach, naopak, sa toho nelenže veľa neudeje, ale aj záver je prediktabilný: napríklad v poviedke *Na ostrove* sa premiestni celý ostrov a jeho obyvateľom nezostane nič iné, ako založiť ohne a modliť sa. Finále inak vynikajúco napísanej poviedky *Grand mal* je zbytočne dopovedané: z predchádzajúceho kontextu vieme, že rozprávač odchádza na iný svet, kde sa konečne stretne s rodičmi, a tak najmä posledné vety pôsobia redundantne:

„Potom sa stretnem s otcom, matkou, Amosom, so všetkými. Som už veľmi zvedavý, ako sa to celé vysvetlí. Nakoniec ma ohlodajú supy. Tak ahojte“ (s. 84).

¶ Inou otázkou, ktorej sa pri čítaní ostatnej Vadasovej knihy asi nedá vyhnúť, je (ne)funkčné prelínanie sociálneho a mýtického aspektu. Hoci Vadas tematizoval africkú biedu už v *Liečiteľovi*, prevládal v ňom práve archetypálny rozmer.

V niektorých poviedkach zo zbierky *Čierne na čiernom* sa do popredia dostáva neľahký život ľudí z periférie, magické ustupuje každodennému, prípadne sa s ním nie veľmi dobre znáša. Iste, písať o smetiariovi alebo predavačovi cibule môže byť rovnako zaujímavé ako rozprávať o akomkoľvek inom zamestnaní, opäť závisí len od uhla pohľadu. V poviedke *Umelá hmota* je rozprávačom chla-

pec, ktorý sa chce stať, podobne ako jeho otec, smetiariom. Čoskoro zistí, že pracovať na smetisku nie je také príťažlivé, ako si predstavoval, a tak sa rozhodne byť básnikom. Otcova otázka: „Ha! Mladý pán! A čo by si chcel byť? Ha? Básnik!“ (s. 13), vyslovená v zlosti nad tým, že jeho biznis už syn nechce prebrať, však nepôsobí uveriteľne, takisto ako nie je dostatočne motivovaný ďalší vývin sujetu. Sociálna próza sa miestami mení na sebareferenčný text, chlapcove verzologické cvičenia a reflexie o poézii v kontexte rodinnej, smetiarskej „histórie“ vyznievajú umelo: „Nebolo mi celkom jasné, prečo Keats nedal na papier rovnó to, na čo myslel, ale napísal niečo celkom iné. Nebol asi bohvieaký básnik. Ak predsa chcem písať o smrti, píšem o smrti, a nie o ovocí! A rýmujem poriadne, čo to dá!“ (s. 16). Hoci Vadas píše substitučne a i z uvedenej citácie je zřejmé, že poézia sa píše presne opačne, ako o nej uvažuje chlapec, miešanie motívov smetiska a básnenia nie je ani sugestívne, ani textovo pravdepodobné. V poviedke *Výnimočný deň* sa zase téma predávania cibule nijako sémanticky neposunie: ľudia nekupujú krásne, ale drahé plody, a tak sa z nich naje aspoň otec s deťmi. ¶ Stereotypné bolo aj variovanie kontakto- vých prostriedkov, akési prihováranie sa recipientovi. Narátor (často v ich-forme) vystupuje v textoch buď ako priamy svedok udalostí,

alebo je ich aktívnym participantom. Kontaktovanie čitateľa je však v poviedkach také časté, až som mala na otázku *Prídáte sa k nám?* chuť odpovedať: Ďakujem, ja nie. ¶ Vadas teda znovu napísal africkú knihu. Opäť preukázal svoj talent, opäť zaujal čitateľa. V porovnaní s *Liečiteľom* sa mi táto Vadaso-va kniha vidí menej vyvážená, respektíve v nej pribudli texty, ktoré by v nej nemuseli byť. Práve kratšie, bezsujetové prózy typu *Večera so starým otcom*, podobne ako v predošliých Vadaso- vých knihách, sú menej vydarené ako kompozične prepracovanejšie dlhšie texty, pretože zachytávajú len isté pocity, preludy, atmosféru, čo na epiku nestačí. Naopak, vynikajúce sú poviedky *Prvý obchod*, *Vyzeral ako človek*, *Jedna mama za druhou*, z ktorých nám na chrbte naskakujú zimomriavky a na ktoré nezabudneme. A možno je to inak: práve v kontexte „slabších“ próz si uvedomujeme cenu tých najlepších.

Marta Součková

Aj bola chuť, aj prešla chuť

Václav Kostelanskí: *Chuť zabíť*
Bratislava : Koloman Kertész Bagala
a literarnyklub.sk, 2013

Poviedku *Čo to tu máte za poriadky!* z debutu Václava Kostelanského som nedávno počula čítať samotného autora a odvtedy som sa na jeho

knihu tešila. Táto próza ma už na prvé počutie nadchla humorom a jazykom. Dúfala som, že podobne na mňa zapôsobí aj zvyšok knihy, no nestalo sa. Poviedky v zbierke sú nevyvážené, od textov v zásade dobrých až po nezvládnuté, ktorých dôvod vzniku mi uniká. Keďže ich je v zbierke len osem, očakávala by som prísnejšie kritériá na výber, resp. ak týchto osem poviedok bolo z Kostelanského tvorby najlepších, mohol ešte s vydaním knihy počkať. Nesúdržnosť zbierky však vyplýva nielen z rôznej kvality textov, ale aj z rôznorodosti využitých prostriedkov: v poviedkach sa hovorí v podstate vždy o tom istom, len raz cez ponášku na ruskú klasiku, raz pomocou absurdity, inokedy pátosu alebo drsného humoru. A raz lepšie, raz horšie. Autor rôznymi spôsobmi vytvára variácie na tú istú tému, ktorú však nijako inak neobohacuje. ¶ Kostelanského protagonistu sú v určitom smere defektní jedinci, spoločnosťou skôr len obklopení, než by boli jej súčasťou; napriek tomu sú ňou však viac či menej ovplyvňovaní. Našťastie, v poviedkach nie sú idealizovaní ani oni, ani okolitý svet a často ani nie je zrejmé, či je zvrátenejší „zlý“ protagonista alebo „dobrá“ spoločnosť – autor rovnako ako tých „normálnych“ ironizuje aj svojich „hrdinov“. Gambler, delikvent, „blázon“ a iní stra-

tenci sú postavami zo sociálnej periférie, kam sa však dostali poväčšine nielen vlastným pričinením. Na obale knihy sa dočítame: *„Debutová zbierka poviedok Václava Kostelanského odráža bezvýznamnosť malých a ešte menších ľudí, ktorým autor nechce a nemôže dopomôcť k úniku pred vlastnou minulosťou a z ich slabej sociálnej situácie.“* Škoda len, že im autor (nevedno, či nechcel alebo nemohol) miestami nedopomohol ani k tomu, aby sa stali „významnými“ aspoň prostredníctvom jeho rozprávania. Ak by to bol urobil, nemusel by sa čitateľ napríklad po prečítaní poviedky *Aequo pulsar pede* čudovať a rozpačito si klásť otázku, načo sa s ňou „bil, keď nič z toho“. ¶ Slabou stránkou nielen tejto, ale väčšiny Kostelanského poviedok je, že sa v nich postavy nijako nevyvíjajú, ich správanie je predvídateľné a v akej podobe do textu vstupujú, v takej v ňom po celý čas zostávajú. Po prečítaní troch poviedok už vieme, čo môžeme čakať od ostatných, a veru sa ani iného nedočkáme. Ak sa aj niektorý z protagonistov vymkne z tejto schémy a badať uňho niečo ako psychologickú nejednoznačnosť či vývoj, autor má tendenciu sklznúť k sentimentu, ako to vidno napríklad v poviedke *Poviem len dve slová*: *„Zostávam človekom, ale do spoločnosti nepatrím. Každý opilec tu má väčšie renomé ako pastier kráv (...) Dedinčania si zatiaľ na mňa nezvykli. Videl*

som troch, ale bolo ich určite viac. Vyzúrili sa na mne a možno ani sami nevedeli prečo“ (s. 61). Našťastie sentiment Kostelanský vyvažuje iróniou, našťastie sa vyhne aj gýčovému moralizátorskému záveru a neurobí z protagonistu odrazu ušľachtilého človeka: „Idem preč. Nebežím po pomoc, len odchádzam. (...) Rum, za ním pivo na dvakrát a pohárom trafiť niektorého priamo do hlavy. Bijú ma, možno aj zomriem, mrzí ma len jedno, neuvidím ich tváre, až zistia, že už nemajú synov“ (s. 63). A dotiaľ by to aj bolo v poriadku, keby hneď nenasledovala posledná natoľko zbytočne vysvetľujúca veta, že v jej tieni sa celý predošlý text zrazu javí takmer ako nepotrebný a čitateľ ako menejcenný: „Mali pravdu, som vrah“ (s. 64). ¶ Podobný problém možno vidieť napríklad aj v poviedke *Maliar stien*, ktorá síce patrí medzi najlepšie v zbierke, no ani v nej sa autor nevyhne dopovedaniu. Formuláciami typu „Vy ako pseudopostbukista vidíte tie polená všade a zdá sa mi to ako relativistickej predfalickej materiálistike trochu choré“ (s. 79), ktorých je v texte neúrekom, sa azda dostatočne vyjadruje smiešnosť „fundovaných diskusií“ o umení. Ak si teda o niekoľko riadkov ďalej prečítame zbytočne dlhý a málo vtipný rozhovor na tému „furé, dražé“, jeho efekt je skôr opačný, než autor pravdepodobne zamýšľal. Korunu dialógu nasadí veta: „Tých netreba počúvať, to sú nesklonní stomachisti,

myslia žalúdkom a v konečnom dôsledku sú všetky ich diela o hovne“ (s. 82). To opäť pre tých, čo doposiaľ nepochopili alebo sa dostatočne nezasmiali. ¶ Na Kostelanského poviedkach možno oceniť už spomínaný jazyk, iróniu a svojský humor, nedá sa povedať, že by boli napísané zle. Sú však tematicky monotónne, schematické, prediktabilné a neprospievajú ani prekračovanie miery – v jednej absurdity, v druhej vtipnosti, v tretej sentimentu, v štvrtej explikativnosti a takto by sa dalo pokračovať do osem. Autor vo svojom debute ukázal, že sa dá rôznymi spôsobmi písať o tom istom bez toho, aby sa „to isté“ niekam posunulo. ¶ Na záver ešte k formálnej a grafickej úprave zbierky: oceňujem naozaj vydarenú obálku a výber ilustrácií, na druhej strane – aj keď som si už zvykla, že knihy z tejto edície netreba prudko otvárať, nedajbože tuhšie stísať a už vôbec nie prehýnať, na predsadený prvý riadok odseku si asi nezvyknem nikdy. Tento málo ekonomický typografický úlet je vo výsledku vyvažovaný tak poddimenzovaným písmom, že je z toho čitateľovi miestami až smutno. (Ďalšiu smutnú záležitosť, a síce, že bezmála na každej strane chýba minimálne jedna čiarka, prípadne, že na konci priamej reči pred uvádzacou vetou bežne nachádzame bodky, uvediem len v rámci zátvorky.) ¶ Vyš-

šie spomenuté spôsobilo, že chuť čítať nahradila chuť odcitovať vetu zo strany osemdesiat: „To sú všetko veci prírodné a symbolika zákonov predmechanickej fyziky je tu v reflexii na pointilizmus zrejماً, len na škodu celkového efektu tam vidím náznak ozubeného kolesa, ak nie celý prevod. Škoda, inak by to bolo dokonalé, takto len deväť z desiatich...“

Ivana Gibová

„Intelligens gyerek!“

Uršuľa Kovalyk: *Krasojazdkyňa*
Bratislava : Divadlo bez domova, 2013

Päť rokov po poslednom románe vydáva Uršuľa Kovalyk kratší prozaický text *Krasojazdkyňa*. Možno práve spomínaná päťročná pauza alebo kritika posledného románu ubrali autorke na tendenčnosti typickej pre jej doterajšie texty. Čitateľovi sa tak do rúk dostáva nová, a predsa stará Uršuľa Kovalyk. ¶ Nóvum nachádzame hlavne v zobrazení mužského sveta. Svet hlavnej hrdinky akoby bol od toho mužského cieleno oddelený. Samozrejme, mužské postavy v texte neabsentujú, ale na rozdiel od autorkiných predchádzajúcich textov už nie sú príčinou nešťastia či zrútenia hlavnej hrdinky. Stále zastupujú zlo (direktor, bradáč, „nejaký“ muž), avšak vnútorné prežívanie ženskej postavy už takmer nijakým spôsobom nedevalvujú. Ak takáto postava s hlavnou hrdinkou

príde do kontaktu, má len epizodický charakter a jej emočné pôsobenie trvá len pár riadkov. Výnimku predstavuje kôň Sesil, ktorý je jediným zástupcom mužského sveta v živote protagonistky. Všetky mužské postavy sa tak akoby z textu úplne prirodzene vytrácali: „Neviem, kto je môj otec. Možno to nevie ani mama. Nepoznala som môjho deda. Nemala som brata ani strýka. V našej rodine sa muži normálne nevyskytovali. Iba mužské návštevy.“ (s. 13) Autorka sleduje život Karolíny od jej prenatálneho vývinu až po smrť. Novela sa začína smrťou stareny, ktorá sa rozhodne umrieť pod konskými kopytami, následne Karolína, ktorá je zároveň aj rozprávačkou príbehu, rozpráva o svojom pobyte v maternici. Aj keď čitateľ tuší, že na začiatku zomiera tá istá osoba, ktorá sa neskôr narodí, Kovalyk tým upozorňuje, ako aj v iných textoch, na paralelu medzi smrťou a narodením/pôrodom. Prepojenie prvej a poslednej scény súvisí okrem iného aj s prenikaním dramatických prvkov do jej tvorby. ¶ Kovalyk upustila od nekonečne sa opakujúceho tematizovania rodových stereotypov, to jej umožnilo pozrieť sa na generáčne vzťahy babky – dcéry – vnučky. Vzťah k matke vykresľuje povrchne cez priestor domova: „Mama buď pracovala, alebo randačila. Domov bol pre mňa smutná, prázdna klietka.“ (s. 36) Naopak, vzťah s babkou pred-

stavoval pre Karolínu harmóniu, detstvo, lásku: „Zbožňovala som ju. Bola taká silná. Mamu som milovala tiež, ale inak. Mama bola krásna voňavá a bola málokeď doma.“ (s. 26) Karolína je i svojou povahou bližšia temperamentnej babke s maďarskými koreňmi. Zároveň je to rebelka, čím sa podobá na postavy z predchádzajúcich textov autorky. Je iná, „dengľavá“, v kolektíve prehladnuteľná, outsiderka: „Kamarátky som nemala. [...] Deti v škôlke ma nemali rady. Aj tak som sa hrala najradšej sama. Nebavilo ma s nimi skákať, liezť po preliezkach a hrať sa na naháňačku. Mala som smiešne, nekoordinované pohyby. Smiali sa mi.“ (s. 27) Avšak v momente, keď si sadá na chrbát Sesila, stáva sa z decka, čo sa aj chodiť učilo dlhšie ako ostatné deti, sebavedomá športovkyňa, krasojazdkyňa. Dve najbližšie ženy v živote Karolíny boli babča a Romana. S Romanou sa stretáva až po babčinej smrti, ale cíti, že „bude takým dôležitým človekom ako babča“ (s. 40). Romana je Karolíne veľmi podobná: „Bola o rok staršia. Bývala kdesi na opačnom konci mesta. Krívala na pravú nohu. Mala ju o čosi kratšiu. [...] Romana mi ukázala celú jazdiareň. Poznala po mene všetky kone. Bola zábavná a odvážna. Vliezla do boxu k najdivokejšiemu žrebčovi.“ (s. 39) Obe sú vyradené z kolektívu a radšej ako učenie majú jazdu na Sesilovi. Protestujú voči škole, rovesníkom, pravidlám i zákazom. Prvýkrát vystúpa na

ideologicky neprípustnú hudbu Pink Floyd a keď z nich urobia vo voltíznom družstve náhradníčky, rozpútajú vojnu s trénerkou. ¶ Postavu Karolíny autorka ozvlášťuje hneď niekoľkokrát. Hlavná hrdinka vidí v každom nejakú inú bytosť. V babči vidí starú indiánku s tyrkysovým amuletom na krku, v mame indickú princeznú s ornamentmi na tele a so zlatou náušnicou v nose, v Romane bojovníčku s oštepom v ruke, egyptského kňaza v Arpim, v Matilde kráľovnú, v direktorovi esesáka, no sama v sebe nevidí nič, nevie, kým je. Karolíno sebapoznávanie je často sprevádzané objavovaním vlastnej sexuality (napr. keď jej synchronizovaná jazda na Sesilovi spôsobuje príjemné pocity alebo keď sa pri tréningu dotkne Romany). Neobvykle pôsobia Karolínine nepriemerané reakcie – napríklad, keď zomrie babča, vyzlečie sa, ľahne si na ňu a bez pohnutia leží na jej tele a cíti ako chladne. Čaká na mamu a po jej príchode jej chladne oznámi: „Babča nám umrela, urob niečo na večeru.“ (s. 29) Alebo keď prichytí mamu s bradáčom v intímnej chvíli, „počúra sa“. Ešte prekvapivejší je Karolínin jazyk. Autorka ho neprispôbuje ani veku postavy a často ani situácii. Odhliadnuc od všetkých špecifík hlavnej hrdinky, otázne ostáva, ako sa má čitateľ vyrovnáť s osobnosťou Karo-

líný, ktorá svoj príbeh začína rozprávať už počas prenatálneho vývoja. Takáto nepravdepodobná zmena naračnej perspektívy rozprávačky je ozvlášťujúca. Opis zážitkov z tohto obdobia nepôsobí v kontexte príbehu nijako rušivo či dokonca neuveriteľne: „*Všetko si pamätám. Na temný tlkot srdca. Na teplú vodu, ktorá ma hojďala v rytme jej krokov. Červené svetlo prechádzalo cez tkanivo brucha a štekľilo moje ešte nevyvinuté oči. Plávala som v plodovej vode a občas sa pricucla k stene matrice.*“ (s. 9) ¶ Karolína nevie, kto je, až jazdiareň, jazda na Sesilovi, tréningy, ju vytrhnú z jej dengľavého tela a namiesto odporného škvŕňata je z nej krasojazdkyňa. Ak v postave Karolíny nachádzame zmeny v portrétovaní oproti ostatným postavám a prechod od výraznej diferenciacie mužsko-ženského sveta, upriamením pozornosti na tematizovanie dievčenského sveta, tak nachádzame aj nové perspektívy autorskej optiky. Stále nájdeme množstvo vulgarizmov, miešanie vysokých motívov (smrť) s nízkymi (jedlo, oholenie fúzov) a množstvo sentimentálnych obrazov. Nemožno však nevidieť posun autorky, ktorý je najzreteľnejší pri tematizácii materstva a sexuality. Autorka totiž prešla od explicitného poukazovania (hraničiaceho s obviňovaním) na mužský svet, ktorý je príčinou všetkého zlého v živote ženy, k jemnému kreovaniu

vzťahov medzi ženami, z čoho vyplýva upustenie od moralizátorstva. ¶ Ak naznačujeme istý posun v Kovalykovej tvorbe, je potrebné poznamenať, že nejde o radikálnu zmenu konceptu, o čom v neposlednom rade svedčia aj ilustrácie Lucie Dovičákovej – nahé ženy zapletené vrkočmi, ženy s klitorisom namiesto hlavy. Tragický koniec protagonistky je príznačný pre autorkin naturalistický jazyk (príznačné sú krátke, často nerozvité vety). I keď umiera pod kopytami žrebca, jej smrť harmonizuje príchod babči v podobe indiánky, ktorá „*dlhým bozkom, vymazala spomienky z mojej pamäte*“ (s. 118). ¶ V niečom nová, v niečom Uršula Kovalyk ako ju poznáme z predchádzajúcich kníh. Kniha *Krasojazdkyňa* predznamenáva zmenu autorskej poetiky. Ak kritika Kovalykovej vytýkala ústretovosť voči čitateľovi, tak jej nový knihu vnímam ako ústretový krok voči kritike, v ktorom sa zrkadlí jasný odklon od apelatívnosti na rodové stereotypy, tendenčnosti a repetitívnosti.

Lucia Šteflová

Ryba vo vode

David Foster Wallace:

Toto je voda

Preložila Mária Modrovich

Bratislava: Inaque.sk, 2013

V auguste 2012 vyšlo číslo českého kultúrneho dvojtyž-

denníka *A2* venované Davidovi Fosterovi Wallaceovi a v auguste 2013 knižka *Toto je voda* v slovenskom preklade Márie Modrovich. Do nášho literárneho kontextu tak vstupuje dôležitý a zaujímavý autor, ktorého v USA zaraďujú k veľkým experimentátorom, Pynchonovi a DeLillovi. ¶ Wallace (1962 – 2008) začal publikovať poviedky časopisecky v osemdesiatych rokoch ešte ako vysokoškolák. Knižne debutoval pikareskným románom *Metla systému* (*The Broom of the System*, 1987), vtipne a originálne spracúvajúcim wittgensteinovské poznámky o vzťahoch jazyka, skutočnosti a jestvovania. ¶ Poviedky vyznačujúce sa dlhými a podrobnými opismi prostredia i postáv konajúcich vo vypätých situáciách vydal v troch zbierkach. ¶ V roku 1996 predstavil svoje najväčšie dielo – rozsiahly román *Nekonečný žart* (*Infinite Jest*) veľmi podrobne skúmajúci pocity životného neúspechu, vyhozenia a zmaru a rozličné formy závislosti vo svete ovládanom korporáciami a totálnou komercionalizáciou všetkých úrovní ľudského života v O.N.A.N.-e – Organizácii severoamerických národov zahŕňajúcej USA, Kanadu a Mexiko. Jedna z najdôležitejších zápletiiek románu sa odvíja od nakrútenia filmu *Nekonečný žart* (a.k.a. Entertainment), ktorý je tak neuveriteľne zábavný, že diváci ho túžia pozerať stále dokola až do mo-

mentu, keď strácajú kontakt s reálnym svetom, prestanú žiť prirodzeným životom, zbláznia sa a zahynú. ¶ Posmrtné (autor dobrovoľne opustil svet v roku 2008) vydaný román *Bledý kráľ* (The Pale King, 2011) bol nominovaný na Pulitzerovu cenu. ¶ Samostatnou kapitolou Wallaceovej tvorby je esejistika. Zbierku *Vraj zábavná vec, ktorú nikdy nehodlám zopakovať* (A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again, 1997) zaradilo vydavateľstvo Inaque.sk do edičného plánu na budúci rok. Môžeme sa teda presvedčiť na vlastné oči a myslím si, že sa máme na čo tešiť. ¶ Usudzujem tak na základe knižne publikovaného príhovoru k čerstvým absolventom najstaršej súkromnej vysokej školy v Ohio, Kenyon College, z roku 2005. ¶ Dvadsaťtrminútová reč (dostupnú na internete) – v českom preklade Anny Vondřichovej, zaberajúcu dvojstranu 16. čísla A2 (názov i formát časopisu) – sa slovenský vydavateľ rozhodol vypraviť na pulty kníhkupectiev ako malú darčekovú stoštyridsaťstranovú knižku v náklade šesťsto kusov. ¶ Prejav je zdanlivo jednoduchý a jasný, Wallace študentom – i nám, čitateľom – dáva obyčajné rady, nad ktorými mávneme rukou: nič nové. No keď sa začítame a zamyslíme podrobnejšie, zisťujeme, že – podobne ako v autorových románoch – je tu lišiacky spletený text s me-

tatextom s niekoľkými úrovňami reflexie. Wallace upozorňuje na tradičné stavebné prvky i kliše žánru a buduje vtípnú paralelu s každodenným dospelým životom, na prahu ktorého sa promujúci ocitli. Nestavia sa do pozície mentora. Odhaľuje vlastné zlyhania a nedôslednosť na ceste, ktorú im navrhuje a nemeselo odporúča. ¶ Jej hlavné zásady môžeme zhrnúť: O samozrejmych veciach treba rozmýšľať. O všetkom treba pochybovať. Autorovými slovami: „... tie najzjavnejšie, najdôležitejšie, všadeprítomné veci máme veľmi často problém vidieť a obyčajne o nich nedokážeme ani hovoriť.“ ¶ Na prvý pohľad ide o niekoľko životných právd a rád vychádzajúcich z interpretácie dvoch príbehov-podobenstiev. No jadrom prednášky *Toto je voda* nie je nič menšie ako problém konštruovania zmyslu zo skúsenosti. Aj tí najuvedomelejší z nás radi zabúdajú, že spôsob, akým vytvárame zmysel, je otázkou osobnej voľby, vedomého rozhodnutia. Úlohou školy je pripraviť študenta na zvládanie nudy, rutiny a zúfalstva bežného života (v ktorom beháme medzi prácou a domácnosťou). Na to postačia aj slovenské univerzity, kde si mládež užije nudy a prázdnoty až-až, dovolím si poznamenať. ¶ Dôležitejšou úlohou školy je naučiť študentov rozmýšľať, teda „ovládať spôsob, akým premýšľate, a naučiť sa vyberať si veci, na ktoré myslíte“. A na to

už treba americkú univerzitu alebo šťastie na dobrego učiteľa kdekoľvek. David Foster Wallace sa obracia so svojím posolstvom na všetkých, ktorí veria v zmenu základného, automatického nastavenia a na život pred smrťou.

Viktor Suchý

Hendikepovaní. Nový britský seriálový trend?

Life's Too Short

(BBC Two/ HBO, 2011 – 2013)

Derek (Channel 4, 2012 – 2013)

Britský komik Ricky Gervais je u nás známy skôr ako moderátor Zlatých glóbusov či častý hosť show Davida Lettermana. Na globálnom televíznom trhu bol oceňovaný predovšetkým ako tvorca a hrdina seriálov *The Office* (BBC, 2001 – 2004) a *Extras* (BBC/HBO, 2005 – 2007). Obohatil nimi sitkomový žáner o formu fiktívneho dokumentu, realistické zobrazenie úradníckeho prostredia či kritiku britského showbiznisu a priniesol na komediálnu scénu výrazné charakterové typy. V *The Office* stvárnil manipulátorského cynika Davida Brenta, v *Extras* jeho protiklad – úprimného dobráka Andyho Millmana. Aj v súčasnosti pokračuje ako scenárista a režisér v tvorbe seriálov, hoci prijatie publika je už vlašnejšie a ohlasy kritiky rozpačitejšie. Hrdinami dvoch jeho ostatných seriálov sú postavy postihnuté

fyzickým či mentálnym hendikepom. ¶ Pred dvoma rokmi predstavil v komediálne ladenom fiktívnom dokumente *Life's Too Short* reálneho britského herca Warwicka Davisa postihnutého nanizmom – ľudovo trpaslivosťou. Seriál o človeku s výrazným fyzickým hendikepom tematicky nadväzuje na sitkom *Extras*, ktorý tiež opisoval márnú snahu ústredného hrdinu etablovať sa v britskom showbiznise. Kým Andy Millman v stvárnení Rickyho Gervaisa sa túži dostať do sveta celebrití prvýkrát, približne meter vysoký herec Warwick Davis už vo filmovom priemysle pôsobil – napríklad aj v takých hitoch ako *Hviezdne vojny VI: Návrat Jediho* či vo filmovej sérii o Harry Potterovi. Koprodukčný seriál BBC a HBO však zachytáva „najznámejšieho britského trpaslíka“ Davisa v neľahkej životnej situácii. Jeho umelecká agentúra pre ľudí trpasličieho vzhľadu neprosperuje, Warwick má sám núdzu o seriózne filmové či televízne ponuky. Navyše sa rozvádza s manželkou, stráca luxusný domov, má obrovské dlhy a je obklopený neschopnými spolupracovníkmi. Zdalo by sa, že scenáristi sitkomu R. Gervaisa a S. Marchanta pripravili pre známeho britského herca rolu archetypálneho smoliara, charakter Warwicka Davisa má však v *Life's Too Short* bližšie k postave egocentrického Davida

Brenta. Drobný muž sa pred kamerami, ktoré ho denne snímajú, snaží prezentovať v ideálnom svetle, no jeho konanie odhaľuje aj sklony k intrigám, arogancii, sexistickému i rasistickému správaniu. Podobné negatívne alebo rozporné vlastnosti nachádzame u mnohých epizódnych postáv v seriáli, ktoré reprezentujú anglosaský svet celebrit – či už je to Johnny Depp, Helena Bonham Carter alebo spevák Sting. V každej epizóde sa stretávame aj s tvorcami seriálu R. Gervaisom a S. Merchantom v sebaaprezenčných a zároveň sebaaparodických úlohách pragmatických tvorcov úspešných britských sitcomov. Musíme uznať, že aj postmoderný sitkom *Life's Too Short* je remeselne zvládnutý a ponúka viacero sviežich a vtípných momentov, z ktorých niektoré sú hodné aj klenotnice britského humoru (napríklad odmeraný dramatický herec Liam Neeson na školení u Gervaisa a Marchanta o improvizácii a humore). Napriek tomu sa som sa miestami neubránil dojmu, že tvorcovia sa až príliš držia úspešných overených schém a ponúkajú mi vlastne osemdielne pokračovanie *Extras* s výraznejším pome-rom cynického „brentovského“ humoru. Paródia sveta známych ľudí sa mi v tomto americko-britskom seriáli začína javiť miestami schematická a jeho námet ako vyčerpaný. ¶ Najnovší se-

riál R. Gervaisa dokazuje, že i jemu sa svet showbiznisu i cynických hrdinov zunoval. Po minuloročnej pilotnej epizóde, uviedol na jar tohto roku v britskej televízii Channel 4 šesťdielny seriál *Derek*. Predstavuje nám v ňom charakter úprimného zamestnanca domova pre starých ľudí. Derek je neatraktívny 49-ročný muž s dušou i správaním dieťaťa. Derek má hendikep porozumieť mnohým súvislostiam bežného života, nerozumie ironii, nemá veľké ambície, radosť nachádza v pozorovaní prírody i v rutínnej práci pre opatrovateľský domov, ktorý vedie sympatická Hannah. Komunita zamestnancov i klientov opatrovateľského domova reprezentuje rôzne typy spoločenských outsiderov a je nečakane súdržná. Musí bojovať predovšetkým s nepochopením okolia, nedostatkom financií. Najťažšie chvíle tento kolektív zažíva, keď niektorý zo starých ľudí umiera. ¶ Dvadsaťdva minútový rozsah epizód seriálu *Derek* nás zväzda považovať ho za sitkom, no ide skôr o dramatický seriál s komediálnymi prvkami. Hoci námety epizód nabá- dajú k melodramatickému spracovaniu, Gervais je natoľko inteligentný tvorca, že sa vyhýba lacnému sentimentu. Dojímavé a vypäté scény odľahčuje humorom, prevahu sympatických a dojímavých hrdinov osviežuje živými postavami Derekových kumpánov – sexom po-

sadnutého nevychovaného bezdomovca Kevina či frustrovaného smoliarskeho domovníka Dougieho. Seriál podobne ako *The Office* či *Life's Too Short* využíva formu fiktívneho dokumentu, je postavený na realisticky vykreslených i prezentovaných postavách. ¶ Zásadným úskalím seriálu z originálneho prostredia je vykreslenie i stvárnenie hlavného hrdinu Dereka. Ricky Gervais sa inšpiroval jednou z postáv zo svojej staršej stand-up komédie *Rubbernecker* a stvárňuje Dereka s výraznou štylizáciou a frekventovanou grimasou, ktorá môže byť odčítaná aj ako paródia mentálne postihnutého jedinca. Hoci Gervais odmieta interpretáciu, že Derek je mentálne retardovaný, diváci niektoré jeho prejavy môžu oprávnene považovať za autistické. Je potrebné priznať, že Gervais nikdy nebol komplexným hercom a la Dustin Hoffman, vo svojej doterajšej kariére stvárňoval postavy blízke svojmu extrovertnému charakteru. Derek je však absolútny protiklad Davida Brenta, je dokonca výrazne nevinnejší a neambicióznejší aj ako jeho dobrák Andy Millman. Postavu Dereka môžeme brať skôr ako súčasť Gervaisovej psychoterapie, jeho snahu zbaviť sa zaužívaného mediálneho obrazu veľkého cynika a pozéra. Nejasne profilovaný Derekov charakter, upozorňuje aj na fakt, že v tomto seriáli chýba Ger-

vaisovi scenáristický i režisérsky spolupracovník i oponent, ktorým bol pri jeho predchádzajúcich seriáloch Stephen Merchant. ¶ *Dereka* môžeme považovať za seriál s jasným humanistickým posolstvom a výchovným podtextom. Ten je evidentný predovšetkým vďaka postavám mladých delikventov – nezamestnanej zlodějky Vicky a rappera Deona, ktorí sú v opatrovateľskom domove v rámci povinných verejnoprospešných prác. Vďaka kontaktu s klientmi ústavu nachádzajú nielen pochopenie pre ľudí, ktorí nie sú „cool“, ale aj životné naplnenie. Seriál má naozaj ambície posilniť záujem o dobrovoľníctvo i lepšie medziludské vzťahy. Derekovo krédo „Kindness is Magic“ („Láskavosť je čarovná“) zdobí už mnohé propagačné materiály i tričká, rovnomenne video šírené na youtube nabáda ku globálnej ohľaduplnosti a vzájomnej pomoci. Ťažko dnes posúdiť, či sme svedkami vzniku nejakého dlhodobejšieho trendu, určite tento seriál má potenciál osloviť publikum unavené kumuláciou arogancie, neúcty i odľudštených idolov. ¶ Je ťažké rozhodnúť, či ústredným impulzom k vzniku seriálov *Life's Too Short* a *Derek* bola úprimná snaha jeho tvorcov šíriť myšlienky humanizmu a tolerancie k prejavom inakosti, alebo šlo skôr o naplnenie dopytu televízneho publika po netradičných

hrdinov z vyčlenených komunit. Je pravdou, že hendikepovaní hrdinovia sú dnes diváckym lákadlom, to pochopil dávnejšie aj Vilo Rozboril. Kým reality show typu *Modré z neba* sú dnes vďačnou témou spoločenských diskusií vďaka parazitovaniu na núdzi reálnych ľudí, Gervaisa ospravedľňuje fakt, že nám ponúka príbehy fiktívnych hrdinov. Ak u určitej časti televízneho publika vyvolá výraznejšie emócie a zároveň potrebu pomáhať hendikepovaným alebo aspoň tolerovať inakosť, je to skôr oceniteľné než kontroverzné.

Štefan Timko

O nešťastných a iných výrokoch

Martina Ivanová

I.

Slovo je inštitúcia, píše Claude Hagège. Jedným z aspektov inštitucionálnej povahy jazykových znakov je skutočnosť, že ich používanie jednoducho predpokladá konsenzus, bez ktorého by zmysluplná a efektívna komunikácia nevznikla. Hoci jazykoveda na rozdiel od iných vied nemá možnosť experimentálne rekonštruovať genézu predmetu, ktorý študuje, možno predpokladať, že niekde v prvotnom bode, prehistorickom komunikačnom prázdne, musela medzi používateľmi vzniknúť akási elementárna dohoda o vzťahu foriem a významov, ktorá spustila komunikačný big bang. Otázka konsenzu pri používaní slov odjakživa púta pozornosť časti ľudí: radi preto vášnivo diskutujú o vhodnosti istých výrazov v novinách, o používaní slov sa radia v jazykových poradniach, resp. vedú dlhé súdne spory kvôli tomu, že ich niečia verbálna reakcia urazila na cti.

II.

Možnosť dorozumenia sa prostredníctvom verbálnej komunikácie naráža na pluralitu kódov geograficky vymedzených jazykových spoločenstiev, sociálnych skupín či jednotlivcov. Pohľad na rečovú heterogénnosť, polyfónnosť vyvoláva dva druhy reakcií: jednak sú tu tí, ktorých množstvo a rozdielnosť (jazykov, dialektov, sociolektov a idiolektov) ohromuje, na druhej strane sú zasa tí, ktorí vyvíjajú úsilie smerujúce k hľadaniu univerzálneho, jednotného jazyka, ktorý by bol dostupný všetkým. Tí z prvej skupiny upozorňujú na riziká uniformnej reči, v ktorej postupne zanikajú najzraniteľnejšie kultúry a ich špecifiká, tí druhí zasa poukazujú na to,

ako táto heterogénnosť rečových (a v istom zmysle i kultúrnych) kódov prispieva k vytváraniu neprekročiteľných hraníc a stavaniu oddeľujúcich múrov. Neustály pohyb medzi pólom konvenčnosti, ustálenosti, uniformnosti a inovatívnosti, jedinečnosti, singularnosti, medzi kódom a akciou, si vlastne zažíva každý jednotlivec aj pri takej bežnej udalosti, akou je blahoželanie blížkemu človeku, v ktorom sa zhmotňuje napätie medzi potrebou jedinečnosti jazyka a nutnosťou prijať aspoň niektoré konvenčné jazykové modely (*Všetko najlepšie...*). Príklon k pólu originalnosti a štylovej singularnosti jazyka blahoželania sa tak stáva potvrdením neopakovateľnej identity jeho autora i príjemcu. Naopak, text blahoželania predtlačený na pohľadnici, maximalizujúci uniformnosť a stereotypnosť komunikácie, môže vlastne byť pre produktora i percipienta potvrdením ontologickej istoty svojho druhu: ak sú slová na správnom mieste a fungujú, svet zostáva jasný a prehľadný.

III.

Jazyk ako taký je postavený na neustálej oscilácii medzi konvenčným a jedinečným. Konvenčná podoba jazykových znakov nás odsudzuje do roly pasívnych prijímateľov, naša rečová ontogenéza je vlastne postupným vrastaním do sveta ustálených foriem a významov. Túto nevyhnutnosť sa však ako hovoriaci usilujeme prekonávať neustálym únikom zo zovretia jazykových pravidiel, a to vymýšľaním neočakávaných kombinácií slov, ktoré sú podstatou metaforického jazyka, inováciami tvarov a významov, aktualizáciami ustálených zvrátov, teda vlastne ne-

ustálym zápasom o vytvorenie vlastného individuálneho štýlu. Vo svojej podstate sú dané postupy odrazom samotnej podstaty jazyka. Zmena a posun sú používaniu jazyka vlastné a ani v najhomogénnejších jazykových spoločenstvách neexistujú fixné a nemenné jazykové útvary. Toto vyliekanie sa z jazykových uniforiem sa odohráva na pozadí predstavy o originalnosti, ktorej v našej kultúre pripisujeme vysokú hodnotu. O tom svedčí už samotné slovné spojenie *buď sám sebou* v príručkách typu „ako uspieť v živote“. Táto absolutizácia hodnoty originalnosti však nie je univerzálnym, časovo a kultúrne nezávislým fenoménom. Napríklad filológ Milman Parry poukázal na fakt, že Homérove eposy, ako aj iná orálna tvorba tohto obdobia, stála na istých formulaických základoch, bez ktorých by si rapsód celý príbeh len ťažko pamätal. Táto orálna formulaickosť stavala skôr na príklone k tradícii, než na hľadaní originality.

IV.

Krajným prípadom triumfu uniformnosti v jazyku je používanie *klišé* (z francúzskeho *cliché*, „tlačiarensky štočok, kovová platňa s negatívom obrazu používaná na tlač“), *floskúl* (z lat. *flos, floris*, „kvet“, z toho „ozdoba, okrasa“), *hantírky* (z nem. *hantieren*, „mať obchod alebo živnosť“) alebo *fráz* (z gréc. *phrasain*, „vyjadriť, povedať“). Okrem týchto viac-menej neutrálnych pomenovaní sa na označenie daného jazykového fenoménu používa celý rad metaforických vyjadrení ako *rečové tiky*, *partiové metafory*, *slovné smogy*, *myšlienkové kastráty*, *slovná vata* či *zdrevenetá reč*. Vo viacerých publicistických reflexiách i teoretických prácach nachádzame známe príklady floskúl ako *posilňovňu nemusím*, *drvivá väčšina*, *čas ukáže*, *(jazz) je o (komunikácii, improvizácii a výmene energii)*, *viem si (to) predstaviť* či *manžela neriešim* (M. Gavurová). Môj aktuálny postreh sa týka jedného výrazu súčasnej verejnej komunikácie, ktorý sa stáva adeptom na klišé: vo verejnom diskurze sa stáva bežnou praxou, že výroku, ktorý sa dotkol cti či dôstojnosti iného človeka alebo celej skupiny osôb, sa s pohodlnou

ľahkosťou prisúdi atribút *nešťastný*. Dodatočné označenie takéhoto verbálne atakujúceho prejavu spojením *nešťastný výrok* sa vlastne jeho pôvodný autor zbavuje zodpovednosti za vypovedané tým, že jeho prehovor sa eufemizujúco zhodnotí ako akési nezámerné či nešikovné, a preto vlastne aj neškodné pošmyknutie jazyka.

V.

Podľa Vladimíra Justa, autora českého *Slovníka floskulí* (2003), je matkou floskuly opakovanie. Problémom je, že princíp opakovania nie je spoľahlivým nástrojom na určenie toho, čo možno za floskuly a klišé považovať. Klást si možno najmä tieto otázky: Vedie zvýšená frekvencia a možno aj trendovosť pri používaní istého výrazu automaticky k ošuchanosti, stereotypnosti a možno aj k vyprázdneniu významu? Sú v tomto zmysle adeptmi na klišé aj slová ako *deadline* či *handout* len preto, že sú aktuálne v diskurze frekventované a módné? Prečo sa zvrat *prišlo mi to divné* hodnotí ako floskula, ale takýto status sa neprisudzuje konštrukciám *zdalo sa mi to divné*, *videlo sa mi to divné*? Aká je vlastne hranica medzi vyššou frekvenciou a nadužívanosťou, rozostrovaním významu, ktoré je typické pre väčšinu frekventovaných slov, a jeho vyprázdnenosťou? Problém Justovho slovníka nespočíva len v tom, že okrem cenných dokladov a postrehov obsahuje aj mnoho nepresností a diskutabilných výkladov, ale aj v tom, že v samotnom texte autora možno nájsť mnoho výrazov a zvrátov, ktoré by v duchu autorovej rečovej logiky na floskuly ašpirovali, napr. *pořád to známé malé české*; *fatální neschopnost*; *zhoubný vliv zdegenerovaného jazyka politiků na naši mateřštinu*.

VI.

Český lingvista Dominik Lukeš konštatuje, že neodbytná sila floskúl vyviera zo samotnej podstaty jazyka, z jeho pravidelnosti a predvídateľnosti. Z pohľadu pragmatickej dimenzie komunikácie môžu byť teda aj klišé v istých komunikačných situáciách veľmi účinným prostriedkom vyjadrenia. Podľa Terryho Prat-

chetta sa klišé stávajú klišé, pretože sú kladivami a skrutkovačmi v škatuli s komunikačnými nástrojmi. V štatistických rubrikách starého Rakúska bola aj kolónka: „obcovací“ jazyk. Každý jazyk sa zužuje na „obcovací“ v momente, keď vyplňame úradné tlačivo, pýtame sa na smer cesty či konverzujeme o počasí na autobusovej zastávke. V tejto súvislosti je však zaujímavý postreh anglického lingvistu Michaela Hoeya, ktorý na základe analýzy korpusov došiel k záveru, že produkcia reči i jej porozumenie si vypomáhajú predvídaním kolokácií, teda slov často sa vyskytujúcich vedľa seba. Princíp opakovania je tak vlastne zárukou toho, že ako používatelia jazyka dokážeme komunikovať plynulo a prirodzene.

VII.

Neustále narastanie počtu výrazov hodnotených ako floskuly či klišé môže mať aj kontraproduktívny efekt: stavia nás do pozície jazykového hypochondra, ktorý každý fyzický prejav (vyššiu frekvenciu slova či spojenia) nadinterpretuje ako prejav choroby (vyprázdnenosti, bezmyšlienkovosti). V tejto súvislosti je pravdepodobne nutné uvedomiť si, že hodnotenie istých výrazov ako klišé a floskúl nie je iba výrazom jazykovej citlivosti, ale aj individuálnych rečových preferencií. Prijatie tohto faktu však v žiadnom prípade neznamená automaticky rezignáciu na možnosť autentického jazyka (hypochonricky sa tu ukráda otázka, či nie je aj spojenie *byť autentický* klišé svojho druhu).

Literatúra:

- CRESSWELL, Julia: *The Cat's Pyjamas. The Penguin Book of Clichés*. Londýn : Penguin Books, 2007.
- GAVUROVÁ, Miroslava: Manžela neriešim: floskuly v slovenskom internetovom priestore. In: *Médiá a text 3. Mediálny text: lingvistiká – kultúra – literatúra*. M. Bočák – J. Rusnák (eds.). Prešov : FF PU, 2012, s. 40 – 55.
- HOEY, Michael: *Lexical Priming: A New Theory of Words and Language*. New York : Routledge, 2012.
- JUST, Vladimír: *Slovník floskulí*. Praha : Academia, 2003.



Martina Ivanová (foto: archív redakcie)

LUKEŠ, Dominik: floskule. In: *Stereotypy a klišé súčasnej kultúry*. In: A2, roč. 10, 2010, č. 4. Dostupné na: <http://www.ad-vojka.cz/archiv/2010/4/stereotypy-a-klise-soucasne-kultury>.

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

Báseň ako východisko tvorby

V predchádzajúcom čísle *Romboidu* som sa zamýšľala nad rôznorodosťou prekladov rovnakého textu a prínosom z ich porovnávaní. Dnes by som sa chcela pozrieť na prácu britského básnika, ktorý texty francúzskych básnikov neprekladá, ale používa ich ako východisko svojej tvorby.

Mladý anglický básnik Ian Heames má na svojom konte viacero vlastných zbierok poézie, tri z nich sú inšpirované francúzskymi klasikmi Baudelairom, Villonom a Du Bellayom. Pri písaní z nich vychádza, pri čítaní jeho zbierok však čitateľ medzi nimi nenachádza priame spojenie.

Čo nachádza, je poézia vychádzajúca z inej poézie, veď tvorba sa môže inšpirovať nielen prírodou, emóciami, ale aj iným umením. Vzniká nová poézia, iná ako tá, ktorú si oficiálne kladie za predlohu, ale odlišná aj od ostatnej Heamesovej tvorby a svojím spôsobom aj poetickejšia ako jedna i druhá v tom zmysle, že je viac zameraná na básnickú kvalitu jazyka samotného a to, čo z neho pri takomto procese vyvstáva.

Chronologicky vznikli najprv *Bad Flowers* (podľa Baudelaira, 2009), potom *Out of Villon* (podľa Villona, 2009) a nakoniec *Branches* (podľa Du Bellaya, 2012). Vidno ako sa v nich Heamesov jazyk postupne kryštalizuje aj krištalizuje. Básnik pracuje s textom jemne, veď pri takto „preloženej“ básni akoby musel byť aj ten najmenší zásah presný, dokonalý. Nejde už o to dokázať vernosť pôvodnému textu, ale vernosť poézii, jej vnútornej pravde, kráse, subtílnosti. Kým vo vlastnej pôvodnej tvorbe Heames často využíva veľmi aktuálnu lexiku, napríklad z nejakého článku v novinách alebo v časopise, neraz z vojnových či vedeckých kontextov, v „prekladovej“ tvorbe naopak používa lexikálne

pole takmer exkluzívne zamerané na pojmy z akejsi vyššej sféry, ktorá svojou noblesnosťou presahuje rozmer obvyčajnej každodennosti. Táto čitateľa akoby iba obdarúvala bez potreby si túto odmenu „zaslúžiť“ náročnou a zdĺhavou analýzou, ktorá je niekedy u tvorby súčasných „akademických“ básnikov nevyhnutná. Je príkladom toho, ako slovo a text dokážu pracovať s ľudským podvedomím a vedomím. Na druhej strane, tento efekt nebol dosiahnutý jednoducho, len akýmsi nahromadením pekných slov.

Heamesova práca so štylistikou a syntaxou je tmelom, ktorý tento estetický výsledok drží pokope, dáva mu formu, pomáha poetickosti slov vyplávať na povrch. Preto je Heamesova tvorba, i napriek jeho mladosti (26), výrazná a v mnohých aspektoch zrelá.

Ian Heames v tejto „inšpirovanej“ tvorbe využíva novodobé pomôcky prekladu, ako je napríklad automatický preklad textu, a neváha s nimi experimentovať. Napriek tomu je po prečítaní jeho tvorby zjavné, že rukopis „prekladu“ je rukopisom básnika, ktorý do istej miery náhodný slovný materiál, získaný napríklad spomenutým automatickým prekladom, prevedie bezpečne do podoby celistvého, funkčného básnického celku, ktorý má od automatického prekladu a jeho obmedzení ďaleko.

Ako hlboko sme...

Keď mala moja dcéra päť rokov, prekvapila ma vetou: „Ja by som nechcela byť spisovateľkou, lebo ešte neviem poriadne čítať a písať.“ Spomenul som si na jej priznanie, keď som študoval zoznam členov slovenskej pobočky medzinárodnej spisovateľskej organizácie. U niektorých mien bolo ťažké nájsť viac než jednu samostatne publikovanú knihu, ba našiel sa i popredný člen, ktorý nikdy knižne nič neuverejnil. Pritom záväzná podmienka, za akých sa v tejto organizácii smú prijímať noví členovia, sprevádzali už vznik tohto spoločenstva priateľov literatúry. Jedna z nich hovorí o prinajmenšom dvoch vydaných knihách.

Nuž, nie každý „spisovateľ“ má takú schopnosť sebareflexie a sebakritiky ako moja dcéra, keď mala päť rokov. Ukazuje sa, že to ani netreba, že aj všetky kritériá možno obísť, poslovenčiť tak, aby nevytrčali z našich pomerov a neobťažovali naše medzičasom zavrhnuté predstavy o tom, že život literatúry a jeho tvorcov by sme mali organizovať podľa zásad anglického klubu.

Naša turnajová politika nám dáva pravdu. Mali sme ministra hospodárstva, ktorý bol novinárom z čias Socialistického zväzu mládeže. No a? Národné hospodárstvo sa preto neocitlo v horšej kondícii než predtým. V rovnakej úlohe vystupoval aj automobilový pretekár, a všimol si niekto, že by preto meškali prostriedky mestskej a príľahlej hromadnej dopravy a ľudia sa dostali neskoro do zamestnania, a tak nestihli rozkrádanému štátu včas odovzdať dane zo svojich príjmov, či ho o ne – bože – chráň! – ukrátili? Alebo rezort kultúry. Istý čas ho viedol absolvent strojníckej fakulty. A čuduj sa svete, nestali sme sa preto menej kultúrnymi občanmi. Sochy, umelecké objekty a inštalácie v plenéri sa nepoškodzovali ešte viac, ba úradná moc ich v tom období možno zlikvidovala iba toľko ako

predtým, keď prekázali developerom. Ani publikum v bratislavskej opere odrazu nevtvorila až polovica Rakúšanov pozvázaných autobusmi, ale stále len obligátne tretina. Strojár-nestrojár, my sme aj pred jeho uvedením do funkcie vedeli, že spisovatelia sú paraziti, čo stále natrčajú dlane a nevytvárajú hodnoty!

Tunajší spisovateľ pripomína poľutovaniahodného, na okraji spoločenského záujmu živoriaceho solitéra skoro bez mena a povesti. On ním však nie je, lebo spravidla sám si môže za tie nelichotivé prívlastky. A keďže všetko súvisí so všetkým, ani nedôstojné postavenie literárnej obce nespadlo z neba.

Keď mal náš pisár komunikovať, diskutovať, polemizovať (hoci „len“ o kvalite štátnej kultúrnej politiky), keď sa mal stať aktívnym svedkom aj iných názorov a účastníkom slobodnej výmeny myšlienok, mnoho ráz mlčal. Ak čeril hladinu, tak nanajvýš štamperlíkov, v obdratých kreslách nevyvetrateľného Klubu spisovateľov.

Jeho prestíž zodpovedá miere, do akej reflektoval podstatné spoločenské témy a pohyby vo verejnom priestore. Až na zopár výnimiek ide o deficitnú položku ako dôsledok nedostatku nezávislého kritického myslenia. To sa k nám pred Novembrom '89 zväčša importovalo – z Čiech a Moravy, keďže slovenských zdrojov, nenahraditeľných v procese budovania občianskeho sebauvedomovania a sebavedomia, bolo menej.

Aj vďaka povrchnosti médií spomínaný priestor už temer ovládli autori víťazného prímeru, hochštapleri venujúci sa seba-prezentačným exhibíciám a lámaniu rekordov v počte predaných kníh, ba aj indivíduá vstupujúce do literatúry zadným vchodom. Čo je asi také nepochopiteľné, ako keď sa ten, kto má čo povedať, tohto práva (a zároveň povinnosti) dobrovoľne zrieka.

Sporím sa so sebou o seba

Ján Gavura



Mikuláš Kováč s manželkou Evou zo šťastnejších čias bez „sporov“
(foto: archív Evy Kováčovej)

Spory človeka so sebou samým bývajú najťažšie, oponent sporu dobre pozná slabosti aj silné stránky toho „druhého“ a víťazstvo v takomto spore je celkom logicky zároveň prehrou.

Nie je normálne vnímať samého seba v protirečení. Na vychýlenie z integrity musí pôsobiť sila, a nie hocijaká. Jej intenzita musí postaviť jednu zložku človeka proti inej živej súčasti osoby. Pôsobila na ochrnutého L. Novomeského, ktorý márne chcel ovládnuť porážkou znefunkčnenú ruku, pôsobila na J. Ondruša, ktorý sa rozpadal na muža mnohých tvárí, pôsobila rovnako na Š. Krčméryho, M. Šprinca, M. Rúfusa a mnohých ďalších. V poézii všetkých týchto autorov nájdeme, ak už nie priamo spory so sebou samými, tak aspoň stopy po otrase, ktorý potvrdzuje, že celistvosť nie je automatická a že jestvujú sily vnútri a okolo človeka, ktoré ho dokážu pripraviť o integritu, rozum alebo slobodu.

Jeden z vážnych sporov so sebou samým zakúsil aj Mikuláš Kováč, budúcoročný jubilant (80. výročie narodenia). Jeden z dôvodov, prečo si môžeme pripíť už iba pamiatke básnika *Zeme pod nohami* či *O modrej labuti*, bolo autorovo nie

práve najlepšie zdravie, keď už od študentských čias v päťdesiatych rokoch začal „vymetať“ liečebne a ústavy, aby chorým pľúcam dovolil aspoň „vydýchnuť“, keď už sa nedali vyliečiť úplne.

V jeho zápisníku z liečenia (žiadalo by sa možno povedať „zápasníku“) si napísal aj trochu kostrbatú, ale veľmi živú báseň *Spor*. Azda ju aj chcel po dopracovaní zaradiť do niektorej z kníh, no možno na ňu po návrate do Bystrice „radšej“ zabudol, lebo báseň opisuje taký veľký stav bolesti, že na chvíľu rozbil autorovu jednotu. „*A tak sa sporím / so sebou o seba / svíchrícou o striešku / so studňou o chládok / so stromom / o zabudnuté hniezdo / s riekou o povodeň...*“

Nie všetky podoby sporu v básni sa nechávajú viesť takouto milou reminiscenciou na poetiku šesťdesiatych rokov. Najmä, keď sa začne kafkovsky ladená prostredná časť básne so súdnym procesom sporu alebo zdravotná bilancia nevládných a nefunkčných údov, orgánov a snov.

A to ešte nie sme pri pointe. Básnik v nej úpenlivo žiada „matku Bolesť“, aby ho zbavila intímneho poznania jej nemilosrdnej dcéry.

Štatút časopisu ROMBOID

Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska v súlade so svojou zriaďovacou listinou a organizačným poriadkom vydáva periodikum *Romboid* s podtitulom *časopis pre literatúru a umeleckú komunikáciu*. Vydávanie časopisu sa riadi týmto štatútom.

Článok 1

Všeobecné ustanovenia

1. *Romboid* je časopis pre literatúru, literárnu kritiku a umenie.
2. Zaoberá sa prevažne súčasnou slovenskou literatúrou a jej kritickou reflexiou, pozornosť venuje aj ostatným druhom umenia, humanitným vedám a interdisciplinárnej komunikácii medzi rôznymi druhmi umenia.
3. Časopis publikuje poéziu, prózu, preklady, recenzie, štúdie, eseje a kultúrnu publicistiku slovenských aj zahraničných autorov.
4. Uverejňujú sa príspevky napísané po slovensky a po česky, šéfredaktor môže rozhodnúť o zaradení článku aj v inom jazyku so slovenským prekladom.
5. Organizačnú štruktúru časopisu tvorí redakcia, redakčný kruh a redakčná rada.
6. Časopis vychádza desaťkrát ročne.

Článok 2

Vydavateľ časopisu

O základných podmienkach vydávania časopisu rozhoduje Rada AOSS:

1. Zriaďuje alebo ruší vydávanie časopisu.
2. Určuje periodicitu a rozsah časopisu.
3. Menuje komisiu na výber šéfredaktora časopisu.
4. Na základe odporúčania výberovej ko-

misie menuje šéfredaktora časopisu a rozhoduje o jeho odmeňovaní.

5. Odvoláva šéfredaktora časopisu.
6. Získava finančné príspevky pre časopis z externých zdrojov a podľa možnosti vyčleňuje finančné prostriedky na fungovanie časopisu aj z rozpočtu AOSS.

Článok 3

Redakčná rada

1. Redakčná rada časopisu je orgánom zriadeným Radou AOSS.
2. Každá členská organizácia AOSS má právo nominovať do redakčnej rady jedného zástupcu.
3. Členom redakčnej rady je aj predseda AOSS a šéfredaktor *Romboidu*.
4. Redakčná rada je reprezentatívnym kolektívnym odborným orgánom časopisu, prerokúva predovšetkým koncepčné a obsahové otázky spojené s jeho fungovaním, vyjadruje sa k základným otázkam fungovania a smerovania časopisu.
5. Redakčná rada *Romboidu* si na jedno-ročné funkčné obdobie volí z členov rady svojho predsedu. Predsedom sa nemôže stať šéfredaktor *Romboidu* a predseda AOSS.
6. Funkčné obdobie redakčnej rady je dvojročné.
7. Každý člen redakčnej rady môže požiadať šéfredaktora o stanovisko k aktuálnym otázkam súvisiacim s časopisom, k publikovaniu jednotlivých materiálov a podobne.
8. Redakčná rada rozhoduje nadpolovičnou väčšinou prítomných členov. V prípade rovnosti hlasov rozhodne hlas predsedu AOSS.

Článok 4 **Redakcia časopisu**

1. Redakciu časopisu tvoria šéfredaktor, výkonní redaktori a správca webovej stránky.
2. Na príprave časopisu sa môžu podieľať aj externí redakční spolupracovníci (jazykový redaktor, grafik a pod.), ktorí sa pri práci riadia pokynmi redakcie (šéfredaktora).

Článok 5 **Redakčný kruh**

1. Redakčný kruh je poradný orgán redakcie zložený z rešpektovaných odborníkov na jednotlivé oblasti literatúry a umenia (umelecký preklad, teória literatúry, literárna história, filozofia, estetika a pod.). Redakčný kruh zostavuje šéfredaktor.
2. Redakčný kruh sa schádza priebežne podľa potrieb redakcie.
3. Odporúčania redakčného kruhu nemajú záväzný charakter.

Článok 6 **Šéfredaktor časopisu**

1. Je menovaný nadpolovičnou väčšinou Rady AOSS.
2. Funkčné obdobie šéfredaktora nie je časovo obmedzené.
3. Šéfredaktor zodpovedá za koncepciu a vydávanie časopisu.
4. Riadi činnosť redakcie a zvoláva redakčnú radu.
5. Zastupuje redakciu v kontakte s ďalšími inštitúciami.
6. Zvoláva redakčnú radu podľa potreby, minimálne však dvakrát ročne.
7. Raz ročne predkladá Rade AOSS spolu s predsedom redakčnej rady správu o činnosti redakcie, správu o hospodárení a koncepciu vydávania časopisu.
8. V prípade potreby môže zastupovaním poveriť niektorého z členov redakčnej rady. Poverenie musí oznámiť Rade AOSS do 14 dní.

Článok 7 **Výkonný redaktor**

1. Spoločne s externými spolupracovníkmi redakcie (jazykový redaktor, grafik, webmaster) zabezpečuje prípravu časopisu.
2. Zodpovedá za dodržiavanie schválených ukazovateľov (rozsah, periodicita a iné) a dohodnutých termínov.
3. Vo svojej práci sa riadi pokynmi šéfredaktora.
4. Zabezpečuje komunikáciu s autormi.

Článok 8 **Posúdenie rukopisu**

1. O zaradení jednotlivých príspevkov do časopisu rozhoduje šéfredaktor.
2. V odôvodnených prípadoch sú odborné články zaslané redakcii na publikovanie posudzované v anonymnom konaní dvoma posudzovateľmi.
3. O posudzovateľoch rozhoduje šéfredaktor časopisu.
4. Posudzovatelia článkov a autor rukopisu ostávajú navzájom v anonymnom vzťahu.
5. Autor má nárok na informáciu o zaradení, resp. nezaradení svojho textu do niektorého z čísel časopisu. V prípade posudkového konania má autor právo na zaslanie posudkov, spravidla do 2 mesiacov odo dňa doručenia textu redakcii.

Článok 9 **Záverečné ustanovenie**

Tento štatút nadobúda účinnosť dňom schválenia Radou AOSS, potvrdeným v zápisnici zo zasadania.