

- 3
trh márnosti
(poézia)
Nóra Ružičková
- 6
/ rozhovor /
**Život v tvorivej partnerskej
spolupráci**
rozhovor s prekladateľkou
Nadeždou Čepanovou
- 11
/ konfrontácie /
Jana Bodnárová: Z periférií
Periférne videnie
(inside out/outside in)
Ján Cavura
umelkyňa, je. účastná
Lubica Schmarcová
- 15
Nové básne
Igor Hochel
- 20
Altaluna
(poviedka)
Vanda Rozenbergová
- 29
Iesebella
(poviedka)
Jozef Palaščák
- 33
Poézia samoty a rieky
(esej o poézii R. Juroleka)
Rado Kovács
- 36
**SNP slávime
v xenofóbnej spoločnosti**
(esej)
Ivan Jurica
- 42
/ moje miesto /
Kráľovstvo z maličkostí
Juraj Briškár
- 49
/ 3 otázky pre /
... **Petru Hanákovú,**
kurátorku SNG o výstave
**SNP. Nepovinná výstava
v košickej Kunsthalte**
- 52
/ parter /
Bratislava je párty Viedeň?
Radoslav Augustín
- 56
/ vidím /
Trampoty s umením
Norbert Lacko
- 59
/ pan(o)ptikum /
- 63
/ recenzie /
Menej sa čudovať, stále žasnúť
Pavel Vilikovský:
Prvá a posledná láska
Marta Součková
- Jednoduchá, až no**
Tomáš Repčiak:
Zo života Karčího Vešeľaka
Igor Hochel
- Spirituálny odvar**
Peter Prokopec: Nullae
Michal Rehuš
- Xxxxx**
Eva Tomkuliaková: Sie Forma
Dominik Želinský
- Autor, subjekt, narácia:
vyslovené
s francúzskym prízvukom**
Marek Debnár:
Medzi myšlienkou a obrazom
Pavol Markovič
- Cisár je nahý!**
Jiří Koten: Jak se fikce dělá slovy
(Pragmatické aspekty vyprávění)
Jana Pácalová
- 76
/ úklady jazyka /
Novotvary ako soľ vývinu jazyka
Pavel Branko
- 79
/ rozhľadňa Mareka Debnára /
O trvaní a momentoch
- 80
/ NEMimochodom Mariána Hatalu /
**Naháči na barikádach
a vo vláde**

ROMBOID / časopis pre literatúru
a umeleckú komunikáciu

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

Redakcia

Radoslav Passia (šéfredaktor)
Jaroslav Šrank (redaktor)
Ivana Taranenková (redaktorka)
Ivana Komanická (redaktorka)
Jana Bálík (grafická úprava)
Eva Kovačevičová-Fudala (technické
spracovanie)

Jazyková redakcia

Dana Guričanová

Výtvarný návrh obálky

Kamila Krkošová

Grafický návrh obálky

Jana Bálík

Redakčný kruh

*Vladimír Barborík, Jana Cviková,
Gabriela Magová*

Vydáva Asociácia organizácií
spisovateľov Slovenska.

Číslo vyšlo v októbri 2014.



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-
jímá 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 XLIX

trh márnosti

Nóra Ružičková

rebarbora k nám prišla z tibetu
šťavel' i špenát si hľadajú miesto v kuchyni
americký gigant mieri na slovensko
kvetinový vzor ovládol svetové móla
zemiaky sa rýchlo udomácnili
prostitúcia sa presúva z ulice na internet
pažitka podporuje trávenie
dobrá investícia sa vráti
kuracie žalúdky sa odmenia
majonéza hustne
vianočka narastá
ryža sa zdá
med kryštalizuje
pena dobre drží tvar
obliečky nepodliehajú veľmi móde
poľnohospodárstvo odoláva recesii
egreš vydrží
slivky nahrádzajú marhule
kozmetické výrobky sú nenahraditeľné
vlnené výrobky vyžadujú mäkkú vodu a mydlový prípravok
lotéria naliata do štátnej kasy stámilióny
bravčové koleno sa marinuje
čínska ekonomika prekvapuje
zelenina mení farbu
knedľa sa líši
ryba by nemala chýbať
medzichod osvieži
múčnik prezradí
ovocie má jednoznačnú úlohu
„maličkosti“ robia veľa
káva sa pripravuje
pracovný odev spĺňa požiadavky
bobkový list čistí a pomáha

euro posilňuje
kôpor povzbudzuje
dekolt ohúril hostí festivalu
mušt v demižóne prestal bublať
kvasená zelenina potrebuje čas
paprika dozrieva
kia zmenila slovensko
apple má nový plán
sezam si zaslúži miesto v našom jedálničku
pestré a zaujímavé vzory oslovili mnohých návrhárov
pivonky sa tešia veľkej obľube
inflácia sa blíži k nule
zeler si veľmi dobre rozumie s kapustou
vianoce sa nezaobídu bez zemiakového šalátu
mäkké cesto sa lepí na dosku
vínna réva sa ovíja okolo pergoly
ceny ropy sa šplhajú nahor
vôňa sprevádza ženu
alza sa obzerá po nových trhoch
kytice dotvárajú atmosféru
malý pohárik vína vyčarí príjemnú arómu
zákusky sa vynímajú na stole
ikebana je pýchou slávnostnej tabule
medovka je vďačná a skromná
ruže vedľa byť aj užitočné
zeler má výborné renomé
cvikla dokáže zafarbiť moč i stolicu
výsledok je chutný
eurozóna sa zotavuje
vlašský šalát sa upravuje
módny strih zakrýva nedostatky
vistéria oživí fasádu
ceny nehnuteľností sa hýbu
syr dýcha
kapusta sa dusí
victoria beckham bojuje so schodmi
pánske klobúky sa často prepotia
dámske klobúky veľmi trpia
púčky sa deformujú
izbové rastliny blednú
verejný dlh prekročil hranicu

ľadový šalát už je za zenitom
pútka na kabátoch sa trhajú
komoditné trhy sú v panike
plesenň zvyšuje podiel
z krásnych šiat vykuklo chlpaté podpazušie
vňať odoberá karotke vlhkosť
čínske výrobky škodia deťom
chudoba núti dôchodcov k prostitúcii
vitamín c sa ničí
uležaný syr ostro páchne
paštrnák odpudzuje vošky
redkovke nevyhovuje prítomnosť uhoriek a tekvice
tesco presúva pracovné miesta do indie
banány neznášajú nízku teplotu
zeler nie je práve krásavec
najkrajšiu slovenku zradili minišaty
tortový korpus splasol
poleva nechce stuhnúť
plody sa neumývajú
jahody sa rýchlo kazia
ozdobné predmety sťažujú upratovanie
na dvere nám klope potravinová kríza
chlieb tvrdne
mlieko kysne
obuv vŕzga
koberec sa opotrebúva
dlážkové krytiny z pvc sa zmršťujú
omietka sa odlupuje
j&t renovuje
kľúče sa strácajú
škvrnny sa šíria
nekróza postupuje
pôvodca prezimuje v opadanom lístí

Nóra Ružičková (1977) je poetka a výtvarníčka. *Trh márnosti* vznikol rozpracovaním textového nápadu zo zbierky *Práce & Intimita* (2012). Jeho kompozícia je inšpirovaná priestorom Novej tržnice na Trnavskom mýte. Autorka text vytvorila pre tento špecifický priestor. Báseň odznie v priestore Novej tržnice v podobe recitačného poetického okienka (nahratého v produkcii Rádia Devín), ktoré bude odvysielané cez interný rozhlas budovy pre predajcov a návštevníkov.

Život v tvorivej partnerskej spolupráci

rozhovor s prekladateľkou Nadeždou Čepanovou

Pripravili Ivana Taranenková a Radoslav Passia

Aké bolo vaše rodinné zázemie a kde ste prežili školské roky? Narodila som sa v Tisovci, za slobodna som sa volala Žiaková. Moji predkovia, „žakovci“, boli žiaci Jana Amosa Komenského, ktorí tu zostali. Tento kraj má veľmi silnú národnoobrodeneckú tradíciu, pochádzalo odtiaľto veľa literátov, slovenských aj maďarských. Spočiatku som študovala v Rimavskej Sobote na gymnáziu, v roku 1938 sme odtiaľ museli utekať. Gymnázium prešlo do Tisovca, kde som aj zmaturovala. Tam v tom čase učili Ján Boor, Alexander Matuška, ktorého do Tisovca preložili z politických dôvodov. Pani profesorka Mária Ilavská tam s nami naštudovala Herodesa a Herodiadu, rovnako aj predstavenie o Ľudovítovi Štúrovi, tam som hrala Štúrovu matku. Potom prišlo Povstanie, ja som sa ho zúčastnila. Pracovala som v poľnej nemocnici ako zdravotná sestra, mám aj vyznamenanie. Od roku 1945 som študovala v Bratislave na Filozofickej fakulte UK, odbor slovenčina – ruština.

Ako si spomínate na študentský život v tomto rušnom období, tesne po vojne? Dobrodružná bola už samotná cesta do Bratislavy, viezli sme sa všelijako, najprv na nákladnom vlaku, potom aj vojenskými autami. Išli sme úplne do neznáma. Prijímacie skúšky sme nerobili, pretože sme sa zúčastnili Povstania, dokonca nám uznali zimný semester. Počas štúdií mojimi učiteľmi boli vynikajúci odborníci slovakisti ako Ján Stanislav, Andrej Mráz, Eugen Pauliny. Na ruštine ma zasa učil ruský jazykovedec Alexander Vasilievič Isačenko,

ruskú literatúru nám po slovensky prednášal Rudo Brtáň. Chodili sme s našimi pedagógmi na exkurzie po Slovensku, okrem iného sme v Martine navštívili ateliér Ľudovíta Fullu. S Isačenkou sme boli v kaštieli v Brodzanoch. S profesorom Paulinym sme robili nárečový výskum v Budmericiach. Dejiny filozofie nám prednášal Nikolaj Losskij.

Prečo ste sa rozhodli práve pre kombináciu slovenčina – ruština? Spočiatku som dokonca po rusky ani nevedela, mala som doma len jednu učebnicu ruštiny z obchodnej školy v Martine, z tej som sa učila. Môj záujem o ruštinu podnietila i pani Ilavská. No keď Nemci potlačili Povstanie, mama sa bála, že budú robiť prehliadky domov, a učebnicu mi spálila. Tak si viete predstaviť, aké to bolo učenie. Musela som chodiť súkromne na hodiny. Ale Isačenko mal pre nás pochopenie. A k slovenčine ma pritiahol záujem o literatúru.

Čo nasledovalo po skončení štúdiá? Najprv som sa zamestnala vo vydavateľstve Smena, kde som robila na apretáciách, nerobila som korektúry, ale kontrolovala som preklady. Tam som vydala prvý preklad, bola to detská knižka Konstantína Simónova *Švambránia* (po česky vyšla ako *Nová země na obzoru*). Potom som stretla jedného svojho profesora z gymnázia, Martiša, ktorý pracoval ako referent na povereníctve školstva. Povedal mi, že potrebujú ruštinárov a vraj prečo nejdem učiť. Tak som išla učiť na pedagogické gymnázium. Vydala som sa za Oskára Čepana, s ktorým som sa zoznámila ešte počas štúdií, naro-



Nadežda Čepanová (foto: archív autorky)

dil sa nám syn. Dala som sa preložiť do Tisovca, pretože som bola vychovateľkou v internáte a tam som aj bývala, manžel narukoval. V Tisovci som učila na priemyslovke. Do Bratislavy sme sa vrátili, až keď manžel skončil vojenčinu, v roku 1955. Dostali sme tu byt, neskôr sa nám narodila ešte dcéra. Nastúpila som do zamestnania na strojnícku fakultu, kde som až do dôchodku učila ruštinu a slovenčinu zahraničných študentov.

Aké ste mali skúsenosti s učením týchto študentov? Bolo to veľmi zaujímavé, boli tam aj Rusi, učila som aspirantov aj profesorov, čo sem chodili prednášať marxizmus-leninizmus. Na jednej hodine, keď sme prekladali text, mi jeden študent povedal: „Výborný éto kislyj.“ „A počemu kak raz kislyj?“ A on mi hovorí: „Znajete, moj kalega priňos vino a vino bylo kisloje.“ Rusi sú totiž zvyknutí na sladké vína.

Pomohlo vám pri prekladaní učenie cu-

dzincov? Určite áno, mala som kontakt so živým jazykom.

Aj keď ste neskôr nepôsobili priamo ako profesionálna redaktorka, pracovali ste na pozoruhodných tituloch pôvodnej slovenskej literatúry aj ruskej literárnej vedy. Aký ste mali vzťah k literatúre? Už moji prarodičia boli milovníci literatúry.

V domácej knižnici máme prvé vydanie *Spevov* Jána Bottu, ktoré si kúpil môj prastarý otec. Môj praprarastarý otec bol bratrancom Mateja Holku ml., ktorý založil Malohontskú učenú spoločnosť (lat. Societas eruditas Kisshontis). Vzťah k literatúre u nás vždy bol, aj k Rusom. Aj mená sme dostali podľa toho. Celá naša rodina bola panslávska. Rodičia si predplácali *Slovenské pohľady*.

Popri zamestnaní ste teda prekladali. Ako ste sa k jednotlivým titulom dostali? Zadávali mi ich vydavateľstvá, konkrétne Smena. Sústreďovala sa najmä na litera-

túru pre deti a mládež, takže som prekladala detské knižky – spomínaného Simonova, *Slnečný dňík* Ľubov Voronkovej, *Huľu* Jeleny Iljinovej, *Vyzradené tajomstvo* Nikolaja Nosova a iné. Preložila som aj knižku *Šepťavé aforizmy* Sergeja Šaršúna. K vedeckej literatúre som sa dostala vďaka manželovi, prekladal som pre neho.

Ako sa vám s ním spolupracovalo? Veľmi dobre, pretože mi v mnohom pomáhal. V Šklovského *Teórii prózy* je slovo „ostranenie“, ktoré sme sa spolu s manželom rozhodli prekladať ako ozvláštnenie. Podobne to bolo aj s výrazom „bezpredmetné umenie“. To sme preložili ako „nepredmetné umenie“. Ďalším zaujímavým titulom bola Proppova *Morfológia rozprávky*. Potom som prekladala knihy z oblasti ruskej výtvarnej avantgardy. Manžel sledoval všetko, čo sa vtedy dalo o tejto téme nájsť. Prekladala som to vtedy z nekvalitných fotokópií s bielymi písmenami na čiernom podklade. Bolo to celé rozmazané, a navyše v azbuke. Lúštilo sa to veľmi komplikovane. Dokonca sa mi potrhala očná sietnica a museli ma operovať.

Ako ste sa k tým materiálom dostávali? Manželovi ich z celého sveta objednávali pracovníčky Ústrednej knižnice Slovenskej akadémie vied. Zistil si, v ktorej knižnici ten-ktorý materiál majú, a ony mu ho zadovážili.

Áké osudy mali knihy, ktoré ste s manželom pripravili? Vyšli preklady Maleviča, Kandinského, ale už nie *Tatlinova iniciatíva* z roku 1968, sadzba bola rozmetaná. Zachovali sa asi len tri exempláre.

Prečo k tomu zákazu došlo? Nevyšlo mu viac kníh. Zošrotovali mu knižku *Literárne bagately*. Spôsob jeho písania o modernej literatúre a modernom umení nebol jednoducho v súlade s dobovou ideológiou. Zo zamestnania v akadémii ho síce nevyhodili, no mal zákaz publikovať o modernom umení. Mohol sa zaoberať len literatúrou 19. storočia a v roku 1973 vydal knihu *Kučkinove epické istoty*.

Neuvažoval v deväťdesiatych rokoch o reedícii, podobne ako to bolo v prípade Literárnych bagately? Neuvažoval. Nechcel sa k tomu vracieť. Hovoril, že už to nie je ča-

sové, potreboval by k tomu viacej zdrojov a už by to nemohol robiť.

Okrem spomínaných prác ste s manželom pripravili aj zaujímavé edície klasi- kov... Áno, spolupracovali sme na edícii diela Ľudovíta Kubániho a Jonáša Záborského. To sme prvýkrát pripravili, ešte keď išiel na vojenčinu, a znova vydali neskôr, v roku 1989.

Ako sa vlastne Oskár Čepan dostal k ruskej avantgarde? Výtvarnému umeniu sa aj teoreticky venoval už od mladosti. Dokonca začal študovať kreslenie a zemepis, pretože výtvarnú školu mu doma nedovolili. Skončil jeden semester a potom prešiel na slovenčinu a filozofiu. Výtvarnému umeniu sa však venoval aj ďalej. Prvú štúdiu o výtvarníctve napísal o talianskom výtvarníkovi Giorgiovi de Chiricovi. Potom počas pôsobenia v Trnavskom akademickom divadle, bol tam scenáristom, napísal štúdiu *Výtvarná spolupráca pri divadle*. Neskôr čítal o maliarovi Sergeovi Charchouneovi a meno mu prišlo slovenské – Šaršún. Keď sme sa o tejto téme rozprávali v prítomnosti jeho mamy, spomenula si, že v Trnave chodila do meštianky s Emilkou Šaršúnovou z Ležiakova. Tak sme Šaršúnovi napísali, najprv po francúzsky, neskôr sme si písali po rusky. Priznal, že po otcovi je Slovak a čítať sa najskôr naučil latinu a nie azbuku. Naučil sa to, keď nazeral, ako otec čítava *Národné noviny*, ktoré si objednával z Martina. Jeho otec cestoval so šafraníkmi a bylinkármi, v Poľsku ho zamestnal istý pán Országh, ktorý ho vyslal do Ruska. Tam sa oženil a usadil. Manžel o Sergejovi Šaršúnovi napísal stat (v roku 1967) a poslal mu ju a ten mu veľmi ďakoval. Napísal, že sa tak stal príslušníkom slovenskej inteligencie.

Udržovali ste potom dlhodobejší vzťah? Písali sme si, tie listy sú uložené v Archíve literatúry a umenia v Martine. V roku 1968 sem aj prišiel, chcel navštíviť ešte Budapešť, ale potom sa ponáhlal domov, pretože v Paríži vypukli študentské nepokoje a mal obavy o svoj ateliér.

Priatelil sa Oskár Čepan aj s inými výtvarníkmi? Manžel bol teoretikom Konfrontácií, takže mal medzi výtvarníkmi

kontakty, študoval ich tvorbu – či už to bol Rudolf Fila alebo Marián Čunderlík, Miloš Urbásek a ďalší. Otváral ich výstavy, aj tie zakázané.

Manžel sa venoval výtvarníctvu aj prakticky, ako vznikali jeho koláže? Prvé koláže urobil ešte ako študent. Literárne koláže, „literáže“, ako ich nazval profesor Zajac, začal tvoriť, keď mu začiatkom sedemdesiatych rokov zakázali publikovať. Ale na umeleckých kolážach robil aj naďalej. Pracoval na veľkom stole, materiál k nim hľadal, kde sa len dalo. Všade bolo plno ústrižkov a papierov. Výtvarné veci však robil aj zo železa a kameňov.

Nezvažovali ste možnosť zostaviť popri vydaní literárnovedných prác knižne nepublikovaných za jeho života aj publikáciu venovanú výtvarným statiam? Ja už veľmi nie som súca realizovať takéto podujatia, ale ak sa niekto do toho pustí, som takejto možnosti otvorená.

Popri tom však v centre jeho profesionálneho záujmu bola kontinuálne a dlhodobá literárna história, nie literárna kritika. Čo viedlo k tomuto rozhodnutiu? Do literárnej histórie ho vlastne zahneli, o súčasnej literatúre nemohol písať. O literatúre 19. storočia mal aj dizertačnú prácu. Začiatkom sedemdesiatych rokov, keď nemohol publikovať, začal sa venovať ďalšej záľube, paleontológii. Juraj Mojžiš niekde napísal, že Čepan celú normalizáciu prechodil, tak ako sa prechodí chrípka. Povedal si, že keď sa nemôže venovať modernému výtvarnému umeniu, bude skúmať výtvarný prejav pračloveka.

Kde sa v ňom vzala vášeň k paleontológii a archeológii? Celé sa to začalo vtedy, keď syn-gymnazista potreboval kamene na geológiu a manžel si ich začal všímať z estetického hľadiska, aj to bolo preňho zaujímavé z výtvarnej stránky. Zbieral aj fosílie. Potom nadviazal kontakty s Archeologickým ústavom, najviac spolupracoval s profesorom Bártom. Objavil Vilu Rusticu v Dúbravke, našiel tam veľa nálezov, rímske tehly. Najprv nechceli ten nález uznať, vraveli, že to je z vojny, nakoniec to uznal profesor Kolník a realizoval tam vý-

skum. Ide o najsevernejšiu stavbu rímskeho pôvodu na území Slovenska.

Naše cesty za paleontologickými výskumami boli spojené s míľnikmi slovenskej literárnej histórie, navštívili sme aj miesto, kde Hugolín Gavlovič napísal *Valaskú školu, mravov stodolu*. Manžel s obľubou recitoval jeho trojveršie: „Ženy majú tenké hlasy, krátky rozum, dlhé vlasy.“ Boli sme aj na Štúrovom Rokoši, zapadali sme do vývratov a trnia, vtedy parafrázoval známy Štúrov výrok: „My dali sme na cestu skaly, preto sme museli prejsť cestu trnistú.“ Navštívil aj hviezdoslavovskú hájovňu pod Babou horou, lokalitu *Hájnikovej ženy*. Chodili sme po dolinách za Liptovskou Marou, kde pobýval Samo Bohdan Hroboň, tam manžel našiel zaujímavé artefakty, v Nižnom Skalníku, pod Bottovým Magingradom okrem fosílií našiel manžel paleolitické nástroje.

Chcel sa po novembri 1989, keď sa uvoľnili obmedzenia, ktoré mal, vrátiť k výtvarnému umeniu, pokračovať tam, kde pred normalizáciou prestal? Vtedy už len dopisoval *Rázdela romantizmu*, o výtvarnom umení už nepísal.

Realizovali ste popri spolupráci s manželom aj vlastné projekty? Ja som vlastne pôvodne lingvistka, ako študentka som robila dialektologický výskum. Keď som bola na technike, zaoberala som sa odbornou terminológiou a metaforickými pomenovaniami v nej. Pri svojom výskume som napríklad zistila, že slovenská odborná terminológia nevyužíva homonymá. Napríklad všade – v češtine, v maďarčine používajú výraz rovnaký ako pre šošovicu, len v slovenčine je šošovka. Veľmi dlho, do svojich osemdesiatich dvoch rokov, som robila jazykové redakcie, naposledy klasi- kov od Šafárika, Hviezdoslava po Válka a Šikulu, pre Kalligram aj Tatran.

Napriek tomu, že sa Oskár Čepan zaoberal výtvarným umením intenzívne a kontinuálne celý život, dnes sa ozývajú hlasy, ktoré hovoria, že táto oblasť nie je v jeho prípade autonómna a dôležitá činnosť, a to aj napriek tomu, že existuje Cena Oskára Čepana pre mladých výtvarníkov. Ako vnímate diskusie, ktoré

sa v súvislosti s ňou objavujú? Zaskočil ma fiktívny rozhovor Tomáša Džadoňa, kde sa tvrdilo, že Oskár Čepan prespal normalizáciu a utiahol sa do akadémie. Sčasti je pravda, že nemal veľké pochopenie pre konceptuálne umenie a mal bližšie k modernizmu, ale boli tam viaceré z môjho pohľadu nekorektné tvrdenia. Myslím si, že toto všetko vyplýva z neznalosti a nevedomosti kontextu. Tón celého rozhovoru mi pripadal znehodnocujúci a spochybňujúci manželovu pamiatku. Keďže našej rodine sú tieto diskusie nepríjemné, uvažujeme o tom, že od tejto ceny odstúpime.

Za pomoc pri príprave rozhovoru ďakujeme Fedorovi Matejovovi.

*Nadežda Čepanová (Čeppanová, 1925) – pedagogička, prekladateľka, redaktorka. Po absolvovaní Filozofickej fakulty Slovenskej univerzity v Bratislave pracovala ako redaktorka vo vydavateľstve Smena, neskôr pôsobila ako pedagogička slovenčiny pre cudzincov. Podieľala sa na príprave jazykových príručiek pre zahraničných študentov. Okrem prekladov literatúry pre deti a mládež z ruštiny spolupracovala s manželom, literárnym vedcom Oskárom Čepanom ako prekladateľka a redaktorka na viacerých literárnohistorických, literárno-vedných a umenovedných publikáciách. Patria k nim antológia textov Vasilija Kandinského *Stupne*, (v roku 1966 v časopise *Revue svetová literatúra*, knižne v roku 1994 vo vydavateľstve F. R. & G.), Kazimíra Maleviča *O nepredmetnom svete* (Tatran, 1968), ako aj preklad *Teórie prózy* Viktora Šklovského a *Morfologie rozprávky* V. Proppa (obe Tatran, 1971). Je tiež autorkou prekladu knihy Sergeja Šaršúna *Klapan* (F. R. & G., 1994), spoluautorkou prekladu V. Chlebnikova (*Fontána črepov*, F. R. & G., 2013). Rovnako spolupracovala na edíciách autorov slovenskej klasiky ako Jonáš Záborský či Viliam Paulíny-Tóth.*

Jana Bodnárová: Z periférií

Bratislava : Vlna, 2013

Periférne videnie (inside out/outside in)

Ján Cavura

Všetky umelecké diela J. Bodnárovej majú v sebe prítomný poetický element, či už budeme hovoriť o prózach, piesňových textoch alebo autorkinom obľúbenom videoarte. Pozoruhodne, možno až paradoxne pôsobí, že aj Bodnárovej básnické texty majú poetickosť len ako element, pretože sú súčasťou niečoho iného. Pôvodnú zážitkovú matériu, vychádzajúcu z bezprostredne videného a reflexívne spracovaného, má poetka totožnú s inými básnikmi, no spôsob, akým sa zažitá materializuje, zodpovedá zvyklostiam Bodnárovej intermediálneho pôsobenia. Je neprehliadnuteľné, že domovským priestorom autorky je (audio-)vizuálne umenie, a to v klasickej podobe, ako aj v jeho nekonečných moderných variantoch, pre ktoré sa ustálilo pomenovanie nové médiá.

Je nesmierne zaujímavé sledovať kolíziu a zároveň koalíciu dvoch odlišených umeleckých metód, ich morfológií, tradícií, ktoré napokon určujú veľmi dôležitú okolnosť, že J. Bodnárová prichádza k poézii a nie naopak. Sú tu znaky jasné na prvý pohľad a potom celý rad skrytých znakov, ktoré však nemenej významne ovplyvňujú konečný výraz autorkinej výpovede.

J. Bodnárová viac-menej abdikuje na „veršovú organizáciu“, väčšina textov je astrofická a vnútorný tlak na hraniciach veršov je takmer nebadateľný. Nie je tu dôležitá práca s nerovnakou dĺžkou verša, ktorá by prehľbovala napätie medzi syntagmatikou a pa-

umelkyňa. je. účastná

Ľubica Schmarcová

Jana Bodnárová píše pre dospelých aj pre deti, prózu, poéziu, rozhlasové hry, divadelné hry, dokonca televízne filmové scenáre. Napriek tejto žánrovej odstredivosti však ide o spisovateľku s vyhnanou autor-skou poetikou, ktorá všetky vymenované sféry činnosti spája do jedného kompaktného celku. Poetika jej textov je silne poznačená autorkinou viacdomosťou, ako kunsthistorička, video umelkyňa a spisovateľka sa nespolieha výlučne na možnosti slovesného umenia. Pokúša sa znovu scelovať jednotlivé druhy umenia do pôvodnej jednoty, prepája text s obrazom, poéziu s výtvarným umením, resp. s performanciou, jej texty sú preto experimentálne a intermediálne. Zaujímajú ju predovšetkým témy senzibility a vnímavosti, zobrazuje rozrušené vedomie v stave exponovanej citlivosti voči okoliu i voči vlastnému prežívaniu. Konfrontácia s necitlivosťou, hrubosťou až deštrukciou podčiarkuje zraniteľnosť a krehkosť vnímajúceho vedomia, ktoré hľadá istotu a bezpečie. Samotu prežíva ako existenciálnu situáciu a utieka sa preto do spoľahlivých eskapistických oáz: spomienok a snívania.

Básnická zbierka sa skladá z troch častí, ktoré akoby z rôznych aspektov roztvárali motív periférie. V prvej časti ide o geografickú perifériu (mesta či širšieho teritória) a zároveň o okraj spoločnosti v podobe marginalizovaných skupín obyvateľstva, ktoré žijú mimo hlavného prúdu. V druhej a tre-

radigmatikou jazyka, ako je to v poézii voľného verša. Texty sú tvarovo najbližšie básňam v próze. Ďalším nebásnickým krokom je vzťah k slovu, ktoré sa najčastejšie ocitá ako samostatná položka, zmyslami uchopiteľný artefakt: substantívum rozvité ešte jedným prídavným menom, pri ktorom sa autorka opiera o obrazové a zvukové asociácie. Neprekvapuje, že tieto dva zmyslové kanály sú základom filmového média. Časť textov je statická a pripomína opis fotografie, časť je dynamickejšia a vtedy sa pred čitateľom otvára „script“ k videoklipu, vizuálnej básni v knižnom vydaní (so všetkými plusmi aj obmedzeniami scenáristického záznamu, napr. sugestívny text *Denné a nočné tieň v byte na Jarnej, v tzv. Malej Prahe v Košiciach*, s. 73).

Obrazy konštituuju scénu, v ktorej sa reálne zážitky prelínajú s fantazijnými vsuvkami, metaforickými alebo „metaforizujúcimi“ posunmi. Nezriedka sú obrazy samonosné, poetka ich nerozvíja, necháva ich v nedopracovanej podobe. Ak sa už rozhodne do výjavu vstúpiť, robí to pomerne razantne, dáva najavo, kam sa chcela dostať, a neváha zájsť až k hranici explicitnosti.

Básnická societa je úzkoprsá, mierne obmedzená, dbá na niektoré ohľady, ktoré sa v súčasnom umení nových médií nepovažujú za prešľapy. Poézia si ešte stále dáva pozor na sociálnu angažovanosť, priamu politickú ilustratívnosť či sentiment. UJ. Bodnárovej je evidentná prvá a tretia črta, ktorej sa literatúra usiluje vyhnúť, najčastejšie dvoma spôsobmi: hovorením o čomsi niečim iným alebo náznakom a zamlčaním. Téma periférií sa nemohla nestretnúť so sociálnymi problémami jednotlivcov a skupín a priam sa ponúkala poetkinej sentimentálnej reakcii. A treba povedať, že autorkino stanovisko je jasné. Na „*skrvavené arabské deti na pitevnom stole*“ odpovedá zuhoľnatenou myslou, popolom vnútra, bezúľavou (citované a parafrázované z básne *Bezmocnosť*, s. 14), rovnako „bezprostrednú“ reakciu nachádzame vo výjavoch z charkovských ulíc, pri

tej časti sa tematizujú okraje vnímania, teda to, čo existuje mimo hlavného prúdu bdelého vedomia, avšak čo môže vedomie intenzívne ovplyvniť: spomienky a sny.

V týchto intenciách možno interpretovať aj názov prvej časti zbierky *Fraktály*. Periférie sa tak zobrazujú ako nepravidelné tvary rozdelené na drobnejšie a drobnejšie časti, ktoré sú podobné až rovnaké. Predstavujú teda akési „klony“, rovnaké štruktúry odlišujúce sa len veľkosťou: periférie akoby sa jedna druhej dokonale podobali. Metafora fraktálu zároveň poukazuje na fragmentárnosť, ktorá je jednou z určujúcich vlastností Bodnárovej textov. Pozoruje predovšetkým okraje, všima si detaily, drobnosti, len časti celku. Malé písmená na ploche celej zbierky poukazujú nielen na dôležitosť nehateného toku textu, ale zároveň sú prejavom demokratizujúceho homogenizovania prvkov, kde nie je daná žiadna hierarchia a všetky prvky sú úplne rovnocenné. Optika sa tak obracia a výsledný obraz sugeruje, že existujú len časti, periférie, ktoré sa na princípe fraktálu odlupujú od stredu, od srdca centra. Nejde preto len o okraj mesta (Košice, Charkov) – aj samotné mesto funguje v širšom kontexte ako periféria.

Existencia na pomedzí so sebou nesie zvýšenú senzibilitu obyvateľov okraja, na periférii sa objavujú „hyperjemní“ ľudia (s. 9). Čo je na okraji, vykazuje síce zvýšenú senzibilitu, ale zároveň je to z pohľadu centra „stratené“, resp. vytratené zo spoločenského vedomia. Tu sa autorka nevyhýba ani explicitnému apelu na morálku („*oceán potopeného svedomia*“, s. 9). Taktó možno posudzovať aj na niekoľkých miestach sa objavujúce aktualizčné tendencie (Afganistan, Fukušima, 11. september, mŕtve arabské deti), ktoré sú výrazom nájostlivého poukazovania na nepravosť, kde sa stráni predovšetkým deťom (s. 13). Lyrický subjekt charakterizuje zvýšená empatia, súcít a účasť: „... *cudzí smútok. mení sa / na more. zdvíha sa. hučí. zalieva. bezúľava.*“ (s. 14). Viaceré texty tejto časti zbierky

stretnutí s autistickými deťmi alebo v intenzívne prežitých textoch o matke (s. 58–61).

Neviem sa celkom stotožniť s tým, že v textoch *Z periférií* čítam poéziu. Tak ako sa neviem stotožniť, že pri Zuske Kepplovej čítam novely, pri Mňačkovi epiku. Keď sa však koriguje optika a očakávanie, výsledok je o poznanie prijateľnejší. Ak si uvedomíme, že v knihe dominujú poetické fragmenty z ciest do periférií miest, vlastného sveta (spomienky, sebauvedomenie, zenovo-snové predstavy a úvahy), môžeme urobiť aj polkrok k prekročeniu hranice medzi fikciou a lyrickou reportážou, kde dôraz ostane na slove reportáž, čiže na spätosti so skutočnosťou. Fakt, že na to literárna veda nemá genologické pomenovanie, nie je prekážkou.

Bolo by totiž škoda odmietnuť ľudskú skúsenosť len preto, že nekultivuje jemnejšie vnútorné mechanizmy poézie, nesleduje medzibásnickú komunikáciu s Laučikom, Ondrušom, Haugovou alebo inými „povinnými“ autormi dnešných básnikov, s ktorými sa na diaľku vedú živé aj zászvetné rozhovory. A Bodnárovej periférie – navyše v lacanovskej introspekcii – prinášajú mnoho.

Z periférií je dobrá pozícia na sledovanie, netlačí sa na robustný dogmatizujúci mainstream, centrum, ktoré tvorí svet pre seba, je vo svetle masmédií a vieme o ňom dosť. Bodnárová slovo periféria uplatňuje v štandardnom, urbánno-spoločenskom zmysle, ale aj „ako sociálne-geografické, politické, ekologické... periférie,“ píše v rozhovore o svojej knihe (*Vertigo* č. 1/2014) a pokračuje: „Sú to kvázi ‚kolektívne bytosti‘, ktoré som chcela vnímať najmä ako priestory pre reflexiu ostrakizácie, vytlačania na okraj, zneuznávania, udupávania najbezbrannejších..., ale i priestory, ktoré dávajú druh ‚radostnej melanchólie‘ spomienkových návratov.“ Ťažko nájsť prilihavejší opis vlastného diela.

Tento druh reportážnych periférií dopĺňa

pôsobia ako bezprostredné záznamy dojmov, pomyslov o javoch, pomerne amorfne, akoby išlo o prvotné zápisky, príp. komentovanie udalostí, teda o surový materiál, z ktorého ešte len má vzniknúť báseň. V obnaženej podobe to možno pozorovať v básni *Z novín* (s. 38). Pomyselný prechod od prvej časti zbierky k druhej, ktorú môžeme pracovne nazvať „memoárová“, predstavuje báseň *Tajné albumy* konfrontujúca dávnu mladosť a postupne „starnúce telo“ v nevšednom motíve starnúceho libida, ktoré „chce zabiť sexualitu. nahovára mu, že túži iba / po transcendentne“ (s. 40).

Druhá časť zbierky má názov *Memories Are Made of This* podľa piesne Deana Martina z 50. rokov. Od akcentovania priestoru sa pozornosť posúva k zdôrazňovaniu časového odstupu. Spomienky by mali byť vďaka nemu „bezpečnejšie“, ale zároveň sa ich sprítomňovaním zvyšuje riziko opätovného prežívania súkromných, rodinných tráum. Vo dvoch básňach sú formulované predstavy o poézii (*Čo je poézia I. a II.*, s. 75 a 76), ktoré priliehavo postihujú dva póly, medzi ktorými sa pohybuje Bodnárova písanie. Na jednej strane pritom stojí ideál lyrickej momentky, prírodnej deskripcie pokojnej zenovej poézie, metaforicky zachytený ako túžba vidieť kvety škoricovníka. Protiklad tvorí zo sféry performancie a video artu prevzaté nazeranie na báseň ako na akciu. Tento typ dokonale napĺňajú nielen z mimotextového sveta vyňaté obrazy dieťaťa, ktorému narastú štyri zuby, kým je matka na básnickej akcii, či dievčatka ochutnávajúceho piesok z mušlí pri severnom mori, ale napr. i báseň *Sekundová* (s. 45). Druhá časť sa končí opäť básňou s aktualizácnou tendenciou až na hranici žurnalizmu, ktorá má byť žalospevom nad pádom moderného sna o živote v New Yorku. Vykreslenie zásadného dejinného momentu 11. septembra 2001, ktoré má sugerovať radikálnu premenu nášho života po civilizáčnom ohrození, však vyznieva rozpačito.

Posledná časť zbierky *S/Z/EN* obsahuje

rovnako vážny obraz psychologizujúcich ponorov, „[periférie] spomienok, a to najmä potlačených až vytesnených spomienok“, „periféria sna vo vzťahu k vedomému, bdelému stavu ja, resp. k ‚bdelej‘ realite“ (tamže). Časť čitateľov, ktorá zvykne čítať literatúru ako hlbinný dialóg, bude považovať tieto texty za najhodnotnejšie. Pri rozhovore dochádza k priesečnici medzi dvoma ľuďmi, k dostatočnej univerzálnosti a zároveň jedinečnosti výpovede, pričom čitateľ nadobúda pocit, že sa o ňom hovorí reálne alebo aspoň hypoteticky.

J. Bodnárová patrí k najpoetickejšími no-
vomediálnym umelcom. Skúsená prozaička, ale aj kunsthistorička, hľadačka nových foriem a kultivátorka poetickosti v jej verbálnych aj neverbálnych formách si zvolila formu lyrického a poetického knižného projektu. V mnohých textoch bola poetkou v literárnom zmysle slova, v iných textoch zasa v jeho metonymickom zmysle. Autorka zvolila prístup reportéra (presnejšie reportérky, lebo feminínny aspekt je v knihe zásadný a principiálny) a reportovanie je odrazom skutočnosti bez fikčného filtra. Sugescia reálneho sveta je u J. Bodnárovej natoľko účinná, že nepotrebuje básnické dotváranie. V tom je podľa mňa aj kľúč k obohacujúcemu čítaniu *Z periférií*, pri ktorom nepoškodíme ani seba, ani projektu.

39 textov-snov, ktoré akoby završovali triádu javov z okraja vnímania a vedomia. Sen sa tradične chápe ako nehatený prúd podvedomia, iracionálny sled obrazov, zvukov vytváraných počas spánku, nad ktorými subjekt nemá žiadnu kontrolu. Z tohto hľadiska je zaujímavé, že práve táto časť básnickej knihy pôsobí najštylizovanejšie, najmenej spontánne či „nespracovane“. Akoby sa potvrdzovalo pravidlo, že navodzovanie ilúzie autenticity je z textového hľadiska najnáročnejšie, vyžaduje najviac úsilia a obratnosti. Odkazy na výtvarníkov, hudobníkov, filmárov, básnikov, ale aj psychológov či psychiatrov sa vinuli po celej knihe, ale pomerne strojene pôsobí tendencia vtiesnať odkazy na umelcov, resp. umelkyne do snov (Meredith Monk, Paula Becker, Bresson, Waldo Motta, dokonca Madonna, Depeche Mode či Peter Machajdík, Vysockij a, samozrejme, Marina Abramovič). Zaznamenané sny sú tematicky i obrazovo veľmi rôznorodé, niektoré pôsobia intímne a subtílny, iné skôr ako potvrdzovanie dôležitosti umenia, ktoré zasahuje aj tie najhlbšie dimenzie subjektu. Číslo 39 mi v prvom rade asociuje 39 týždňov tehotenstva, motív, ktorý sa v zbierke niekoľkokrát vracia. Túto asociáciu podporuje predovšetkým pôsobivý záverečný sen o úsilí dostať sa k moru, ktoré uniká a vzdáva sa. Nedovolí priblížiť sa, ponecháva morachtivú bežať v slučke zas a znovu.

Podobne sa po prečítaní básnickej zbierky môže cítiť aj čitateľ. Niečo mu neustále uniká. Ak pristúpi bližšie, umelkyňa sedí oproti a pozoruje ho. Môže jej vytknúť niekoľko nešikovností, môže trvať na tom, že niektoré texty by potrebovali spresniť, cizelovať, vybrúsiť, aby sa z nich stali naozajstné básne-diamanty. Môže jej predhodiť zopár sekvencií textu, kde štylizácia pôsobí ako póza, kde by bolo potrebné ubrať, preškrtáť. Ona možno posmutnie, ale neprestane sústredene hľadiť. A čitateľ vie, že to myslí vážne.

Nové básne

Igor Hochel

z dejín obranných vojen

deň bol temný ako verný sluha noci

dostali sa
do záujmovej zóny
hektického boha

(nevedno ako
nevedno prečo)

a keď sa vrátili
našli
tlejúce obydlia
kohúta s krvavým okom
psa
obeseného nad studňou

po ženách a deťoch ani stopy

tu už slovo nepomôže
musí prevravieť meč

treba prekrižovať krajinu

(náhodné) svedectvo

krajina usína pred zotmením
so spomienkou na more

rieka plynie celkom nehlučne
a ticho neveští nič

muž
ktorý sa nečakane zjavil na brehu
chce čosi vypovedať
vo vedomí má asi presné slová
ústa ich nevyrieknu...
... ale napokon vraví:
neplačte nad rozliatou vodou

úzka priepasť sa privráva
s vetrom hudie

lístie tlie a srdce bije
vo vesmírnom nečase

nemôžem tvrdiť
že viem
o čo tu presne ide

krajina je tichá

krajina je taká tichá
že nepočuť vlastného slova

z hmly vystupujú
akísi čudní muži

napokon rozoznať
že nesú zver

jeden z nich zaostal
lebo močil pri poslednom strome

potom už nemá inú možnosť
len prejsť otvoreným priestorom
čo predstavuje istú mieru rizika

aj keď prejde
dnes si asi
už veselo nezanôti
lebo príliš veľa krvi zostalo v machoch

malá rozprava o vode

voda
zdanlivo beztvará
tvaruje krajinu
veci naokolo
preto má rieka svoju tvár
(o duši ani nehovorím)

tento prameň je tu odjakživa
a vždy v ňom bol dostatok vody
vrvia miestni

a pijú aj víno aj vodu

voda je tu
lebo sme v magnetickom poli
vraví ten čo pije najviac

jednoducho
voda nás tu má rada
lebo sme nikdy na ňu nešli ohňom
iba ňou proti ohňu

len raz
asi pred šiestimi rokmi
ktosi pichol do osieho hniezda vody
a voda vzplanula

dodnes možno nájsť stopy jej vášne

žltá podvodnica

netopier stojí na konári oskoruše
a všetko má vlastne hore nohami

ulicou sa namáhavo vlečie
ustatá žltá ponorka
čo sa ešte prednedávnom prevaľovala
na dne červeného oceánu
ako chrobáky zasypané pieskom
z detských dlaní

tak ako tá beznohá zmätená podvodnica
i ja sa tackám farebnou cestou
do krajiny večných riek a morí

Igor Hocheľ (1953) je básnik, prozaik a literárny vedec. Naposledy mu vyšla zbierka poviedok *Muchy (v treťom roku okupácie)* (2013).

Altaluna

Vanda Rozenbergová

Vyčíta mi, že sa neobliekam žensky, ale prečo by som mala? Obliekal sa Onegin mužsky? Alebo Sherlock Holmes? Mama nevie, kto je Onegin, rada sa však stretáva s ľuďmi, ktorí to vedia, a to jej stačí. Mne zas stačia moje tenisky a viem, že ma počula, keď som sa s nimi minule v kúpeľni rozprávala. Kto povedal, že sa nemožno zhovárať so svojimi teniskami? Milujem tenisky. Každé vyhlásim za najkrajšie, teraz mám už tretí mesiac snehobiele členkové najky na hrubej gume, pred odchodom z domu si ich v kúpeľni čistím hubkou na riad a bieliacim prostriedkom, každú vrásku na nich zaregistrujem a natriem krémom na bielu obuv. Príprave na vyučovanie venujem v porovnaní s prípravou svojej obuvi na chôdzu nula hodín a nula minút, okej, viem, nie je to dobre. Mám rada aj hudbu, beatbox, reggae, mierové pochody a farebné legíny. Vlasy mám dlhé, neučesané, chlpia sa a pri pohľade z väčšej vzdialenosti to vytvára dojem dredov, lenže tie si zatiaľ nemôžem dovoliť. Keď som mala jedenásť, v detskom tábore som za víťazstvo v súťaži Poznaj Zem dostala tričko s Bobom Marleym, tak určite odtiaľ mi to zostalo. Bol to taký divadelný tábor, rodičia si mysleli, že by som mohla byť herečkou a prihlásili ma tam, hneď v prvý deň nám rozdelili úlohy do záverečnej divadelnej hry, účinkovať budete všetci, povedal vedúci a vybral štyridsať detí, ktoré hrali špagety, a tri, ktoré hrali hamburgery, dali ma medzi hamburgery. Zatiaľ čo sa špagety tlačili v imaginárnom hrnci a mohli byť vtipné a improvizovať, my hamburgery sme sedeli na lavičke a za celú hru nám dali povedať jedinú repliku, tak.

Moja matka Edita má salón, vlastný salón s dvoma kaderničkami a ako prvá v meste získala certifikát na predlžovanie vlasov, takže celé dni stojí a háčikom prichytáva cudzie vlasy na cudzie hlavy. Môj otec Rastislav pracuje na nejakom úrade, ale čo presne robí, neviem, viem len, že ho tam volajú Chlebík, lebo pred štyrmi rokmi v príhovore fínsky spisovateľom, ktorí boli na družobnej návšteve nášho mesta, namiesto *ako malý kráčaľ som s chlebníkom na pleci po zelenej lúke* prečítal *ako malý kráčaľ som s chlebkom na pleci po zelenej lúke* a preložila to aj prekladateľka a oni sa mu potom stále dívali na ramená. Chlebík mi z času na čas mení heslo na fejsbuku a na to nové vždy musím prísť sama, dá mi akože indíciu a ja sa mám zabávať hľadaním. Keď je na mňa nasrdený, pokojne mi to zahesluje dedinou na juhu Japonska alebo menom spolužiačky, s ktorou sedel v lavici v prvej triede na základnej. Raz som ho tak rozčúlila, že som heslo riešila jedenásť dní a bol to cervikokraniálny syndróm, to nepochopíš. Čudujem sa, že v centrále môjho fejsbuku ešte nemajú z mojich he-

siel chaos a celkom mi ho nezablokovali. Naposledy mi menil heslo minulý týždeň v piatok, to vie človeka potešiť, v piatok zrušiť fejsbuk, ale už v sobotu ráno som ho mala, bol to jekaterinburg, otec mi dal ako pomôcku slovo šartaša a na googli som sa tým zdržala nanajvýš minútu, ale normálny človek nepochopí, čo ho na tom môže uspokojovať. Nie je pravda, že som na fejsbuku stále, niekedy nám vypadne internet a vtedy si krátim čas upratovaním svojej izby. Polička, cédečka, fľaštičky od parfumov, malé terárium s tarantulou. Najradšej si však triedim tenisky, všetky svoje tenisky najmenej raz do týždňa chytím do ruky a prezriem si ich. Sú v skrinke za dverami, uvidíš ich, až keď úplne vojdeš do izby a otočíš sa. Mám ich trinásť párov, tie, čo mi boli malé, som vyhodila, ale asi mi už prestala rásť noha, všetky teraz prítomné sú mi dobré. Nohy mám len jedny, áno, viem, popri vnútre je to druhá najobľúbenejšia myšlienka mojich rodičov. Matka nevie, kto je Onegin, ale rada rozpráva o tom, že nemám vnútro a zaujíma ma len vonkajšok, akože nemám, tu je, ukázala som jej fotky môjho podnebia, lebo sme si s Mucinou fotili vnútro mobilom. Zabúdajú na jedno: na všetky tenisky som si zarobila sama. Kvôli teniskám, lebo ich milujem, umývam každý pondelok až stredu riad v pizzerii a v sezóne idem každý nepárny týždeň rovno po škole do stánku so zmrzlinou, kde od apríla do októbra nakladám jeden kopček za druhým. Okrem toho sa príkladne starám o brata a podporujem ho a na rozdiel od rodičov viem o jeho zápiskoch.

Na poslednom vysvedčení som mala desať trojok a Chlebík bol odrazu prekvapený, koľko máme predmetov, odpustil si reči o budúcnosti a zafrflal, že je zvedavý, ako zmaturovujem. Ako nič, povedala som, známkky sú vecou prístupu, nie inteligencie, kristepane. Keď to bude nevyhnutné, naučím sa, čo treba. Zatiaľ to skutočne nevyhnutné nikdy nebolo. Nemám tetovanie, nijaký pírsing, nefetujem ani nepijem, pohlavne sa nespájam a pomáham svojej starkej, ako sa len dá. To moja madr vie byť poslušná, a ako. Chlebík nadvihne obočie a káva je na stole. Nadvihne druhé a má aj dezert s vyleštenou lyžičkou. Môj otec Chlebík len naznačí, kadiaľ by mala ísť cesta, a mama už hádže asfalt a maľuje prerušovanú a pre istotu aj plnú čiaru. Jej jedinou ambíciou je robiť krásne vlasy, čo nie je málo, a vidieť svoju Altalunu (mňa) v šatách, to je aj dôvod, prečo sa mama tak teší na moju stužkovú, ale bude smutná. Nachádzam sa v období, keď mi je najmenej žiadaným miestom pobytu domov a najhoršími možnými spoločníkmi rodičia. Vyhýbam sa spoločným činnostiam a ako-tak znesiem len kávu u Blažeja. On fotil zvieratá v Afrike, robí sochy a reštauruje obrazy, často odchádza do neznámych oblastí a jediné, čomu nerozumiem, je, ako sa môže kamarátiť s mojimi rodičmi. Vie veľa vecí, rozpráva zaujímavo aj o banalitách, napríklad, keď túto zimu cestoval svojím puntom do Francúzska, vystúpil po dvanástich hodinách za volantom s tým, že sa cíti ako Meresiev, nevedela som, kto je Meresiev, tak

mi to porozprával. „Pre mňa je zásadná vec sloboda, počuješ dobre. Nie peniaze. Aj do tejto chaty som sa utiahol, aby som mal slobodu a pokoj. Neznášam záväzky, počuješ dobre. Veci na poslednú výstavu, to som všetko porobil tu, počuješ dobre. Haruki je mi svedkom, čo, Haruki?“ Haruki je Blažejov pes, má vypúlené očká, čierna srst' všetkých dĺžok sa mu pletie pomedzi zadné nohy a má toľko rokov ako náš Artur, čiže dvanásť. Jeho pán jednoducho opakuje *počuješ dobre* a všetci sme si na to zvykli. Keď teda Chlebík s Editou povedia, že idú k Blažejovi, idem s nimi, lebo on je ten, čo ma môže fakt posunúť, napokon, aj to mám od neho: v živote je dôležité, ak stretneš niekoho, kto ťa hodí ďalej, ukáže ti inú cestu a potiahne ťa. Včera sa rozhovor točil okolo Jungovej psychológie, myslím, že jediný, kto si užíval debatu, bol Haruki, nemá tvár, celý čas čupel pod stolom s nastraženými ušami. Chlebík sa v jednom kuse otáčal k mojej mame Edite a vysvetľoval jej výrazy animálny, konštantne či transformácia, ja som sa nepýtala na nič, a keď Blažej hovoril o obranných aspektoch podvedomia, videla som, že matka sa namiesto na Blažej bez prestania díva na otca. Vážne – ako môže výtvarník jeho formátu zabíjať čas s Chlebíkom a Editou?! Mám intenzívny pocit, že Blažej by môj odpor k ženskému elementu, pokiaľ ide o odievanie, podporil, napokon, mamina ružová tepláková súprava má ďaleko od tej etnickej bábiky, čo má Blažej zavesenú nad vchodom – „dostal som ju v Peru, počuješ dobre“. Sedela som s nimi približne hodinu, potom ma naši poslali po brata, lebo v piatok býva až do pol ôsmej na karate, a ohlásila som, že pôjdem k Mucine a vrátim sa okolo polnoci. Čisté tenisky ma pohodlne odniesli do mesta. Preč od bytosti v ružovom, od Chlebíka aj od Počuješ dobre.

Cez víkend nezvyknem vstávať pred dvanástou a naši to dobre vedia. Otec to celkom rešpektuje, mama nie. O pol desiatej mi zatrepala ramenom, nech zanesiem Blažejovi koláč, ach, do čerta, po včerajšej párty u Muci sa aj ja cítim ako Meresiev, ale povedala som, že dobre. O jedenástej som sa vypotácala z domu aj s koláčom, kriste, ako keby to nemohol zaniest' Chlebík, alebo si to Blažej mohol prísť zobrať. Je to prekvapenie, kládla mi na srdce madr, tak som nasadla na autobus a išla tri zastávky smerom na Hradisko, potom cestou rovno a pod lesom doprava, vlastne mi to celé trvalo pätnásť minút, počuješ dobre. Nikto neotváral, ak nebude doma, nechaj koláč pred dverami, pripomenula mi mama, koláč je uložený v nádobe s vekom, nič sa mu nestane. Položila som nádobu na zem, posunula celkom k dverám, ale ako odchádzam, začujem zvuk, slabé ťahavé niečo, spoza domu. Zabudla som, veď Blažej môže byť vonku, za chatou má priestor, kde vyrezáva svoje sochy a chová tam sliepky a zbiera dažďovú vodu do starých kýbl'ov. Pribehla som k zadnému plotu a rozhrnula palinu a liesky a uvidela som ho. Medzi kolenami držal psa, ľavou rukou mu stláčal papuľu a pravou ho mlátil palicou, trieskal ho po chrbte, po bedrách, po hlave, kmásal ním, ty mrcha všivavá, hovoril, Haruki vyplieštal

oči a vôbec sa nevzpieral... špina zasraná, sipel muž a ja bez dychu, bez krvi, bez očí a bez uší som tam stála, ani raz mu nepovedal počuješ dobre, ani raz. Nevidel, že som tam, nevie ani, že som odišla. To bolo v nedeľu.

Sme v obchodnom centre, ja a mama. Kupujeme mi šaty, musím to vydržať, pyšne mi napráva rukávy a vyrovnáva švy po bokoch, som štíhla a úhľadná, už som špageta a smiem vo svete improvizovať. To, čo živilo moje ja, moje tenisky, nečesané vlasy, trička zo sekáča a taška s Bobom Marleym hompálajúca sa niekam k členkom, to všetko je preč. Návštevám u Blažeja sa budem vyhýbať a dám si pozor, aby nikto nezistil prečo. Pripravím sa na stužkovú, ako najlepšie sa bude dať, začnem sa učiť, česať a nehrbiť sa a v hlave si zoradím všetko tak, aby sa moja temná duševná práca nijako neprejavila navonok. Aby môj plán vyšiel.

...

„Videla som tú susedovie mládež, toho malého so sestrou, to sú vám deti! Ako prúťiky! A to dievča, to už dnes nevidíš, taký typ. Prirodzená krása. Žiadne líčenie, nijaké obtiahnuté legíny s teniskami do pol lýtka. Krása, čistá krása!“ Hovorila o Altalune. Artur Chlebík má dvanásť rokov, jeho sestra Altaluna má sedemnásť a chodí na strednú odbornú školu služieb. Často ich vidieť spolu, ako ráno alebo popoludní kráčajú po chodníku. Altaluna je starostlivá sestra a svojím vystupovaním, obliekaním a celkovým prejavom vzbudzuje dôveru. Je to jednoducho veľmi príjemná mladá žena a nemá pírsing, nedáva si robiť obočie a nevláči kabelku na predlaktí. Je to obdivuhodné, najmä ak sa človek takto skoro ráno zájde poprechádzať pred Altaluninu školu, tam už z diaľky vidieť, že nad školským dvorom je hustejší vzduch, deti si radšej privstanú, aby si na múriku vedľa hlavného vchodu mohli pokojne zafajčiť. Niektorí majú prebodnuté rôzne časti tela a tetováže na miestach viditeľných aj v zimnom oblečení – napríklad na krku, mnohí chlapci sú jemní a dievčatá svalnaté, mnohí sú bieli s načierno nafarbenými vlasmi, iní zas pestrí s mútnym pohľadom a na takýto školský dvor každý deň vpláva labuť, je to Altaluna a nikto ju neodsudzuje, nikto ju nevyháňa zo svojho streda, ona má biely svetrík a jedinou márnivosťou na nepotetovanom krku je zlatá retiazka od krstnej mamy.

„Vieš, naozaj som vďačný za to, že mám také skvelé deti,“ zveril sa Chlebík kolegovi Hollému, keď sa, ako každý deň, viezli krajinou. „Neviem, či vašmu malému chodieval na rodičovské ty alebo tvoja žena, ale človek na to musí mať naozaj pevné nervy, aby sa nepostavil a neodišiel rovno stredom triedy. Z prítomných matiek mám pocit, že im kolíšu hladiny hormónov, a z otcov, že si nie sú istí ani tým, či sú v správnej triede.“ Hollý povedal, že na rodičovskom bol len raz a chodilo mu tam po rozume všeličo, okrem školy.

„My sme mali minulý týždeň, teda u Altaluny. Na jej združenia chodím ja, na Arturove žena. Altaluna je tretiačka na odbornej škole...“

„Prepáč, čo je to za meno? Altaluna...“ Hollý šoféruje, je rád, že nejde sám.

„Ach, ona sa volá Alena. Ale od siedmich rokov si necháva hovoriť Altaluna. Najskôr ju tak volali v škole všetky kamarátky, potom deti okolo domu, potom starí rodičia a nakoniec aj my. Je to jednoducho Altaluna... tak teda, to združenie. Hovorilo sa o stravovaní v školskej jedálni, že decká nestíhajú, že dvadsať minút na obed je málo. Postavila sa jedna matka a povedala, že deti sa aspoň naučia jesť zeleninu a plnohodnotný obed má všetky výživné látky a ich nervová sústava že sa vyvíja a potrebuje aj tie zeleninové šaláty, aj to mlieko, aj to červené mäso. Ďalšia matka sa prihlásila s tým, že jej syn má rád knedľu a tá je len raz do týždňa, či by sa s tým nedalo niečo robiť. V prípade, že je na obed knedľa, vie sa chlapec zmestiť aj do šibeničného času dvadsať minút. Potom sa riešili prezuvky – či teda nechávať topánky zamknuté v skrinkách na učebnice alebo stačí v šatni. Po desiatich minútach dohadovania sme sa uzniesli, že je to každého osobná vec, kde si nechá topánky. Moja dcéra si na značkové oblečenie nepotrpí. Pred časom, vari rok dozadu, bola asi v puberte, chodila nám ako mátoha, krásnu tvár si pchala za ofinu a iné ako tenisky si na nej nevidel, nejako extra sa s nami nebavila, no teraz nemá nijaké maniere, až ma to znepokojuje. Aj v učení sa zlepšila, je v poslednom ročníku a naraz je z nej jednotkárka, človek by si myslel, že tie decká si z neho utahujú.“

Chlebík sa spokojne natiahne, otvorí okienko a ľahko a pravidelne dýcha, nešoféruje, je spolujazdec, myslí na svoju dcérku, ktorá je vysoká takmer ako on, a trošku ľutuje, že z nej predsa len nebude herečka. Keď mu zazvonil telefón, prijal hovor po prvom pípnutí.

Altaluna je konečne slušné dievča, ničím nevyniká, chodí v jednoduchom oblečení a vôbec sa nelíči. O tom, že fajčí, vie len Artur a o tom ostatnom nikto. Chlebík bol na služobnej ceste, keď ho pred obedom na smrť vyľakal telefonát z neznámeho čísla. Ženský hlas sa predstavil ako Husárová a opýtal sa, či dnes Altaluna odišla do školy. Pravdaže, povedal Chlebík. Odišli spolu, aj s bratom. Obaja mali na desiatu rožok so šunkou a kávovú tyčinku. „Lebo do školy neprišla,“ povedal hlas a Chlebík sa pozrel na hodinky, ukazovali desať štyridsaťosem. Prvé, čo mu napadlo, bolo výkupné. Ďalej mu napadlo, že v tom nemusí byť rovno výkupné, že ide o únos a dievča zobrali na orgány. O tisícinu sekundy neskôr mu prišlo na um, že ju zrazilo auto a bez kartičky poisťovňa sa krčí v ambulancii, neschopná hovoriť. Nadmieru znepokojený začal jachtať, čo teraz, kde môže byť, ide jej volať, a čo ak nemá zapnutý telefón... „Už som im volala. Viete, všetci si vypli mobily, ale to sa takto, niekoľko dní pred stužkovou, keď by kolektív mal držať pokope, to sa nerobí...“

„Komu im?“ opýtal sa.

„Jej, Kováčikovi a Drienovskému. Schádzajú sa po škole, to viem, ale aby neprišli na vyučovanie, to sa ešte nestalo.“

„A kde sa schádzajú?“

„Za depom. V meste. Za stanicou, prvá ulička doľava. Do videnia.“

Chlebík našťastie nešoféruje, môže pokojne volať. Mobil nemala vypnutý a zodvihla. Nie smutným hlasom zahlásila, áno, oci?

„Alena, kde si?“ Chlebík sa cítil nesmierne trápne, trápne a zle tu pred týmto Hollým, raz v živote sa pred ním rozhovoril, a hneď sa to obráti proti nemu, zazrel sa v spätnom zrkadle, zbadal svoju zvrátenú tvár.

„Máme prax. Sme v múzeu a pomáhame s triedením kartotéky.“

„Okamžite choď do školy, skôr než prídem po teba a osobne ťa odvediem z toho zasraného pajzla. Rozumela si?“

„Áno, oci,“ Altaluna si grimasou rozladila jemné črty, zodvihla sa, pomaly zahasila cigaretu a na chrbát v bielom svetri si hodila čistý svetlosivý ruksak bez značky.

Chlapi ďalej cestovali bez slova, až za Hlohovcom Chlebík požiadal o cigaretu a poznamenal, že síce nejde s dobou, ale zapáli si, aj keď to nie je tráva, vraj veľmi dobre vie, ako to chodí Za depom. Hollý povedal, že rozumie, a rozumel: „Ozaj, malá Chlebíková je na drogách,“ oznámil všetkým doma po návrate z práce. „Predstavte si, namiesto do školy chodila do takej diery v meste a tam hulili trávu, ale nesmiem to nikomu povedať, je to vraj prísne tajné. Všetko, čo je dobré, je tajné, nie je to škoda?“

...

Videla som, že ten človek mučí Harukiho. Hneď po tom, ako mi vtedy prestalo búšiť srdce, vedela som, čo chcem urobiť, a tiež, že to potrvá dlho. Vedela som, že potrebujem psa. Opýtala som sa na to doma a naši ma odignorovali, lenže iný domov pre psa ako tento si momentálne nemôžem dovoliť, nie som plnoletá. Artur vymyslel výbornú taktiku, nepovedala som mu dôvod, len som mu vysvetlila, že mať psa je pre mňa teraz životne dôležité. „Keď sa zmeníš, prestaneš nosiť hentie háby a začneš sa učiť a česať, kúpia ti, čo chceš, Altaluna,“ povedal mi brat a ja som si predsavzala, že zmením každú bunku svojho vonkajška, ak budem môcť doma chovať nemeckého ovčiaka. Vedela som, že zmena ma síce vnútorne oslabí, ale pes mi to všetko vráti. Napokon som psa získala úplne inak, no celkom ľahko.

Kupujeme mi šaty, pravdupovediac, nie je to nijaký problém, aj v živote big meka môže nastať zvrata a premení sa na špagetu, vyzerám dobre vo všetkom, čo si oblečiem. Všetko, čo živilo moje ja, moje tenisky, nečesané vlasy, tričká zo sekáča a taška s Bobom Marleym hompálajúca sa niekam k členkom, to všetko je preč. Vyrovnám sa s tou zmenou, pretože je len dočasná. Návštevam u Blažeja sa budem vyhýbať a dám si pozor, aby nikto nezistil prečo. Budem poctivo chodiť na zborový spev a pripravím sa na stužkovú, ako najlepšie sa bude dať, začnem sa učiť a v hlave si zoradím všetko tak, aby sa temná duševná práca nijako neprejavila navonok. Také boli moje plány. Tesne pred

stužkovou sa však stala tá nepríjemnosť so záškoláctvom. Riešili nás v riadiateľni, ja, Kováčik a Drienovský sme dostali pokarhanie a s vzľadom na to, že sme v poslednom ročníku, nebudú sa z toho vraj vyvodzovať žiadne ďalšie dôsledky. Nie sme, preboha, jediní, ktorí študovali Za depom, každý deň tam vysedávalo zopár druhákov a tretiaci takmer všetci do jedného, neviem, prečo je akurát s nami problém. Drienovský, aby odčinil spáchané hriechy a riadiateľské pokarhanie, dal si vytetovať meno svojej matky na predlaktie a pani Drienovská celú stužkovú presedela pri poháriku minerálky a bez slova sa dívala na syna, veru, aj nám tomu bolo ťažko uveriť, predsa len vyvaliť toľko eur za *Anastázia* je iné, ako by bolo napríklad za *Eva*. Slávnosť dopadla dobre, Chlebík bol napokon dojatý a mama mi urobila skvelé vlasy. Hneď v pondelok po stužkovej sme išli k psychológovi, lebo rodičom to odporučilo vedenie školy kvôli podozreniu z užívania marihuany. Psychológ povedal, že *bezpodmienečne* potrebujem niečo, čo plne zamestná moju pozornosť, čo ma prinúti nemyslieť len na seba a na svoje pocity, čo ma odpúta od napätia a podporí nesebeckosť, jednoducho, otec mu povedal, že mi kúpi psa. Ako keby mal ten kretén Blažej pravdu, keď vykladal rozprávky o tom, že veci, po ktorých túžime, rovnako túžia po nás a idú nám oproti. To, kvôli čomu som takmer stratila vlastnú tvár, to, kvôli čomu nosím učesané vlasy a na nohách mám drbnuté balerínky, malo napokon zmysel.

Dvadsiateho novembra k nám prišiel Elvis. Má trinásť týždňov, povedali, že je z dobrého vrhu, nebude veľmi štekať, treba sa mu venovať a výcvik je nevyhnutný. Stužková je za nami, mám psa, rodičia sú ku mne láskaví a chápvajú (hrozba drogovej závislosti), mama mi šetrne žehlieva vlásy a Chlebík ma sprevádza s Elvisom na cvičisko. Chvalabohu, že máme taký veľký byt, že Chlebík má dobrú prácu a Edita slabosť pre úhľadné deti, ku ktorým teraz patrím aj ja. Základný výcvik psa trvá približne dva mesiace, záleží to od jeho veľkosti a rasy. Chlebík s nami chodí na cvičisko a namiesto ďalších tenisiek som kúpila figurantský bič a kožený obojok. Pomaly začínam rozumieť princípu psieho výcviku a Elvis je fantastický, mám pocit, že po každom zvládnutom pokyne on odmeňuje mňa. Celý ten prázdný čas, leto aj jeseň som mala nutkanie zakrádať sa poza Blažejovu chatu a sledovať, čo sa tam deje, urobila som to však len raz, dvanásteho septembra. Čakala som vyše dve hodiny, kým sa čosi pohlo, potom vyšiel on, rozgajdaný, nožíkom očistil kus dreva, psa som nikde nevidela. Zbadala som ho, až keď sa jeho pán vracal naspäť dovnútra, havino ležal mimo môjho dohľadu, v kúte kúsoček od dverí, no keď sa muž priblížil, Haruki chcel vojsť a Blažej doňho kopol, nie silno, zato bez slova. Mala som výčitky a kládla som si otázku, prečo namiesto hlúpeho plánu, ktorý je riskantný, jednoducho nevezmem Harukiho preč, prečo sa v noci nespustím padákom na ten zasraný dvor a neunesiem otroka ďaleko od jeho pána. Teraz chodievam von už ráno o šiestej, Elvis sa elegantne nesie popri mne,

všetko, čo do neho vkladám, vidím a dostávam okamžite naspäť, deň za dňom je krajší, väčší a múdrejší. Učím ho sadni, ľahni, zostaň, neskáč, miesto, nehryzie do vecí, do ktorých nemá, a vie už pustiť na povel. Elvis nikdy nebude otrokom. Niekoľko chlpcov z jeho srsti nosím v peňaženke. U Blažeja som odvtedy s rodičmi nebola, je to takmer rok a moju nenávisť čas neotupil. Môj pes je pripravený a ja tiež.

Čakáme pripravení v úkryte niekoľko metrov od zastávky autobusu, je ráno, sedem hodín, piatok. O jeho pohybe viem od Chlebíka, nenápadne sa ho občas vypytujem, ako sa má Blažej, na čom pracuje, ako sa mu darí, či mu netreba pomôcť a tak. Niekoľko dní bol vraj v Prahe, ale teraz je doma a robí veľkú plastiku na zákazku, je trochu nervózny a pokiaľ im vyslovene nepovie, aby prišli, ani im nenápadne ho vyrušovať. Pracuje každý deň, vstáva veľmi skoro, údajne nemôže spať. Okej.

Ak to nevyjde dnes, tak zajtra, sme blízko cesty, ktorá vedie do predajne potravín a do stánku s cigaretami. Myslím, že chodí do obidvoch. Je svieže ráno, ako stvorené na zapálenie ohňa hnevu. Na obzore, na hranici lesa sa objavila postava, je to on. Ja s Elvisom vybiehame na cestu a akoby nič, kráčame mu oproti. Blažej ma spoznal, začína sa usmievať. „Vaši hovorili, že ti kúpili psa, ale toto? To je krásavec, počuješ dobre, Altaluna! Čo vy tu takto skoro? Je málo hodín, moja, počuješ dobre. Dlho som ťa nevidel, kedy prídeš?“ smeje sa a vidieť, že sa stretnutiu naozaj teší.

Poviem, že mám veľa učenia. „Počul som. Si vzorná študentka,“ jeho tvár je tak blízko mojej, neviem, či to dokážem. Tá zastávka autobusu je konečná, niet tam nikoho, prázdna je aj lavička a cesta k obchodu. „A Haruki?“ slovo Haruki poviem tak, ako to máme nacvičené. Elvis vyskočí Blažejovi na prsia, starému sa podlomia nohy, zachytí sa predlaktím o cestu, ale musí sa zvaliť, psa neudrží. Haruki! poviem znovu a Elvis šteká Blažejovi do tváre a ja bežím preč, utekám po prázdnej ceste. Musím mať dobrý výhľad na všetky strany, aby som videla, kedy mám psa odvolať, ale nikde nikoho, Blažej na mňa kričí, nech si ho beriem, ale po chvíli zmĺkne, lebo Elvis sa namiesto brechania pustil do temného vrčania s hlavou nad svojím, vlastne nad mojím nepriateľom, ja bežím po ceste stále ďalej a potom zastanem. Haruki! zakričím z celej sily, Elvis sa rozbreše, ako najsilnejšie vie, a prednými labami pridupne Blažeja na chodník. Blažej nepočuje dobre, to je smola, ujo Blažej určite dobre nepočuje, pri uchu má môjho psa, jeho sliny mu visia nad obočím a jeho mladé biele tesáky vyskakujú z červených ďasien, to nie je nedorastený Haruki s hrčami na hlave po úderoch palicou, to je vlčiak, obranár, počuješ dobre. Keď k nám Elvis prišiel, dostal meno a svoj vankúšik, malý hnedý chlpatý vankúš na hryzenie. Často som sa motala po cvičisku a pozorovala iných. Dívala som sa na výcvik fúzača aj labradora, pohybovala sa tam fena podobná Elvisovi, tá už chytala na rukáv, vedela už odhaliť figuranta aj hlásiť ho šte-

kaním. Lahni, sadni, zostaň, základné povely nerobili môjmu psovi problém a po štyroch týždňoch sa Elvis správal ako z knihy, z cvičiska sme chodievali domov okľukou cez polia a mestský park a naši boli spokojní, že mám konečne dobrý dôvod byť vonku aj bez Kováčika a Drienovského. Napokon sa Elvis naučil aj zaútočiť na človeka tak, ako som si to predstavovala. Začali sme s vankúšikom, najskôr sa s ním hral. Potom mu ho zobrala tretia osoba na cvičisku, ja som Elvisa držala, na povel Haruki sa rozbehol, skočil na ňu, zvalil ju (žiadne hryzenie na rukáv) a dostal svoj vankúšik. Zakaždým som ho pochválila a odmenila. Na povel sa naučil skočiť, zvaliť, stáť na figurantovi a štekať. Kňučať. Zavýjať. Silno brechať. Čo som len chcela...

Blíži sa autobus, stodevätnástka. „Dolu!“ zakričím a Elvis sa rozbehne smerom ku mne. Keď na konečnej vystupujú traja ľudia, kráčam so psom na vodičku, má náhubok a na ceste leží muž, ktorý okoloidúcim tvrdí, že pomoc nepotrebuje. Vraciame sa tak, ako sme prišli, pešo. Kúsok od domu, tam, kde sa rieka prelieva poza školský dvor, sme konečne spomalili a Elvis prešiel z ľahkého behu do kroku.

Vtedy spadol predom mňa kamienok, zhora. Naozaj. Nikto za mnou ani nadomnou, ale kamienok leží na zemi, zodvihla som ho, je teplý. Stojíme, Elvis sa díva hore do mojich očí a ja v tých jeho vidím, že dnešok je správny. „Predstav si, Blažeja napadol nejaký psisko a zlomil mu rebrá,“ povedal nám večer Chlebík a všetci sme sa začudovali.



Vanda Rozenbergová, foto: archív autorky

Vanda Rozenbergová (1971) vydala prozaické knihy *Vedľajšie účinky chovu drobných hlodavcov* (2011) a *Moje more* (2012). Žije v Prievidzi.

Iesebella

Jozef Palaščák

čo robí mama? mama telefonuje, sediac v červenom peugeot na moste ponad rieku Liveau. je noc, neskoro sa vracia z práce a na moste sa auto pokazilo. práve volá tebe, Yanni. nemáš sa báť. hrmí, prší vytrvale, svetlo pouličných lúčok na druhom brehu sa triešti na kvapkách, ktoré stierače nestíhajú zhrňať. svetlá domov na druhom brehu cez clonu dažďa ani nevidno. mamka už bude končiť, Yanni, ľúbi ťa a o chvíľu príde. určite. mamka vidí auto približujúce sa zozadu k mostu. mohlo by sa zdať, že peugeot na moste len parkuje, preto mamka vystúpi a dážd ju v momente premáča. jej auto nesvieti, preto máva mobilom. prichádzajúce auto oslepuje Lisette svetlometmi, spomaľuje a zastane neďaleko od nej. dvere sa pootvorí, svetlo vnútri nachvíľu ožiari kabínu. potom sa však dvere zabuchnú a biely defender prudko poskočí, narazí do ženy stojacej na moste a tá prepadne cez zábradlie dolu, do rieky. neďaleko sú kaskády a o niečo nižšie je mlyn.

čo robí otec? otec teraz veľa plače. Yanni neplače. aj na pohrebe stál mlčky. pravdepodobne tomu ešte nerozumie, je malý. to si myslí teta Isabel. otec si myslí, že je to inak. že Yanni tomu rozumie, ale nemôže o tom hovoriť. stalo sa niečo, čo Yannihu presahuje a otec sa o Yannihu bojí. otec sa teraz celkovo veľa bojí: bojí sa o veterinárnu ambulanciu mesta Clisson, ktorú s mamou viedli, ktorá ich troch s mamou živila, bojí sa o Yannihu, ktorý pôjde o rok do školy, bojí sa, ako zvládne Yanni prvé Vianoce bez mamy. teta Isa sa nebojí, má už aj návrh.

čoho sa bojí Yanni? vo veľkom tichom dome, vo svojej vlastnej izbe, ktorú v byte v Nantes nemal, spí Yanni. ale v byte v Nantes bola mamka, tu mamka nie je. tu sa mamka len sníva. má mokré vlasy, ktoré jej pomaly vľajú v zelenej vode, okolo zápästia obtočené riasy, modrastú kožu, na ľavej strane čela sa jej ťahá široká mokvajúca rana. krv sa mieša s vodou. nevolá ťa k sebe, Yanni, ale ty sa aj tak rozbehneš. voda ti bráni v behu, a keď sa jej už chceš vrhnúť k pásu, aby si ho objal, skryl sa pod široký béžový plášť, vyplaší ťa ryba, kapor, ktorý odtiaľ prudko vypláva.

Yanni sa strhne zo sna, bojí sa mamy, bojí sa tmy, prudko dýcha, zajakavo hĺka, ale ešte stále neplače. Yanni sa bojí, že mama už nemá jeho, má rybu, mlčanlivého syna, ktorý neplače, hlas strácajúci sa vo vodách. ani Yanni už neplače, tak prečo odišla? keď sa Yannihu dych spomalí, vstane, v prepotebnom mokrom pyžame vykročí tichým domom k spálni rodičov. koberce úplne tlmia zvuk krokov. Yanni kráča opatrne, nehlučne otvorí dvere na rodičovskej spálni, ale dnu nie je nikto, dokonca ani ryby.

otec sa pomaly prestáva báť. teta Isabel mu pomáha vo veterinárnej ambulancii. vďaka nej môže ocko tiež učiť na škole budúcich veterinárov. sú to mladí vysokí chlapci, oveľa vyšší a silnejší ako Yanni. teta Isa má krátke chlapčenské vlasy nad dlhým štíhlym krkom, malé náušnice, ofinku a okuliare v hrubom ráme. Yanni si myslí, že také rámy nosia babky, ale ocko mu vysvetlil, že to je naschvál, teraz sa také rámy nosia. teta Isa je mladšia ako mamka a tiež nosí plášť, ale biely, ako majú doktori. má rada zvieratká, má ich rád aj Yanni? – pýta sa teta Isa. Yanni mlčí ako ryba. asi sa ešte bojí – myslí si otec. otec sa už nebojí, na Vianoce príde teta Isa. nie je to skoro? teta Isa nám veľmi pomáha. príde nám pomôcť aj upiecť vianočnú rybu. ocko vie, že mamka na Vianoce tiež piekla rybu. teta Isa varí veľmi dobre. bude tá ryba kapor? – chce vedieť Yanni. nie, bude to losos, pravý morský losos s červeným mäsom, aké si ešte, Yanni, nejedol. Yanni mlčí, tentoraz je však ocko rád, lebo ocko sa ponáhľa do práce. narýchlo zapína Yannimu gombíky na kabáte a myslí na gombíky z blúzky tety Isy.

ocko sa neholieval, už sa holieva. na Vianoce nebýval losos, teraz bude. na Vianoce v Clissone nesneží a teraz mrzne a vonku napadal jemný striebřistý poprašok, ktorý nedokáže zakryť trávu a opadané lístie, ale odráža modrú oblohu a svetlá pouličných lúč, ktoré sa zdajú červenkasté.

môže u nás teta Isa spať? samozrejme, že môže. budú Vianoce, všetci, čo sa majú radi, by mali byť spolu. ani Jozef a Mária neboli manželia, a mali spolu bábätko – vraví teta Isa. však, ocko? ocko nesúhlasí, ale nič nevraví. teta Isa sa skláňa k Yannimu a strapatí mu plavé vlnité vlasy. rozpráva o pečení a cukrovinkách, potom o darčekom. keď Yanni mlčí, rozpráva o práci, zvieratkách, ktoré sú tiež mlčanlivé, o výskume, projekte v škole, ktorý vedie a ktorý teraz robí aj ocko.

na polnočnej omši obostiera Yanniho ticho. zdá sa mu, že všetci otvárajú ústa, ale žiaden hlas nevychádza. vstávanie a klakanie pôsobí ako vzdúvanie pomalých vln. Yanni žmurká v záplave svetla. bábätko v brušku Panny Márie mlčí, ale kope. keď sa stretne Mária s tetou Alžbetou, dieťa v jej lone sa chveje. Yanni stisne otcovi ruku.

zvuk príde za Yannim, keď zaspí. zdá sa mu, že prudko prší. započúva sa do zvuku a vtedy akoby sa otvorilo nebo a na zem padla vlna, prvý úder prúdu rieky. rieka hučí, naďalej padá a naráža na zem. Yanni sa strhne. akoby sa stále opakoval prvý úder, ale zároveň sa valia ďalšie. rieka nástojčivo hrmí. Yanni vie, že snívá, nevládze sa prebudiť, chce plakať, ale nevie. precitne. pyžamo je mokré, vyzlieka si ho a holý sa vyberie k izbe rodičov. dom je ponorený do ticha, ale Yannimu sa zdá, že okolo neho hučí voda a že aj jeho kroky šuštia, nôžky hlučne šúchajú o koberec. keď sa chytí kľučky na dverách spálne, šum sa vystupňuje. Yanni kľučku pustí a kráča na koniec chodby, kde

presklené dvere vedú do záhrady. sneženie ustalo, nad krajinou je noc, strieb-
ristý sneh odráža modré svetlo oblohy, dokonca aj stromy v pozadí vidno ostro
ako ozdoby v tvare vločiek na vianočnom stromčeku. nahé telo chlapca v noč-
nom striebriстом prísвите. keď sa ticho rozhostí aj v Yannim, jeho dych za-
hmlí sklo.

*

čoho sa bojí teta Isa? teta Isa sa nebojí ničoho, Yanni. vezme ťa dnes so sebou
do práce, lebo ocko musí pracovať na projekte a ona ho chce prekvapiť, že pri-
šla s tebou. si milý chlapec, Yanni, keď budeš dobrý, budete kamaráti. treba
ti cikať? pôjde teta s tebou? najprv sa teta zháči, ale potom za ruku s chlapče-
kom vojde do pánskych toaliet, ktorými sa prechádza cez sprchy do telocvične
školy. študenti sú najprv zaskočení, keď tam stretnú tetu Isabelu, ale teta Isa
sa nehanbí a nebojí. Yannimu netreba pomôcť s cikaním, zavrie sa v kabínke.
keď vyjde, nechá sa vysadiť na jedno umývadlo a chce mydlo na ruky. spieva
si pesničku so slovami „philosepha – round de – nous“, vlastne to nie je pes-
nička, len popevok, ktorý opakuje. teta Isa vraví, že to nič neznamená, že to
je výmysel, ale Yanni to vie. je rozšafný. „Lisette – au tour de – vous“ je nový
verš pesničky, ktorý sa tete Ise nepáči. podáva Yannimu dávkovač mydla. on
vezme dávkovač a vytisne si plnú dlaň tekutého mydla. nestrčí však ruky pod
vodovod, z ktorého teta Isa pustila vodu, ale čapne dlaňou o svoju tvár. teta
Isa znervózne, napomína dobrého chlapčeka Yanniho a skúsi to s mydlom
ešte raz. Yanni si naberie obe plné dlane a položí si ruky na hlavu, na vlnité
plavé vlasy. nôžkou kope do prúdu vody, začína sa smiať, ale veľmi ťažko,
akoby ho chytal křčovitý smiech. teta Isa ho chce napomínať, ale špliecha na
ňu voda z umývadla a Yanni vezme z mydla na svojich vlasoch a hodí ho tete
Ise do tváre. na pravom oku sa jej rozmazáva mejkap, sklo okuliarov je špi-
navé a Yanni sa smeje, až mu tečú slzy. teta Isa ho chytí za obe plecia, lom-
cuje ním, ale Yanni ju nepočúva. z mužských spřch prichádzajú študenti,
niektorí sú oblečení len v uterákoch a prizerajú sa, čo sa deje. jedného z nich
teta Isa pošle po Yanniho otca, nech si s tým chlapčiskom urobí poriadok.
Yanni zatiaľ začína hřkavo plakať, niektorí muži pristupujú bližšie, aby ním
Isabela prestala lomcovať, a Yanni pomedzi vzlyky žaluje, že teta Isa zrazila
autom mamku. Yanni dostane facku, ale křčovitý plač neprestáva, rovnako
ako neprestáva Isa biť Yanniho po tvári a kričať naňho. keď ho začína škria-
bať a trhať za vlasy, dvaja študenti ju chytia za ramená a zápastia a odťahujú
ju od Yanniho. keď sa neprestáva metať a začína kopať nohami, nadávať
a plakať, vyhrážať sa, ťahajú ju muži k sprche, a hoci jednému z nich strhne
z bedier uterák, on zostane nahý, a ďalší stúpi na jej okuliare a puknuté sklo
mu poraní chodidlo, tretí pustí studenú vodu Isabele na tvár a šklbnutia jej
tela ochabujú. Isabele voda zmýva mydlo z tváre, pena sa mieša na kachlič-
kách s krvou, mejkap pod očami sa zmyl a vytvoril tmavé flaky. celá jej tvár

tečie, jej tvár je zmytá, nie je. prekrýva ju ofina a zdá sa, že Isabela hltavo pije studenú vodu. celá jej tvár sú hltavo pijúce ústa, kašľajúce, dusiace sa, lapajúce po vzduchu, kým celkom ochabne a nechá sa odvieť.

*

prečo ocko plače? ocko nevie. znova sa bojí o Yanniho, ktorý ho drží za ruku. ocko sa nemusí báť, mamka sa má dobre – vraví Yanni. má Yanni stále zlé sny? – chce vedieť ocko. Yanni už nemá zlé sny a tie, čo mal, neboli pravdivé. mamka ho má rada. Yanni sa nebojí. už neplače, stojí vedľa kľačiaceho plačúceho ocka. na chodbe, na dlážke vedľa dvojice sa ťahá vlhká stopa od toaliet k východu z budovy. v stope je pena a krv.

Jozef Palaščák (1984) napísal básnické zbierky *Telo* (2008), *Notácia* (2014) a bibliofíliu *Otec, Syn a Cudzinka* (2010). Žije v Košiciach.

Poézia samoty a rieky

Rado Kovács

Otázka, koľko má byť na svete poézie, pravdepodobne nemá zmysel. Kvantita tu nikdy nehrala žiadnu úlohu, a keď sa nejakej niekedy úspešne pokúsila zhostiť, znamenalo to len toľko, že v jej prospech sa úmerne znižovala umelecká kvalita. Jednoducho, autonómny svet básne vyrastá - v porovnaní s naším životom - na celkom iných základoch a funguje na odlišných princípoch. Možno práve preto je pre nás taký očarujúci, dráždivý a znepokojujúci zároveň.

V priebehu dvadsiatich siedmich rokov (1987 - 2013) vydal Rudolf Jurolek sedem básnických zbierok. Takáto úspornosť je dnes skôr ojedinelá, stratégie spolunažívania samotného aktu písania a spôsobov distribúcie jeho výsledkov sú viac-menej opačné. Jurolekovo písanie akoby existovalo v inom časopriestore, akoby podliehalo fundamentálne iným, odlišným zákonitostiam a princípom.

Jeho texty postavené na subtilnej emócií, každodennom konzervativizme a originálnej poetike permanentne oscilujú okolo filozofickej ontológie. Jeho skúmanie bytia v tých najzákladnejších polohách a podobách sa odohráva na ploche úsporne koncipovaných veršov, čo platí najmä pre jeho ostatné tri básnické zbierky (*Život je možný*, *Smrekový les* a *Pol'né vety*). Naoko jednoduchý, priam prostý jazyk v sebe v skutočnosti nesie metaforickú hĺbku a plnosť symbolu. Jednotlivé básne pripomínajú texty starovekého Východu, najmä až paradoxnou dichotómiou úsporného výrazu a bohatosti sémantického sveta.

V prípade zbierky *Pol'né vety* si zvláštnu pozornosť zaslúžia už minimalistické ilustrácie Jána Kudličku nazvané *Krajino-partitúry*, ktoré sú jej rovnocennou súčas-

ťou. Tvoria kompaktný celok vychádzajúci z krajinomalby a inšpirovaný snahou o grafické zachytenie hudby. Tá, chápaná ako jeden zo základných organizujúcich prvkov ľudského sveta, je zobrazovaná vo forme torz partitúr, ktoré pretínajú masívne plochy (krajiny) s nejasnými kontúrami. Spolu vytvárajú symbiotický celok, ktorý je však zároveň plný napätia striktnej a úspornej formy (výrazu) a extenzívnej sémantiky krajiny. Takýto konflikt je vlastný napríklad kaligrafickému umeniu. Spoločnou črtou tvorby oboch umelcov je kvantitatívna striedmosť sprevádzaná takpovediac prácou v teréne - dlhým a svedomitým pozorovaním, ktoré predchádza samotnému aktu tvorby. U oboch je evidentná snaha koncentrovať všetku tvorivú energiu do čo najmenšieho množstva čiar, línií, kriviek a znakov.

Básne nie sú označené názvom ani číslom, čím vyvolávajú predstavu neprerušeného vodného toku, rieky, v/z ktorej sa rodí všetko živé. Napriek tomu nemožno hovoriť o postmodernom rozvoľnení racionálneho usporiadania básní v zbierke. Tie totiž vytvárajú jemné sémantické oblúky od prvých veršov: „*Ťahám sa za svetlom ako zeleň. / So svetlom pribúda aj priestoru.*“ (s. 14), až k tým v poslednej básni: „*Chvíľa, zacykľená v čase: stojím v zimnom lese, sneží. / Nenatrpím viac krásy, nenasmútim viac radosti. // Na súmraku sa ešte raz obzriem - a vtedy, keď skutočnosť / nedáva chvíľu pozor, to zrazu vidím: domov neba a zeme.*“ (s. 60) Takéto rámcovanie zbierky nie je náhodné, cielene pracuje s konceptom cesty, putovania, širšie pohybu - v tomto prípade pohybu od nevedomelo živého k živému mysliacemu a vnímajúcemu.

„*Život, to sú slová znova a ešte, navlas rovnako, / do poslednej bodky na krovke lienky.*“ (s. 14)

Posledné dvojveršie úvodnej básne ponúka dva interpretačné pohľady: prvým je potvrdenie vyššie spomenutého grafickým odlišením slov „znova“ a „ešte“. Tie odkazujú na bez-duchosť replikácie biosu, ktorý (ešte) nie je organizovaný rozumom, ešte sa neobjavuje pridaná hodnota kvalitatívne nového, všetko je „navlas rovnako“. Druhý pohľad na ten prvý nadväzuje práve na tomto mieste. Keď hovorí o „poslednej bodke na krovke lienky“, vytvára pred našimi očami obraz posledného z posledných, najmenšieho z najmenších, ktorý je však napriek tomu (či bez ohľadu na to) zobrazením celého života v jeho komplexnosti. Takéto radikalizované pars pro toto, takýto extrémny dôraz na detail je charakteristický práve pre východné umenie i filozofiu.

Časovo-vizuálnym rastrom, ktorým je zbierka rámcovaná, je obyčajný pohyb slnka po oblohe. V úvode „so svetlom pribúda aj priestoru“ (s. 14) a „aj rieka už má v sebe dosť svetla“ (s. 17), vychádzajúce slnečné lúče odhaľujú krajinu, v ktorej pohyb pomaly, ale isto prináša síce „stále tie isté podnety, len jemne odtienené, preladené“ (s. 16). Opakovanie stále toho istého sa postupne mení, hoci „(...) bez zlomov / a dramatických preklopení: vrstvenie jemnej hmoty života“ (s. 16). V záverečnej básni sa lyrický subjekt „na súmraku ešte raz obzrie“ (s. 60).

Samotnou básnickou zbierkou sa vinie niť – badateľná už v predchádzajúcich zbierkach –, ktorej sa lyrický subjekt pri svojom balansovaní životom nevzdáva, ktorú neopúšťa. Je ňou pocit/vedomie samoty. Tá funguje ako sito, ktorým sa k subjektu dostane výsek reality dostatočne strohý na to, aby ním mohol byť absorbovaný, a teda aj reflektovaný. Samotára však jeho pút prvýkrát nevedie výlučne miestami bez existencie iných ľudských bytostí. Privádza ho aj do mesta, ktoré sme však nútení sledovať (pretože lyrický subjekt jestvuje v 1. osobe singuláru) výlučne jeho zmyslami a racionom. Táto vedomá a cielená interpretácia však nemá za cieľ predstaviť ho v nepriateľskom svetle.

Práve naopak: „Mesto vyludzuje zmes zvukov, chaoticky, náhodne, jeden / cez druhý, a preďsa

vo výsledku to znie prirodzene / a upokojujúco: život je nablízku“ (s. 19). Okrem pokojnej dikcie sme svedkami intertextuálneho pokračovania príbehu života. Po filozoficky poňatým povzdychu: „Život je možný“ (s. 21), čo bol zároveň emblematický názov zbierky z roku 2007, prichádza o šesť rokov neskôr suché konštatovanie, že „je nablízku“. Po racionálnom predpoklade jeho možnosti prichádza o niekoľko rokov neskôr potvrdenie jeho jestvovania. Toto nie je vytváranie gýčovej senzácie zo simplicítného faktu, toto je intelektuálna poézia potvrdzujúca nesamozrejmosť zmysluplného bytia.

Jurolek pritom nie je substančný metafyzik, v jeho písaní je zreteľné hľadanie rovnováhy medzi tým nemenne podstatným a menlivým povrchom. Nebojí sa domýšľať tieto úvahy do dôsledkov, čo ho privádza k ďalekovýchodnému (alebo západomystickému) rešpektovaniu existencie paradoxu, temer k zenovému kóanu: „(...) prchavá / esencia všetkých dní mi svieti z pamäti“ (s. 22). Jeho otvorenosť podnecovaná až detsky urputnou zvedavosťou je v slovenských reáliách charakterizovaných bolestíntvom, patetickým mentorovaním a hermeticky uzavretým frázovaním prázdnych zhlukov grafém priam výnimočná.

Zaujímavá je prirodzená autokorekcia, ktorou prechádzajú Jurolekovy lyrické subjekty v priebehu jeho písania. Kým v zbierke *Život je možný* ešte píše: „Buď pokojný: / život si nepodrobiš, / spása nepríde; / ale zomrieť / môžeš šťastný“ (s. 22), v najnovšej zbierke je emocionálne ešte vyrovnanejší: „Už možno nie šťastie, ale pokoj“ (s. 22). Zmierenie sa s nevyhnutným ako (sú)časť životnej stratégie je sprevádzané neustálym pochybovaním, zneisťovaním samého seba.

Prechod z lúk a kopcov do polí a miest je ešte stále istený samotou, potreba byť s ľudskou bytosťou sa však v tejto zbierke objavuje s istou rafinovanosťou. Jej najzreteľnejším prejavom je plachá túžba komunikovať, byť s niekým v spojení prostredníctvom slov a viet. Na rozdiel napríklad od zbierky *Smrekový les* badať pripravenosť komunikovať už v názve celej zbierky, ktorý odkazuje na fyzický priestor

obhospodarovaný človekom (pole) a zároveň na nehmotný priestor verbalizovaných myšlienok.

Lyrický subjekt v Jurolekovej zbierke *Pol'né vety* i pri spätnom pohľade naprieč predchádzajúcimi autorovými knihami putuje zo samoty lesa do samoty poľa a neskôr mesta. Okrem toho však vykonáva aj pohyb metaforický, najmä však tzv. pseudocyklický. Tento je síce explicitne spomínaný v závere zbierky, je však zároveň spochybnený na niekoľkých ďalších miestach: „znova začínam od začiatku, uskutočňujem sa nanovo: / sumovaním a lúhovaním toho, čím som už bol a čím bol / svet.“ (s. 26) Takáto cyklickosť je vlastne pohybom špirálovitým, navyše bez nároku na potvrdenie akéhosi začiatku (implicitne i konca). Nekonečno ako prirodzená báza pohybu života (jeho zrodu zo zániku a neskôr ďalšieho zániku len preto, aby mohol vzniknúť život nový – a tak stále ďalej) je vlastná nesubstančnému modelu ontologickej reality, v ktorom sa jednotlivé fázy existencie akéhokoľvek súcna jednoducho striedajú pri rešpektovaní svojej nadväznosti a zákonov kauzality. Jurolekov lyrický subjekt však nemusí formulovať zložité filozofické definície o povahe reality, stačí mu funkčne narábať s paradoxom.

Poetika *Pol'ných viet* okrem vyššie spomínaného pracuje aj so sémantikou napätia. Buduje ho na opozíciách základných priestorovo-vizuálnych určení ako vonku – vnútri, prázdno – plnosť, chaos – harmónia, svetlo – tma, obloha – zem. Toto napätie používa na zneistenie, sproblematizovanie zažitého, naoko samozrejmeho, a to len preto, aby mohol ukázať prirodzenosť tejto tekutosti. Napätie teda nie je samoúčelné, je dôkazom, že život je zmysluplný, hoci neuchopiteľný v konštantných, nemeniacich sa stavoch. Motív rieky alternovaný motívmi cesty a špirály (pseudocyklu) je z tohto pohľadu dominantný v celej zbierke. Dôraz na impresiu neproblematického detailu je k týmto motívom komplementárny. Spolu vytvárajú obraz večne prúdiaceho života poskladaného z rovnocenných samozrejmych konkrétností a maličkostí, ktoré zosieťované

jemnými vzťahmi kauzality vytvárajú presvedčivú univerzálnosť jestvovania.

Pramene:

JUROLEK, Rudolf: *Pol'né vety*. Levoča : Modrý Peter, 2013.

JUROLEK, Rudolf: *Život je možný*. Prešov : Slniečkovo, 2007.

Rado Kovács (1978) vyštudoval slovenský jazyk a literatúru a občiansku výchovu na FHPV PU v Prešove. Žije v Rožňave, učí slovenčinu v Jablonove nad Turňou. Publikoval v zborníkoch *Slovo o slove* (1995) a v *Priestoroch jazyka a literatúry* (2013).

SNP slávime v xenofóbnej spoločnosti

Mediálny obraz obete a genealógie národa, fašizmu a kolonializmu

Ivan Jurica

Nové podoby (re)historizovania SNP: civilisti a konkrétni vojaci

Osobne si v ére po roku 1989 nespomínam na proces (re)historizovania SNP štátnym verejnoprávnym médiom v takej intenzite a rozsahu, ako to bolo možné sledovať v letných mesiacoch roku 2014. Už dlhšie predtým sa tematizovalo výročie začiatku prvej svetovej vojny. Jeho zasadenie do širšieho kontextu nástupu fašizmu v Európe umožňovalo akýsi postupný ponor do témy oboch svetových vojen. V časovej následnosti týchto udalostí potom 70. výročie SNP nepriamo pôsobilo ako vrchol tohto vojnového obdobia a len zdôraznilo dôležitosť, ktorá Povstaniu v rámci vnímania slovenskej štátnosti pripadá. Samotní historici venujúci sa Povstaniu, respektíve histórii slovenského štátu, tvrdia, že výskum a pohľad na tieto udalosti sa v rámci objektivity posunuli takpovediac vpred, keďže sa z procesov interpretovania postupne vytratila silná antikomunistická agenda typická najmä pre deväťdesiate roky. Kým v predchádzajúcom období išlo najmä o vyvrátenie komunistických mýtov o jednoliatom národnom povstaní proti fašizmu pod velením strany, súčasná historizácia sa viac-menej venuje konkrétnym rozhodnutiam konkrétnych osôb v chaose jeho ilegálnej prípravy a samotného priebehu. Slovanami historikov to už nie je o armáde a národe, ale o konkrétnych vojakoch a občanoch v Povstaní.

Ďalšou súčasťou už zmieneného posunu v koncipovaní pohľadu na SNP je od-

klon od primárneho obrazu hrdinstva smerom k celkovému obrazu vojny. Civilisti žijúci na frontových líniiach a zomíeľaní z troch strán - nemeckej (plus Hlinkova garda), povstaleckej a sovietskej, si vojnu odskákali trojnásobne. V jednom z dokumentov istý bývalý partizán spomínal situáciu, keď so spolubojovníkom „navštevovali“ dedinčanov, aby zohnali nejaké jedlo. Jedna vyľakaná žena nemala veľmi čo ponúknuť, keďže sa rodinnými zásobami už predtým obslúžili iní vojaci z okolia. Partizánovho spolubojovníka to pobúrilo a žene vynadal, že si nedostatočne cení ich boj za slobodu národa. Na to partizán zareagoval, že žena len ťažko bude vojakovi ďakovať za spôsobené utrpenie.

Nemenný obraz: Nemé obete súčasných (občianskych) vojen

Prečo o týchto veciach píšem? Pretože mi ide o súčasný obraz vojny sprostredkovaný médiami. V čase, keď najrozličnejšie dokumenty odkrývajú konkrétne tváre, rozhodnutia a osudy Povstania a konštruovali historický obraz jednej z najzávažnejších udalostí vlastného ponímania národa v 20. storočí, spravodajské relácie chrlili nové a nové informácie o súčasných vojnách na rôznych frontoch vo svete. Samozrejme, že súčasné (občianske) vojny napríklad v Sýrii alebo Iraku majú inú logiku ako národné antifašistické povstanie (a teda aj inú prioritu), navyše s rozdielom sedemdesiatich rokov technologického vývoja. Nadruhej strane však tieto vojny

majú spoločného viac, ako by sa na prvý pohľad zdalo.

Civilné obyvateľstvo si vojnu nevyberá, ale vojna sa k nemu priplazí a jej následky ostávajú v hociktorom čase a priestore brutálne nemenné. Pokiaľ je súčasné obyvateľstvo v oblastiach občianskych vojen mleté pomaly neprehľadným množstvom bojujúcich strán, jedinou šancou na prežitie je útek, respektíve migrácia za životnými podmienkami, ktoré sľubujú aspoň možnosť prežiť. Takéto rozhodnutie je istotne vo veľkej väčšine prípadov rozhodnutím z absolútneho zúfalstva, podobné tomu z dokumentov o inej vojne, napríklad o Povstaní. Zatiaľ čo však obeť vojny-Povstania v divákovi prostredníctvom rozprávania evokujú pocit hrôzy, súcitu, a teda mimoriadnej obeť (v zmysle úlohy SNP v rámci národných dejín), nemé obeť súčasných vojen z ďalekých frontov sú zredukované na „objektívnu“ informáciu, prípadne súcit na diaľku. A ak predsa len smú prehovoriť, tak len v záujme uspokojenia zmienených očakávaní.

Edward Said sa vo svojej knihe *Orientalizmus* zmieňuje o súčasných vzorcoch zobrazovania Arabov a všíma si, že títo bývajú v novinách a televízii zásadne zobrazovaní v skupinách, čo v kontexte tradičnej islamofóbie v divákovi evokuje pokračujúci pocit hrozby a nebezpečenstva. Obraz Araba je obrazom krvilačného bojovníka, lenivého povalača a hypersexuálneho smilníka. Said sa síce vyjadruje o prezentovaní Arabov, keďže však základom rasizmu je čierno-biela dichotómia a vytváranie jednoliatych obrazov a predstáv, takéto vzorce vnímania a reprezentácie sa aplikujú aj na ostatných „iných“.

Táto logika sa zákonito prenáša aj na kolektívne ponímanie migrácie a na základe vlastných skúseností si dovoľím tvrdiť, že napriek dobrej informovanosti o vojnových konfliktoch vo svete drvivá väčšina európskeho obyvateľstva, vrátane intelektuálov a širokého politického spektra, migráciu vníma ako akýsi dobrovoľný výlet „k nám“ do Európy. Ako nespravodlivosť a parazitovanie, keď sa právo na prežitie mení na trestný čin a superiór-

nu predstavu otročenia pre občanov a občianky vyspelej kapitalistickej spoločnosti.

Odkaz protifašistického odboja a dekoloniálne hnutia

„Nemecká kultúra je aj naša kultúra.“

Po komplexnejšie vnímanie obrazov SNP a súčasnej migrácie, respektíve reprezentácie vojny, sa oplatí zájsť do 20. storočia. Zatiaľ čo boli západné kultúry v päťdesiatych rokoch minulého storočia pohltené vlastným povojnovým usporiadaním a hrozbami studenej vojny, vo viacerých krajinách „tretieho sveta“ dozreli antikoloniálne myšlienky do národnooslobodzovacích bojov a oslobodzovacích hnutí. Porážka nemeckého nacizmu hrala v tomto procese dozrievania rovnako dôležitú úlohu ako uvedomovanie si prepojenia kolonializmu a fašizmu/nacizmu. Rozpútanie oboch svetových vojen malo síce komplexné a komplikované geopolitické pozadie, jednou z nosných myšlienok však bola biela koloniálna logika a politika. Do vzájomného súperenia koloniálnych mocností vstúpilo v 19. storočí sebedomé a rozpínavé Nemecko s veľmocenskými nárokmi, ktoré mali byť na začiatku 20. storočia uspokojené najprv ovládnutím Balkánu a kontrolou Turecka (prvá svetová vojna) a neskôr nacistickými plánmi pohltenia východnej Európy a Sovietskeho zväzu (druhá svetová vojna ako dôsledok tej predchádzajúcej). Obsadzovanie/ovládnutie západnej Európy a najmä Francúzska bolo takisto dôležitou súčasťou nacistickej politiky, jej obyvatelia s občianskymi právami chápaní ako vojnová korisť však nikdy neboli súčasťou vzorca rasovej menejcennosti tak ako židovské obyvateľstvo a národy žijúce východne a južne od Nemecka (samozrejme, s výnimkou západných kultúr).

Ak sa vrátíme späť do dekoloniálnych povojnových päťdesiatych rokov, zrejme najtuhší národnooslobodzovací boj prebiehal medzi alžírskou povstaleckou a francúzskou armádou. Z veľkej časti tou, ktorá pár rokov pred tým pôsobila pod nacistickým okupačným velením, respektíve pod režimom vo Vichy. Pri neskorších

„mierových“ rokovaniach alžírski povstanci vychádzali z pozície, že odmietajú koloniálnu okupáciu svojej krajiny jednoducho tak, ako Francúzi odmietali nemeckú okupáciu. Alžírčania zároveň podpichovali poznámkami o zbabelosti francúzskeho velenia pri obsadzovaní krajiny wehrmachtom, na čo jeden francúzsky generál reagoval: To bolo o inom, nemecká kultúra je aj naša kultúra.

Martinický spisovateľ a neskorší poslanec francúzskeho parlamentu Aimé Césaire sa vo svojich analýzach kolonializmu a európskej politiky raz vyjadril, že nacisti v rámci druhej svetovej vojny importovali do Európy praktiky predtým určené pre „alžírskych Arabov, indických ‚kuliov‘ a afrických ‚negrov‘“ a že to, čo sa u Hitlera stalo neospravedlniteľným, nebol zločin ako taký, zločin na človeku a jeho poníženie, ale zločin na bielom človeku a potupeenie bieleho človeka. Ospevovaná nemecká precíznosť tieto praktiky „len“ zdokonalila na vraždiaci stroj a priemysel.

Vojnové kompenzácie a ekonómia hodnoty života

Tento logike hodnoty života sa nevyhla ani etablovaná povojnová prax platenia vojnových kompenzácií. Bývalý novinár Pierre Hazan zhrnul svoje dlhoročné poznatky zo súčasných vojnových frontov v knihe, ktorej primárnym ťažiskom je logika nasadzovania medzinárodného práva v interpretácii záujmov kapitálu a svetových mocností. V jednej časti sa venuje aj konferencii proti rasizmu, rasovej diskriminácii, xenofóbii, ktorá sa konala v juhoafrickom Durbane v roku 2001 (Durbanská konferencia) v atmosfére triumfu Západu nad komunizmom, ako aj pádu juhoafrického systému apartheidu. Mala to byť veľká konferencia o globálnom zmierení. V rámci tejto myšlienky prišli africké štáty s požiadavkou vyplatenia kompenzácií za koloniálnu minulosť a otroctvo. Západné mocnosti opité novonadobudnutou globálnou mocou túto myšlienku okamžite odmietli ako absurdnú s odôvodnením, že v ére kolonializmu a otrokárstva boli tieto systémy etablované a legálne. Pre

porovnanie, jednou z najmomeľanejších fráz po páde nacizmu sa stala veta: „Nemecko musí platiť!“ A Nemecko platilo, respektíve víťazné mocnosti si brali podľa vlastných potrieb.

A len tak mimochodom – menšia komunistická NDR na svojich pleciah niesla podstatne väčšiu časť vojnových kompenzácií ako jej západný sused. Brémsky ekonóm Arno Peters sa v roku 1989 postaral o rozruch svojimi výpočtami, podľa ktorých stáli vojnové reparácie východné Nemecko v priemere 16 000 DM na obyvateľa, kým v západnom Nemecku to bolo 120 DM. Požiadavka, aby z týchto výpočtov vychádzajúca celková suma bola prirátaná k zmluve o zjednotení dvoch nemeckých štátov, a teda k vyplateniu NDR za jej zánik v rámci NSR/SRN, bola, podobne ako v predchádzajúcom uvedenom príklade, úplne ignorovaná. Tento údaj je potrebné chápať v celkovom kontexte studenej vojny, ktorej nadstavbu síce predstavovali dve znepriatelené ideológie, jej základ však tvorili dva diametrálne odlišné ekonomické modely, kde ten socialistický/komunistický rátal s totálnym vyvlastnením výrobných prostriedkov a súkromného kapitálu. Vôbec sa nechcem púšťať do polemík o životaschopnosti takéhoto modelu ani zahmlievať stalinistický teror. Chcem jednoducho poukázať na paralely vo vzťahu Západu ku kolóniám a k východnej Európe, aj s ohľadom na tvrdenie niektorých ekonómov a historikov, že rozklad východnej Európy nenastal koncom osemdesiatych rokov, ale bol uvedený do pohybu dlho predtým a za výdatnej „pomoci“ najmä USA. Hodnota života sa v logike západného eurocentrizmu totiž neodvíjala/neodvíja iba od farby pokožky a kontinentu, na ktorom sa život odohráva, ale aj od praktizovania tej „správnej“ ideológie (alebo kultúry, ako by to pomenoval francúzsky generál).

Nemecká kultúra je aj naša kultúra II

Predchádzajúce príklady sa týkajú ekonomických výpočtov a kompenzácií v rámci medzinárodného práva, ale vlastne sa týkajú výkladu histórie, od ktorého/ktorej

sú potom odvodené formy a významy ďalších aktivít a praxe vo všetkých odvetviach spoločnosti. Napriek tomu, že súčasný posun v historizovaní SNP ako brutálnej a rozporuplnej vojny vnímam pozitívne, v zmysle antifašistického odkazu sa verejnoprávnej televízii kontraproduktívne podarilo niekoľko faux pas. Takto sa do éteru dostávali informácie o „pozitívnom vývoji slovenskej kultúry počas prvých rokov fašistického štátu“, ako aj vyznanie žijúcej pamätníčky o tom, ako mamička a otecko – herečka a herec, konečne za slovenského štátu začali primerane zarábať, a aké pekné, tomu primerané spomienky pani na toto obdobie má. Nemal som možnosť pozrieť si kompletný program k výročiu Povstania, dúfam len, že sa v podobnom zmysle v niektorej časti neoslavoval ekonomický úspech a vysoká životná úroveň nacistického vazala. Práve poukazovanie na životnú úroveň tohto obdobia na Slovensku sa stáva akýmsi „nevinným“ motorom etablovania kolektívnej ambivalentnosti voči fašizmu/nacizmu: Áno, určite to bolo pre mnohých hrozné, ale...

Táto čoraz populárnejšia logika zmýšľania o nacistickej histórii je takmer identická s tým, čo slovinská filozofka Marina Gržinič v reakcii na súčasné postkoloniálne vojny reflektuje ako „vzťah kapitalizmu a jeho perzistentnej exploatácie; v jeho strede sú štáty exportujúce vojny v najrôznejších podobách/najrôznejšími cestami, snažiac sa zároveň naďalej vzbudzovať pocit pokoja vo svojich občanoch v starej koloniálnej Európe“. Čiže, keď si to presunieme v čase a priestore a aplikujeme na vysokú životnú úroveň éry slovenského štátu, dostaneme logiku – vraždenie naokolo aj vnútri štátu bolo hrozné, to, čo nás však zaujíma, je dobrý život bielych klérofašistov. A prečo sú tieto dva zmienené princípy „takmer identické“? Pretože ide už o naznačený časový a priestorový posun, najmä však o to, že napriek tomu, že Slováci boli v nacistickej ideológii súčasťou menejcennej rasy, boli (a sú) súčasťou západnej kultúrnej paradigmy. V kontexte už spomínaného francúzskeho generála – nemecká kultúra je aj naša kultúra.

Genealógie kolonializmu, studenej vojny a fašizmu

Koloniálna história je dlhou, intenzívnou a veľmi závažnou fázou európskej histórie a dominantné postavenie Európy je minimálne od 16. storočia do značnej miery založené na smrti a (vy)drancovaní bývalých kolónií. Napriek tomu, že – či sa to niekomu páči alebo nie – z tohto bohatstva stále profituje väčšina európskych občanov, je táto história zatlačená na samý okraj záujmu, informovanosti a vzdelávania.

Týmto je európsky kolonializmus, ktorého prirovnanie ku genocíde určite nie je prehnané, veľkou časťou európskej populácie, vrátane politickej a intelektuálnej špičky, ešte stále vnímaný ako dobrotivá rozvojová pomoc, ktorú si nevďační a vulgárni „iní“ dodnes nevedia vážiť. Takisto v tomto duchu prevláda mienka o dobrom a usporiadanom živote kolonizovaných a otrokov počas bielej nadvlády. Ako dôkaz týchto tvrdení je vnímaná práve mediálna reprezentácia – stačí sa pozrieť do novín alebo zapnúť správy a pozri: tu hladomor, tam občianska vojna, tam vraždenie kresťanských misionárov, nekontrolovateľná ebola atď. Pokiaľ v diskusii padne zmienka, že tento stav je dôsledkom rozkladu postkoloniálneho usporiadania „nezávislých“ štátov nastolených sťahujúcimi sa (post-)koloniálnymi mocnosťami, prípadne sa hovorí o ešte hlbšom rozklade týchto štátov cez export vojnových mašínérií do „tretieho sveta“ v rámci globálneho kapitálu a medzinárodného práva, odpoveď príde rýchlejšie ako blesk: Nie! Nie je to tak! Dôsledkom takejto rasistickej ignorancie je potom aj nemenný stav, keď sa v relatívnom blahobyte žijúci Európania cítia ako obeť tých, ktorí nemajú nič okrem vlastného holého života.

Pritom takýto kolektívny spoločenský stav nie je na Slovensku v rámci západnej mentality ojedinelý, práve naopak, je súčasťou všeobecnej xenofóbno-rasistickej atmosféry v EÚ. Východoeurópski nacionalisti a klerici poukazujúci na rôznorodú „perverznosť“ súčasných západných kultúr (tentoraz na západ od postsocialistic-

kého bloku) vidia práve v pravicovom konzervativizme, deregulácii sociálneho a vo fašizácii spoločnosti prínos postsocialistickej východnej Európy k súčasnej európskej myšlienke. Súčasný stav ukazuje, že európska spoločnosť je len jedna a neprešla po druhej svetovej vojne procesmi defašizácie tak, ako sa tým doteraz pýšila. Práve naopak, minimálne antisemitizmus sa napríklad v západnom Nemecku začal re-etablovať najneskôr začiatkom päťdesiatych rokov minulého storočia, debata o oficiálne etablovanom rasizme neexistovala až do osemdesiatych rokov vôbec, keďže tento bol vo väčšinovom kolektívnom vnímaní reprezentovaný holokaustom a ten bol predsa historicky „vybavený“. A napriek tomu, že východoeurópska socialistická/komunistická povojnová ideológia stála na myšlienke porážky fašizmu a budovania globálnej beztriednej spoločnosti bez rasizmu a sexizmu, ako bieli Európania sa ani komunisti nedokázali povzniesť nad vlastnú superioritu voči krajinám a národom „tretieho sveta“.

Nateraz je však dôležitejší fakt, že diskurzy studenej vojny zrodené okamžite po druhej svetovej vojne – presnejšie teória totalitarizmu ako centrálna ideológia studenej vojny – vytlačili imperiálne a koloniálne genealógie nacizmu, teda formy industrializovaného vraždenia, z kontextu západnej histórie a teórie. Fašizmus, dovtedy chápaný ako opozícia k demokracii, bol veľmi rýchlo nahradený totalitarizmom (a teda ZSSR, východnou Európou a komunizmom). Profesor Newyorskej univerzity Nikhil Pal Singh tvrdí, že „studeno vojnová“ teória totalitarizmu „presadila vytlačenie fašizmu von z hlavných historických prúdov západného morálneho, politického a intelektuálneho života“. Výsledkom bolo, že nacizmus, predtým identifikovaný ako súčasť „západných imperializmov a ako exemplárny moderný prípad racionalizovaného, technológiami hnaného štátneho teroru“, bol premiestnený niekam inam. Následky bolo a je možné pozorovať na viacerých úrovniach vnímania histórie a súčasnosti: Historicky na vzájomnom oddelení systematických

procedúr smrti vykonávaných v kolóniách a v koncentračných táboroch počas druhej svetovej vojny, na vnímaní fašizmu/nacizmu ako ďalekej minulosti a „poruchy“ vo vývoji západných kultúr, ktorá sa už nemôže opakovať, v súčasnosti potom na oficiálnom výklade neoliberalného kapitalizmu ako rovnoprávnej spoločnosti s rovnakými šancami pre všetkých. Následná klasifikácia hodnoty života, respektíve jeho kriminalizácia, je popri sociálnom statuse, produktivite, národnosti a farbe pleti modifikovaná podľa práve prevládajúcich geopolitických záujmov.

Na záver

Keďže sa text primárne zaoberá obrazom vojny v nadväznosti na hodnotu života, v súčasnosti je takmer nemožné nezásť omnoho ďalej a nevyšimnúť si konflikt odohrávajúci sa najbližšie – na (východnej) Ukrajine. Omnoho ďalej preto, lebo rusko-sovietska imperiálno-koloniálna logika a prax nie sú úplne totožné s tými západnými a žiadali by si vlastné historické analýzy. V rámci vnútorného európskeho rasizmu, rozdelenia Európy na „prvý a druhý svet“, respektíve na občanov EÚ s občianskymi právami a na ostatných, však uvediem jeden postreh, ktorý priamo nadväzuje na predchádzajúce úvahy. Nedávne zostrelenie malajzijského lietadla na východe Ukrajiny silne zarezonovalo v médiách a priamo vtiahlo Holandsko, respektíve holandských občanov ako súčasť tých „najhodnotnejších“ občanov EÚ, do tohto konfliktu. Celý svet ostal zhrozený – aspoň takúto realitu väčšinovo sprostredkovali masovokomunikačné médiá. Rusko-ukrajinský konflikt bol pozorne monitorovaný a naháňal strach od svojho začiatku, skutočná katastrofa a celosvetové zhrozenie však nastalo až po smrti takmer tristo plnoprávných občanov EÚ, väčšinou bielej farby pleti. V médiách sa pravidelne objavovali fotografie mŕtvych, ich mená, životné príbehy, trúchliaci príbuzní, osobné veci nájdené v okolí vraku lietadla, príbehy o tom, ako sa tešili na dovolenku, aké mali plány po skončení štúdia atď. Kým v prípade prvých občanov

EÚ išlo o mimoriadne obeť a konkrétne osoby s menami a individuálnymi osudmi, tisíce mŕtvych a zbedačených Ukrajincov a Ukrajiniiek sú naďalej hodné nanajvýš úlohy „krovia“ v napínavých informáciách o tejto vojne. Už zmienené (post)koloniálne procesy vytvárania hodnoty života boli teda znova multiplikovane, tentoraz však vnútri Európy.

Toto leto postavili masovokomunikačné prostriedky vedľa seba dva obrazy vojen – dvoch svetových a tých súčasných. Tak ako je fašizmus/nacizmus historizovaný ako ďaleká minulosť, podobne boli tieto historické a súčasné obrazy a fakty ukazované „objektívne“, bez akýchkoľvek spojitostí. Na jednej strane posun vo vytváraní obrazu SNP a jeho takmer výsostné postavenie vo vytváraní obrazu slovenského národa, na druhej strane však nemenné historické vnímanie fašizmu/nacizmu a s tým spojená nemenná logika hodnoty života. Obrazy nekonečného utrpenia a vynútenej obety, ako napríklad v prípade SNP, sú známe len z historizovania vojen vnútri Európy, prípadne priestoru západnej kultúry a mentality. Už zmienená alžírka vojna bola takmer identickým povstaním proti koloniálnej okupácii tak, ako bolo SNP povstaním proti fašizmu/nacizmu. Takmer. Nevie, či existujú podobné dokumenty o zverstvách „bielej nadradenej rasy“ páchaných voči obyvateľstvu kolónií, o vojnovom utrpení v dekoloniálnych, respektíve v post-koloniálnych vojnách. Ak sa podobné dokumenty v bývalých kolóniách produkujú, neviem/nevieme o nich, pretože sa jednoducho nedostanú do obehu v euroatlantickom priestore.

Posun v historizovaní SNP je jedna vec. Odrezanie SNP a fašizmu od súčasnosti však iná. Áno, hor sa osláviť Povstanie v duchu, aký historickému míľniku národa pripadá! Hor sa oslavovať porážku nacizmu v xenofóbnej, rasistickej a homofóbnej spoločnosti!



Ivan Jurica, foto: archív autora

Ivan Jurica (1972) je umelec a kurátor. Zaoberá sa vplyvom ideológie na písanie dejín (umenia), postkoloniálnou teóriou, ako aj úlohou umeleckej produkcie vo vzťahu východnej a západnej Európy. Žije a pracuje v Bratislave a vo Viedni.

Kráľovstvo z maličkostí

Juraj Briškár

Veľká Británia je príkladom dôsledne jazykovo organizovanej krajiny. Znamená to, že v nej už nezáleží na farbe pleti, pohlaví, na tom, či má človek na hlave turban alebo niečo ešte zložitejšie, dôležité je, ako hovorí po anglicky. Prihlásenie sa k určitému akcentu je prihlásením sa k spoločenskej triede a k istému spôsobu života, v prípade Škótov k osobitému národu. Výsledkom precíznej verbálnej hierarchizácie sú celé mestá plné odlišných spôsobov prejavu a viac alebo menej upravenej artikulácie. Možno tu nájsť veľké priemyselné aglomerácie s bohatou tradíciou úsečných výrazov, útulné mestečká plné ľudí na dôchodku uhladene konverzujúcich počas hrania kriketu alebo prímorské letovisko Brighton, domov čajok, umelcov aj víkendových opilcov, v ktorom sa odlišnosti v spôsobe vyjadrovania, inde tak prísne udržiavané, takmer stierajú. Ako na prehľadne usporiadanom pracovnom stole s pravítkami, kružidlami, jasne odlišenými obalmi a farebnými papiermi v zásuvkách sú v anglickej krajine cestovateľovi k dispozícii dlhé priamky ciest s kruhovými križovatkami, udržiavané chodníky, aleje, oplotené železničné trate, presne naprojektované dopravné kanály s loďami stále tých istých rozmerov, úzke priechody cez súkromné pozemky, ale aj vstupy na ohradené lúky plné voľne sa pasúcich kráv i oviec a premyslené mestské štvrte pripravené nenásilne usporiadať akokoľvek zmätený život svojich obyvateľov. V krajine a vo vedomí sa dôsledne rešpektujú hranice. Neopakovateľná dôstojnosť hodná ochrany a záujmu sa tak pripisuje nielen ľuďom, ale aj zvieratám a rastlinám.

Angličtina je typickým predstaviteľom analytického prístupu k tvorbe slov. Každé

z nich je relatívne samostatným celkom a predstavuje jednu kocku z veľkej stavebnice, pomocou ktorej sa dajú jednoducho vytvárať aj rozsiahle texty. Hravý a konštrukčný charakter tohto jazyka kontrastuje s vitálnou premenlivosťou slovenčiny, ktorej slová akoby vyrastali vo vetách jedno z druhého. Pri zmene jediného sa musia vždy trochu pozmeniť aj tie ostatné. Zatiaľ čo v angličtine je zreteľná ambícia komunikovať jeden význam jediným na to určeným slovom – jedinou „kockou“, v slovenskej vete „Stará pani Nováková odišla“ sa tá istá skutočnosť, teda že máme na mysli ženu, musí vyjadriť nielen v slove „pani“, ale aj vo všetkých ostatných slovách, ako keby ženy inak odchádzali a starli, akoby tento jediný fakt významne ovplyvňoval aj ich ďalšie vlastnosti a charakteristiky. Dôsledky rozdielov vo formálnej stavbe oboch jazykov sú závažné, najmä pokiaľ si uvedomíme, že angličtina vytvorila aj určitý člen. Toto krátke, napohľad prázdne slovo umožňuje udeliť skúmaným javom nezvyčajnú stálosť, stabilizovať ich vo vedomí ako vo fotografickej vývojke.

Stačí krátky pobyt na upravenej anglickom vidieku a je jasné, že žiaden jazyk nepredstavuje, ako sa to niekedy tvrdí, súbor nástrojov, ale skôr určitým spôsobom vymedzený priestor ideálnych objektov a pravidiel, v ktorom existujeme už nie ako fyzické, ale nehmotné, mysliace bytosti. Život každého človeka je logickým dôsledkom jeho vlastného viac alebo menej zmäteného chápania jazyka, ako na modeli na ňom možno demonštrovať konkrétne slová a vety. Veľká Británia je z tohto pohľadu priam dokonale uspôbená naplniť ambíciu myslieť jasne, upravene, dôstojne, no bez pátosu. Pristupovať

k svetu takýmto spôsobom tu návštevníka učia všetci: policajt, ktorý mu ochotne ukáže cestu, usmievavá obsluha pri pokladni, náhodní okoloidúci vyslovujúci svoje krátke ospravedlňujúce formalky už pri letmom náznaku nezamýšľaného dotyku, ale aj ulice plné opakujúcich sa tvarov. Ľudia aj dvere zjemnenej sklenou vitrážou sa na prichádzajúcich obracajú rovnako ohľaduplne. Anglická krajina plná povznášajúcich výhľadov do diaľky, harmonicky na seba nadväzujúcich pasienkov, ciest, ale i mohutných korún stromov nad stovky rokov strihanými trávnikmi a labutí v tesnej blízkosti útulných hostincov s pivom takmer bez peny je dokonalým stelesnením stáročiami zjemňovaných komunikačných foriem a postupov. Naučiť sa ich chápať sa dá nielen v rámci prípadných konverzácií, ale aj počas nedeľnej prechádzky.

Atomizovaná, vecná povaha života v angličtine zreteľne vystupuje do popredia v podobe všadeprítomných tehliami obložených múrov, ktoré by možno ne jeden slovenský stavebník najradšej prekryl omietkou. Skutočnosť, že dom pozostáva z množstva jednoduchých konštrukčných častí, sa tu s obľubou nezakrýva, skôr opätovne pripomína. Voči názoru, že niečo veľké je vždy súborom množstva malých vecí, z ktorých každá si môže aj v celku zachovať primeranú dôstojnosť, sa prechováva rešpekt, čo miestnych staviteľov vedie k tomu, aby tento fakt okoloidúcim neustále pripomínali. Prírodné pluralitný charakter angličtiny sa manifestuje na nespočetnom množstve väčších či menších stien, múrikov a fasád pokrytých tisícmi mozaikovito usporiadaných kamienkov. To isté presvedčenie, ktoré možno vyčítať z priechod domov, sa dá objaviť na tehliami dláždených chodníkoch aj na rovnako dekorovaných sakrálnych stavbách. Zmysel pre jednotlivé zapĺňa výklady obchodov stovkami sta-



Sussex, foto: Juraj Briškár

roslivo aranžovaných predmetov, miniatúr, vecí a vecičiek. Podobne ako ony sú aj tehly po obvode budov poukladané jedna k druhej a domy samotné tiež stoja tesne pri sebe, vytvárajú dlhé ulice plné rytmicky sa opakujúcich tvarov. Celé strapce takýchto ulíc potom tvoria mestá a mestečká, starobylé grófstva úhladne zasadené do usporiadanej krajiny. Presvedčenie, že malé môže byť dôležité, milé, dokonca krásne, sa prejavuje aj v tom, že každému človeku sa tu akosi prirodzene prisudzuje priestor v dome so záhradou. Výsledkom sú ulice zaplnené veľmi podobnými, ak nie identickými stavbami, ku ktorým patrí nevelká, niekedy takmer miniatúrna plocha trávnik s kvetmi lemovaná ozdobnými kríkmi. Fragmentarizovaný svet anglického bývania pokračuje aj vo vnútri tých skromných, no vkusne tvarovaných príbytkov. To, čo sú ich obyvatelia ochotní pokladať za spálňu, môže návštevníka pre-



Sussex, foto: Juraj Briškár

kvapiť. Na druhej strane je zrejmé, že členom domácnosti je vďaka úzkym miestnostiam, strmým schodiskám a zobytnovaniu suterénnych a podkrovných priestorov, ale aj drobným otvorom vo vstupných dverách určeným pre mačky alebo vtáčim napájadlám, prisúdené právo na vlastné súkromie, na často síce pomerne obmedzený, no výlučne ich vlastný priestor.

Je ťažké predstaviť si okolnosti, ktoré by dokázali ovládnuť vedomie tých, ktorí počas tmavých a chladných nocí po celé generácie udržiavajú tradíciu útulných miestností s krbom, priam stvorených na konverzáciu nad šálkou čaju. Veľká Británia je spoločenstvom ľudí, ktorí systematicky odmietajú uznať vážnosť ľudskej situácie. Aj počas najtuhšej zimy tu možno objaviť niekoho, kto kráča po ulici v plátených teniskách, odmieta prijať aktuálne pomery a vedome šíri vôkol seba atmosféru leta. Schopnosť zľahčovať, zachovať si ne-

skalenú myseľ napriek hustému dažďu, povzniesť sa v duchu nad udalosti, nech už sú akékoľvek, poskytuje tomuto kráľovstvu, ktorého hranice tak dobre stráži more, dojem neotrasiteľnej stability.

Hovoriť po anglicky znamená vyjadrovať sa prostredníctvom množstva relatívne nezávislých jasne definovaných jednotlivostí, presne, upravene a uhladene, zároveň ľudsky uvoľnene. Podoba slov je stála, ich výslovnosť je však veľmi variabilná. Anglickým mestám sú skôr cudzie veľkolepé monumenty, aké možno nájsť na kontinente. Stačí sa prejsť po niektorom z nich a je jasné, že nielen chodníky a cesty, tráva, stromy, ale aj kráľovská rodina, ministri, vagóny metra, telefónne búdky a budovy tu musia zachovávať určitú mieru. Poštové schránky, taxíky, stavebné stroje, ale aj také prejavy moci ako policajti vďaka tomu pôsobia milo. Londýn samotný tiež pozostáva z množstva nevelkých útulných

celkov, je obklopený zeleným pásom a nemôže neobmedzene rásť. Úrad premiéra tam sídli ako všetci ostatní, v jednom z čísel na ulici. Aj najznámejšie univerzity predstavujú súbory relatívne samostatných škôl. Každá dobre položená tehla je v Británii monumentom samým osebe. Pamätné tabule na domoch nepripomínajú iba štátnikov a umelcov, ale v podobe drobných mosadzných štítkov na lavičkách aj chodcov, ktorí na tých miestach roky sedávali. Dôstojne prežitému ľudskému životu, rovnako ako jedinému slnečnému dňu sa v Británii dostáva toho najvyššieho uznania. Úlohou štátnych sviatkov preto nie je pripomínať nejakú vážnu náboženskú alebo politickú udalosť, ale jednoducho iba vytvoriť priestor pre pobyt ľudí v parku. Rovnaký uvoľnený prístup možno sledovať aj na starých cintorínoch, ktoré rokmi nadobudli postavenie záhrad. Návštevníkov v nich možno vidieť polihovať, opaľovať sa,

popíjať z plastových pohárov. Deň, keď si ľudia na kontinente s vážnou tvárou pripomínajú svojich mŕtvych, sa stáva príležitosťou na to, aby malé deti v hroziacich maskách zvonili pri cudzích domoch a boli za to odmeňované sladkosťami.

Nastolenie súladu a harmónie, o ktoré sa v iných krajinách prostredníctvom revolučných výbuchov pripomínajúcich búrku z tepla musí vo vedomí ľudí postarať čosi takmer fyzicky nalievajúce, čo ich donúti po rokoch skrytého nesúhlasu nahlas vykričať všetko, je v Británii dielom trpezlivého mnohoročného úsilia vyjasňovať a vyrovnávať protikladné stanoviská, precízne verbalizovať a argumentovať. Najlepším dôkazom tunajšieho trpezlivého dialogického prístupu k životu, schopnosti spolupracovať s prírodou aj tým, čo je v človeku prirodzené, sú miestne záhrady a parky. Práve na nich možno demonštrovať tie najlepšie stránky britskej spoločnosti. Trávniky v nich sú síce po vojensky ostrihané, to však neznamená, že by bolo zakázané na ne vstúpiť. Rovnaká snaha o nachádzanie rovnováhy medzi racionálnou a emocionálnou stránkou ľudskej povahy je zrejmä aj z faktu, že časť plochy sa zámerne ponecháva nepokosená. Poletovanie vtákov alebo plávanie kačíc v ozdobných jazierkach, ale aj usporiadanie kvetov v záhonoch a skupiniek ľudí polihujúcich v tieni stromov vďaka tomu nepôsobí náhodne. Anglické verejné parky sú miestom, v ktorom sa súžitie zvierat, rastlín a ľudí zbavuje potenciálnych konfliktov a vytvára harmonický obraz spoločnosti. Listy akoby v nich na jeseň padali nadol pokojnejšie. Každodenný kontakt ľudí a rastlín prináša prospech pre obe strany. Živelnosť kvetov je usmerňovaná s pochopením, až sa zdá, že hýrivé záhony vznikali dohovorom. Každý z návštevníkov sa v ich blízkosti môže cítiť ako kráľ. Jeho



Sussex, foto: Juraj Briškár

odstup nie je pyšný, naopak, umožňuje, aby na rastlinách objavil to, čo je na nich najvznešenejšie, vysoko štylizované, plné nečakanej krásy. Ťažko si potom predstaviť veľkolepejší príklad neformálneho súladu, ako keď si žiaci súkromnej školy popoludní porozopínajú svoje čierne saká a bosí políhajú na trávnik.

Trpezlivosť, s akou anglickí farmári v krajine po celé generácie obchádzajú s pluhmi vysoké stromy, neprehliadnuteľne demonštruje rešpekt, aký sa tu prisudzuje hodnotám, nech už ich vytvoril ktokoľvek. Turistické chodníky vedúce v tesnej blízkosti vysokých útesov aj medzi lánmi repky, podobne ako nespočetné parky a záhrady vo Veľkej Británii po stáročia umožňujú chodcom objavovať v krajine aj v samých sebe zmysel pre mieru, a tým aj určitý vlúdny, ľudský rozmer. Ako v dobre spravovanej spoločnosti, ktorá nevyzdvihuje nekriticky jedných na úkor druhých, ale umožňuje aj

drobným kvetom, ktoré by inak sotva našli svoje miesto na slnku, vyniknúť, sú tráva, stromy a kríky, cyklisti a rodiny na prechádzke usmerňované tak, aby sa učili spolupracovať. Prípadné reštriktívne zásahy sú vykonávané iba v nevyhnutnom rozsahu, kosí, rúbe, obmedzuje a zakazuje sa čosi vždy v záujme celku. Je zrejmé, že všetky tie cesty a chodníky, vysoké okná, zákony a pravidlá vytvorili ľudia, ktorí nielenže dobre videli a chápali jednotlivé veci, ale aj cenili si výhľady a perspektívy. V takto rozumne spravovanom spoločenstve jednotlivostí sa počíta s každým. Ktokoľvek, či je to kvet, divá hus, storočný dub, dieťa s lopťou, posádka člna, muž so psom či fontána alebo veža s hodinami, má vo výslednom obraze svoje miesto. Búrka za oknom netrvá dlho a dlhotrvajúci dážď je mierny. Pri každej zmene počasia na pozorovateľa čaká vonku nové uistenie, že v podobe určitého súladu bola v prírode dávno pred jeho príchodom jeho vlastná dôstojnosť odjakživa prítomná.

Zatiaľ čo emócie v anglických vetách plných drobných logicky usporiadaných celkov neprekračujú hranice, s akými dokážu existovať vedľa seba v záhrade rôzne druhy rastlín, vyjadrovanie sa v slovenčine si i pri tej najväčšej starostlivosti zachováva potenciálnu dramatickosť hustých lesných porastov, tmavých romantických horských zákutí, hlbokých a nepreniknuteľných ako skryté povahy ľudí. V slovenskej konverzácii si iba ťažko možno zachovať porovnateľnú stálosť a vyrovnanosť. Podoba slov sa v nej neustále mení, nemá pevný slovosled, čo núti hovoriacich, aj keď to nemali v úmysle, komunikovať popri tom, čo chceli povedať, vždy aj čosi z pohľadu života v angličtine nevhodné. Výsledkom je, že prístup rodičov k deťom v Británii sa nám môže zdať chladný, a naopak, aj oficiálny prejav býva v slovenčine z pohľadu anglicky hovoriacich premiešaný s nemiestne dôvernými prejavmi. Profesor na britskej vysokej škole je chápaný iba ako určitá rola, ktorú smie zastávať každý, kto ju dokáže plniť. Oproti tomu vyučujúci na Slovensku akoby boli so svojimi akademickými hodnotami

natrvalo, celým telom spojení. Nenosia síce docentské a profesorské uniformy, rovnako ako železničiari akoby však mali čosi oficiálne reprezentovať aj mimo pracoviska. Človek nemusí byť vojnový hrdina, ale iba učiteľ, zdravotná sestra či občan, ktorý sa zasadzuje za dodržiavanie jasných spoločenských pravidiel, aby bolo jasné, že sa od neho na Slovensku žiada priam sebaobetovanie. Naplňať nejakú úlohu v takomto heroickom zmysle slova v Británii hádam ani nie je možné. V tunajších vlakoch sa stáva, že sprievodca, ktorý ešte pred chvíľou vydával komusi cestovný lístok, vzápätí odloží svoju vestu do skrinky a na perón už vystupuje tak ako všetci ostatní. Mať nejaký význam tu, rovnako ako v anglických vetách, znamená iba byť v určitom čase na určitom mieste.

Relatívna ucelenosť a nemennosť jazykových, spoločenských a architektonických foriem v Británii vedie toho, kto premýšľa v angličtine a obýva jeden z viktoriánskych domov s vysokými stropmi, aby rešpektoval súkromie iných ako svoje vlastné, správal sa profesionálne zdržanlivo a za každých okolností si zachovával primeraný odstup. To však znamená, že takýto človek aj k hosťom pristupuje síce vládne, neignoruje ich, no ani neobťažuje priveľkým záujmom. Slovenská konverzácia predstavuje v porovnaní s tým potenciálne ťažkú, expresívnu jazykovú situáciu, neprináša iba prihlásenie sa k určitým výrazom, ale priam k spoločnému existenčnému rozpoloženiu zúčastnených. Ľudia hovoriaci po slovensky majú k sebe blízko ako rodina, a vzápätí sú si cudzí až do tej miery, že nestoja jeden druhému za pozornosť. Otázka „Ako sa máte?“, ktorá by človeka prichádzajúceho z nestabilnej východnej Európy ľahko mohla zviest k tomu, aby sa začal neznámemu človeku sťažovať, je však v anglickej konverzácii myslená presne opačne. Jej úlohou je vyriešiť osobnú stránku komunikácie „raz a navždy“, čo najľahšie a najplynulejšie sa preniesť cez fakt, že počas komunikácie dochádza k interakcii živých, a teda potenciálne zraniteľných bytostí. Úlohou takýchto verbálnych foriem je udržiavať hladko fungujúcu nedramatic-

kosť každodenného života, pre ktorý je typické povznesenie sa nad drobné, no napokon aj tie vážnejšie problémy. Ľahkosť, s akou sa ľudia žijúci po celé generácie v angličtine naučili pohrávať s významom navonok nemenných slov, najlepšie dokumentuje celosvetová obľuba ich humoristických dialógov, ktorých vtip je založený na nečakaných verbálnych kombináciách.

Obyvatelia Británie nepotrebujú ocene- nie návštevníkov z cudziny, aby pochopili, čo hodnotné doma majú. Žiaden Angličan nemusí odísť študovať do zahraničia a nepotrebuje sa presláviť vo svete, aby sa o ňom doma dozvedeli. Ak príde návšteva, nevyvolá to žiaden rozruch ani neodôvodnené prípravy. Na druhej strane tu prichádzajúcich nevitajú ani vysoké ploty s ostnatým drôtom a s brechotom podozrievavých strážcov. Ťažko si vôbec predstaviť, že by niekde na bráne mohlo byť napísané „Pozor, zlý pes!“ alebo „Tu strážim ja“. Exempláre zvierat, ktoré vodia majitelia ulicami, pôsobia napriek svojej veľkosti dobro- srdečne až priateľsky, čo vedie okoloidúcich k tomu, aby sa pri nich s obdivom prista- vili. Akoby nielen obyvatel'ov domov a ich zvieratá, ale aj obchodníkov ovládla tá istá veľkorysá dôvera v kontakte s vonkajším svetom, čo im umožňuje nielen vlúdne sa usmievať na cudzích, ale aj vykladať tovar na ulice, žiť bez vysokých múrov a plotov. Je to veľmi príjemné aj zaväzujúce byť ako chodec hodným toľkej dôvery a ohľaduplnosti, rešpektu, aký sa tu veľkoryso pripisuje každému, kto práve kráča okolo.

Aj v Británii sa stane, že posledný nočný vlak má vážnu poruchu a do cieľa príde s hodinovým meškaním. Dôležité však je, že cestujúcich potom pred stanicou čakajú pristavené stovky čiernych londýnskych taxíkov, ktoré ich rozvážajú nielen po veľkom meste, ale aj do vzdialených miest na pobreží, jednoducho tam, kam mali namierené. Pravou úlohou kultúry, či už má podobu vládneho kabinetu alebo prostriedkov verejnej dopravy, je prejavovať vo vzťahu k ľuďom veľkorysosť a pomáhať im povzniesť sa nad ordinárny život, zdvíhať ich dennodenne z prachu, ako to robia posteľe a stoličky, poschodové autobusy,

rozumné zákony, vnieť do ich praktických každodenných zámerov odstup veľkých okien, vhodne zvolených slov, vidličiek a nožov. Takýto cieľ je, pochopiteľne, omnoho jednoduchšie a lacnejšie dosahovať v spolupráci s inými ľuďmi ako jednotlivo. Vysoká miera každodennej neokázalej zdvorilosti v Británii je prejavom veľmi jemnej, sotva postrehnuteľnej, no účinnej kooperácie jej obyvateľov na zhodnocovaní vlastného života. Tým, že zbavujú vzájomné stretnutia zbytočného trenia, ich robia funkčnejšími aj príjemnejšími. Vlúdny spôsob, akým k sebe v Británii pristupujú náhodní okoloidúci, potvrdzuje platnosť starobylých Konfuciových zásad a istým spôsobom aj fyzikálne zákony a prírodný svet ako taký. Pre pohyb vody v otvorenej krajine alebo veľkých vesmírnych objektov na oblohe je predsa tiež charakteristická určitá nekonfliktnosť, nepriamosť, takmer „zdvorilosť“. Podobne ako konverzácia v britskom parlamente dosahujú aj rieky odjakživa svoj cieľ skôr okľukou ako priamo. Presúvanie ťažiska z fyzickej účelovosti do symbolickej roviny tvaru dovoľuje, aby si nielen zaoblené kamenné mosty a voda tečúca pod nimi, slová vo vetách, rastliny v parkoch, ale aj ľudia v mestách mohli uchovávať v čase nezmenenú, sebe vlastnú podobu a dôstojnosť. Nebojujú medzi sebou o pozície alebo sedadlá v autobusoch, ale spolupracujú na tom, aby veľký abstraktný celok, ktorého súčasťou sa cítia, fungoval. Ak treba nastoliť zmenu, tá sa omnoho ľahšie a plynulejšie presadí prostredníctvom na to určených postupov a foriem, napríklad demokratickou súťažou. Kráľovský trón v Buckinghamskom paláci zostáva, má však už iba úlohu výpravnej divadelnej kulisy, na ktorú si po celé desiatky rokov nik nesadol. Obyvateľom kráľovstva sa tak umožňuje tešiť sa z veľkoleposti a kontinuity, akú do života jednej rodiny vnesie skutočnosť, že po celé generácie kraľuje iným bez toho, aby to malo nejaké nežiaduce praktické následky. Vysoké sa nemusí stávať nízkym a nízke vysokým náhle, za cenu rozruchu a vypätia, ale prostredníctvom drobných,

často humorných momentov. K nepísaným povinnostiam kráľovskej rodiny patrí komunikovať uhladene, no neokázalo, či dokonca žartovať, vystavovať sa takým situáciám, ktoré veľkosť rozdielov v spoločenskom postavení ľudsky relativizujú. A tak sa princ, následník trónu, počas návštevy televízneho štúdia ochotne stáva na chvíľu hlásateľom predpovede počasia.

Cestovať do Veľkej Británie dnes neznamená podstupovať dlhú dobrodružnú výpravu. Iste by sa našli miesta na Zemi, ktoré tento ostrov svojou exotickou krásou prevyššia, záujem o návštevu však neutícha. Dôvod spočíva v miestnom jazyku a s ním súvisiacej kultúre. Rečou, ktorou sa dnes už možno dorozumieť na celom svete, sa nikde inde nehovorí tak dlho. Spojené kráľovstvo stále trvá, nie je však už základňou odvážnych moreplavcov, ale učiteľov angličtiny. Nemá pôvodnú fyzickú podobu, ale transformovalo sa do jemnej, znakovkej roviny. Je to podobné ako v prípade Rímskej ríše. Pokiaľ sa chceme vyjadriť naozaj presne, aj dnes ochotne siahame po latinských termínoch. Súčasní právnici, lekári a vedci sa v kontakte s nepomenovanou skutočnosťou správajú ako starovekí legionári, ktorí víťazili nad mnohonásobnou prevahou protivníka tak, že vytvorili z vlastných tiel na bojisku veľký abstraktný útvar na okraji pripomínajúci čeluste dnešných kosačiek na trávu. Schopnosť obyvateľov Británie presadzovať vo svojich záhradách a vo vlastnom správaní stále tie isté formy im prepožičiava nad každodenným životom rovnako veľkú moc. Dekoratívny a jemne ľahkovážny charakter anglicky hovoriacej spoločnosti súvisí s istotou života v pestrej stavebníci. Výsledkom je celá veľká krajina ako z výkladu hračkárskeho obchodu, postavená so zmyslom pre detail, s množstvom presne umiestnených maličkostí, kráľovstvo, v ktorom každému, či je to človek alebo strom, mosadzná kľučka, ruža, poštová schránka alebo kameň v múre, patrí určité miesto. Jej význam je daný formami a formuláciami, ktoré svojím nenúteným štýlom uchvacujú vedomie miliónov ľudí v čoraz väčších častiach sveta úspešnejšie, ako to kedysi dokázali lode Jej Veličenstva.

*Juraj Briškár (1964) je literárny vedec a spisovateľ. Naposledy vydal knihu esejí *Elementárne situácie v literatúre* (2005) a knihu aforizmov *Symetrické pozorovania* (2011).*

... Petru Hanákovú,

kurátorku SNG o výstave SNP. *Nepovinná výstava* v košickej Kunsthalle

Prípravila Ivana Komanická

Názov vašej výstavy SNP. *Nepovinná výstava* vyznieva trochu alibisticky a kontroverzne. Na webových stránkach Slovenskej národnej galérie sa dočítame, že ide o nepovinnú ozvenu tohto výročia. Výstava je iniciovaná umelcami, vydáva sa za „komunitný projekt“ zdola, národná inštitúcia je pritom freelancovým spolupracovníkom vrátane samotnej riaditeľky. Je umiestnená v košickej Kunsthalle, ďaleko od všetkých symbolických a reprezentatívnych miest tejto udalosti, ale tiež od historického naratívu (Košice neboli súčasťou slovenského štátu). Nie je pritom práve národná galéria miestom, ktoré by malo inštitucionálne aj finančne pripraviť nosnú výstavu k tomuto významnému výročiu? Vaše otázky sú postavené trochu nátlakovo a mnohým mierite práve na SNG, takže skúsím odpovedať (konzultujúc svoje odpovede s riaditeľkou SNG Sandrou Kusou) za nás – spolupracovníčky.

SNP. *Nepovinná výstavanie* je a ani nikdy nemala byť našou (teda SNG) výstavou k Povstaniu. Celé to vzniklo inak a aj pre nás to bola nová skúsenosť. Výstavy vôbec vznikajú rôzne, v procese sa situačne menia, aj v závislosti od inštitucionálnych podmienok... Výstavu si vymysleli Martin Piaček s Radkom Mačuhom a nás v tej súvislosti oslovili. A keďže výzva bola konfrontovať súčasnú tvorbu s historickým materiálom (ktorý Sandra už pozná a ja som si rada naše zbierky „prekutala“), SNG sa napokon stala aj oficiálnym spoluproducentom výstavy. Ani vo sne by nám nenapadlo, že by to niekomu mohlo prekážať...

Ale ohľadom tých Košíc máte pravdu, za slovenského štátu neboli súčasťou „historického naratívu“, na druhej strane sa však veľmi rýchlo po Povstaní súčasťou nového historického naratívu stali. Takže áno (aj keď to je skôr otázka pre kurátorov), voľba Košíc bola skôr pragmatická. Bratislava je výstavami zahľtená, Bystrica, to je k SNP príkrátke spojenie, a na Slovensku nie je veľa inštitúcií, ktoré poskytnú istý štandard a zároveň sú otvorené externým projektom. Ale prečo by vlastne malo prekážať, že je výstava inštalovaná v meste, ktoré „nebolo súčasťou slovenského štátu“? Veď ani Bratislava „nebola v Povstaní“ a nikto jej výstavy k SNP nevyčíta.

Vaším zámerom bolo odpolitizovať tému „kanonizovanú“ predchádzajúcim a ignorovanú súčasným režimom. Nevidíme na nej techniky ani žánre typické pre socializmus, ako je monumentálna tvorba, pamätníky či plastiky, ale komorné formáty, často kresbu klasikov moderny. Aj mnohé z predstaveného súčasného umenia pracuje individuálne či autobiograficky, s dôrazom na osobný príbeh a výpoveď. Nachádzame tu málo dokumentu a výnimočne prácu s archívmi (ako vo vydarenej práci Antona Čierneho). Výstave chýba snaha o kolektívny naratív, ak nerátame prácu Rudolfa Sikoru, v ktorej Sikora predstavuje „cynický“ a skeptický pohľad na naše dejiny typický pre naše elity po roku 1989... Ja si nemyslím, že súčasný režim – ktorý, mimochodom, nevnímam ako „režim“, skôr ako nevelmi šťastnú politickú konšteláciu – SNP ignoruje. Politicky sa SNP používa a zneužíva stále. A aj tie hlasy sú rôzne. Popri papa-



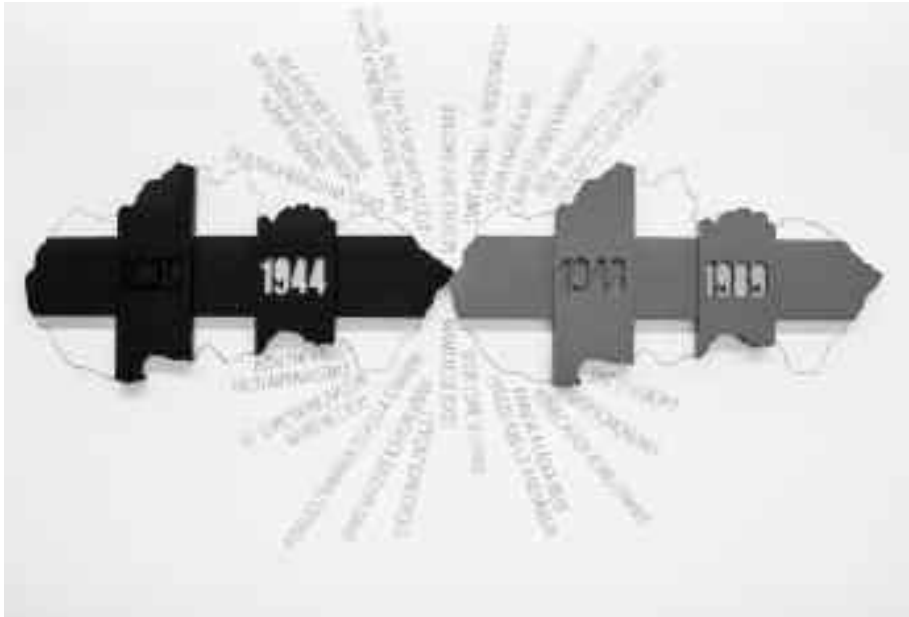
Anton Čierny: V tradícii, 2014, inštalácia, projekcia filmov: Ona bráni vlast' - 1943, Stalingrad - 1943, stoličky, fotografie

láškových ceremóniách (ktoré si režiruje ten „vraj režim“) vznikajú z rôznych iniciatív filmy, diskusné relácie, špeciálne edície časopisov, výstavy (k SNP je ich momentálne viac – v Bratislave, Poprade, Bystřici...). Aj preto mi príde absurdné, ak nie ideologické, reklamovať pri našej výstave „absenciu snahy o kolektívny naratív“. Veď chvála Bohu, že tu žiadny dominantný „kolektívny naratív“ nezaznieva, že si každý reaguje, ako chce a čím chce. Hoci pravdou je, že vo výsledku možno výstava vyznieva trochu neurčito. Ale netlačme sa do vášne, keď jej niet.

Chýbajú vám dokumenty či práca s archívom, ale takto umelci-kurátori nepracujú, rešpektujú priestor a úmysly kolegov, netlačia ich silou-mocou do „aktuálnych“ médií. Toto bola výstava-experiment, skôr otvorená platforma ako nejaké hľadanie jednotiaceho stanoviska alebo kompletizovanie aktuálnych médií... Skúste si z tých okuliarov sňať ten a priori antiinštitucionálny SNC filter, možno to uvidíte...

Výstavy, ktoré otvárajú nové pohľady na historické a politické témy, sa dnes nezaobídu bez sprievodných podujatí, konferencií a debát, ktoré umožňujú formovať priestor konfrontácie. Jediným priestorom pre rozhovor, ktorý výstava otvára, je práca N. Ružičkovej, M. Štefančíkovej a A. Novotu s názvom *Telefonický rozhovor s priamym účastníkom SNP...*

Vrátim sa k odpovedi na prvú otázku: výstavy sú rôzne. Aktivistickí kurátori nech robia aktivistické výstavy. Nie každý má potrebu či kapacitu prepisovať dejiny alebo „formovať priestor konfrontácie“, niekomu stačí slovo na okraj. Myslím, že Piaček s Mačuhom povedali to, čo chceli (aj s tým centrálnym „rúbaniskom“, ktoré osobne považujem za najživšie dielo výstavy, hoci nepracuje ani s archívmi, ani s *oral history* či inými trendy retro-technológiami, len s obyčajným drevom). Ten, kto nepozná obsah našich zbierok, vklad SNC možno celkom neodčíta. Tu išlo (čo je možno dosť starosvetské) o „kvalitatívny výber“ k téme. Po tom, ako som pred pár



Rudolf Sikora: Túžba po slobode má vždy rovnakú farbu. 2014, foto: K13 – Košické kultúrne centrá

dňami navštívila Skrakov guláš – výstavu k SNP na Bratislavskom hrade, vidí sa mi to naše „decentné“ gesto ešte vzácnejšie. Možno sa SNG mohla k Povstaniu vyjadriť monumentálnejším projektom, ale už len predstava, že to ako kurátori dostaneme príkazom, je dnes problematická... Ak veci majú mať zmysel, musia vznikáť z osobného zaujatia, z vlastnej iniciatívy. Tá vznikla inde a my sme ju naším kurátorským vkladom i logistickým zázemím podporili.

Bratislava je párty Viedeň?

Radoslav Augustín

Bratislava, oneskorene industrializované mesto, ktoré v prvej polovici minulého storočia vstrebalo prílev robotníkov a v druhej sa ju komunisti snažili prebudovať na funkčnú metropolu. Výnimočnou ju nerobí ani jej história v podobe križovatky ciest, národov a jazykov, ani zničené podhradie. Minimálne na turistickom trhu strednej Európy.

Na primárnom trhu veľkých, významných a bohatých kráľovských miest s palácami, bulvármi, galériami a starými honosnými hotelmi sa Bratislava nikdy nepresadí. Ťažko nájdeme rebríček, ktorý by z hľadiska turistického ruchu pripísal nášmu hlavnému mestu zásadnú výhodu.

Väčšina turistov zavadí o Bratislavu, keď si uvedomí, že po ceste z Viedne do Krakova je ešte jedna malá krajina, ktorej hlavné mesto je navyše blízko rakúskej metropoly. Úmerne tomu, ako sa oficiálne štruktúry mesta snažia s rozpakmi zakryť našu provinčnosť sloganmi o „malom veľkom meste“, rastie v Bratislave úplne iná príležitosť.

Globalizácia zásadne mení spôsob, akým ľudia cestujú. Turisti už nie sú len klienti cestovných kancelárií – rodiny alebo starší ľudia –, ale v čoraz väčšej miere aj mladí ľudia bez záväzkov, ktorí cestujú na vlastnú päsť. „Batôžkári“ dnes patria medzi hlavné rekvizity globalizovaného sveta mobility.

Títo relatívne bohatí a mladí ľudia z pokojných krajín sa presúvajú lacnými aerolinkami namiesto klasických liniek a na internete si vedú šikovne nájsť tie najlepšie ceny a príležitosti. Vyhýbajú sa

infraštruktúre postavenej pre typických bohatých turistov.

Často sú na cestách dlho a hľadajú úspornejšie alternatívy. Trasu si plánujú sami a nepoznajú cestovky. Namiesto taxíka idú z letiska autobusom. Namiesto hotela si prenajmú posteľ v hosteli, u niekoho doma cez Airb'n'b alebo spia zadarmo cez Couchsurfing a jeho ekvivalenty. Namiesto drahých reštaurácií v centre hľadajú lacné lokality, ktoré obľubujú domáci. Namiesto luxusného obchodného domu hľadajú miestnu tržnicu. A chcú sa socializovať, hoci aj povrchno, a spoznávať miestnych ľudí.

Keďže „backpackers“, „batôžkári“ sú na svete novou skupinou cestovateľov, rastú najrýchlejšie. V roku 2012 minuli 217 miliárd dolárov, čo je asi pätina z celkového obratu svetového turizmu. Od roku 2007 predstavuje ročný nárast finančných prostriedkov minutých touto skupinou deväť percent.

Navyše, bohatší západní dovolenkári predošlej generácie trpeli optikou strachu z *ostbloku*. Napriek blízkosti Viedne boli Slovensko a Bratislava v nedohľadne, v zóne nebezpečenstva. Nová generácia cestovateľov zväčša nepozná železnú oponu a malé krajiny na východe sú príležitosťou spoznať pestrosť Európy. Báza predsudkov, s ktorou pracuje marketing, sľubuje neformálnosť a nízke ceny.

Tieto faktory – demokratizácia cestovania „batôžkármí“ a zmena nebezpečného východu Európy na tajomnú, veselú a lacnú destináciu – sa v súčasnosti stretávajú práve v Bratislave.

V centre mesta prebieha proces, ktorý

si zatiaľ príliš neuvedomujeme. Nákupné centrá, ako sa správne predpokladalo, vysali z historického korza funkciu nákupov a služieb. Ponuka módy, parfumov či kozmetiky sa zredukovala, banky obmedzili pobočky, telekomunikační operátori odtiaľ odišli. Bežného obyvateľa nevie centrum obslúžiť už len preto, že nemá kde zaparkovať.

Po otvorení veľkého nákupného centra Eurovea začal mať stred mesta problém s prázdnyimi prevádzkami. Na jeseň 2011 na Panskej ulici prevládli zavreté predajne nad obsadenými. V tom istom čase však začali prázdne nájomné priestory preberať zväčša mladší a začínajúci podnikatelia alebo ľudia otvárajúci si krčmy a kaviarne väčšmi s cieľom splniť si sen než rýchlo zarobiť.

Centrum sa „vyčistilo“ od ustanovizní a každodennosti strednej triedy, ktorá sa presídlila do nákupných centier, a posledné tri-štyri roky pribúdajú v centre podniky, ktoré sú formátované pre mladého mestského človeka, snažia sa mať väzbu na pôvodné miesto, no pôsobia skôr medzinárodne. Ponuka má v súlade s tým, čo poznajú ľudia vo svete, často výbornú kvalitu. Aktívna bola nielen komerčná sféra – z oblasti tretieho sektora, občianskych združení a iniciatív vyrástlo množstvo podujatí či festivalov, ktoré sa snažia interpretovať a objavovať nové mesto.

Potom je tu kombinácia oboch sfér – vznikli miesta ako KC Dunaj, Kontakt a nakoniec najväčšia Stará tržnica. Posledný projekt je už na úrovni prevzatia paláca Hybernia v Prahe aktivistami. A nové projekty dodávajú odvalu ďalším a ďalším. Sféra podobných občianskych aktivít, či už v podnikaní alebo v aktivizme, je v Prahe aj vo Viedni atraktívnym, no pre návštevníkov neviditeľným a sekundárnym prúdom. V Bratislave sa prejavili priamo v centre, na hlavných uliciach – či už v permanentnej forme podnikov alebo dočasnej forme podujatí. Tieto štruktúry doslova získavajú kontrolu nad obrazom Bratislavy. Tým, že im magistrát nerobí problémy a necháva im tento priestor, nechtiac priznáva, že vo vytváraní obrazu



zdroj: <http://places.kellynbailey.com/>

a imidžu mesta zlyhal. Situácia umožnila občianskym aktivitám priamo meniť mesto. Nikdy predtým to nebolo možné v takejto miere.

Prejavy *do-it-yourself* metropoly nie sú len prospešné (svojpomocné pestrofarebné „okrášlenie“ verejných priestranstiev z pohľadového betónu) a len ťažko povedať, aký obraz mesta vytvorí z dlhodobého hľadiska a či s ním dokážeme uspieť.

Možno by však bolo načas uvedomiť si svoju malosť a neschopnosť konkurovať blízkej Viedni a prezentovať návštevníkom

regiónu novú, sebavedomú Bratislavu ako mladé, trendové, veselé a lacné predmestie Viedne.

Biznis to, samozrejme, pochopí prvý. Viedenské hostely ako bašty nových cestovateľov zvyknú vo výťahoch či na nástenky lepiť plagáty o tom, že za „hip“ podnikmi a dobrými, lacnými klubmi treba zájsť do Bratislavy. Viedeň ako turistický produkt tento rozmer nemá a manažéri hostelov sa, prirodzene, snažia ľuďom túto alternatívu ponúknuť.

Netreba si predstavovať skupiny opitých španielskych tínedžerov alebo anglické *stag parties*. Títo ľudia majú záujem o autentické a bezprostredné zážitky – Bratislava má monumentálnu socialistickú architektúru, má ambiciózne galérie a umelecké festivaly na špecifických a zaujímavých miestach, má pôvodné trhoviská, patrí sem scéna kvalitnej klubovej hudby, v neposlednom rade kaviarne a ubytovanie (Bratislava má jedenásť hostelov a veľmi rýchlo pribúdajú). A je lacná.

Čo to znamená pre magistrát a politické štruktúry? Súčasná situácia potvrdzuje, že oficiálnou cestou by mali komunikovať nielen s dôchodcami a ukazovať im kosity, ale tiež hľadať, identifikovať a podporovať štruktúru pre cestovateľov. A predovšetkým nerobiť prekážky občanom, aby tieto aktivity v meste vytvárali. Ide o predstavenie Bratislavy, akú sme si ju sami urobili a akú ju teraz žijeme, nie akú sme ju našli a akú nám ju tu zanechali dejiny. Príležitosť urobiť všednú každodennosť v meste takou atraktívnou, že nie je hanba ukazovať ju hosťom.

Radoslav Augustín (1985) je novinár, pôsobí na online oddelení denníka *SME*. Píše o médiách, marketingu, maloobchode, technológiách a Bratislave.

Rubriku / *parter* / pripravuje Andrej Gogora.



Zsolt Lukács: Gorila vstupuje do mediálneho biznisu, kresba, 2014

Trampoty s umením

Norbert Lacko

„... a priori je história...!“

(P. BOURDIEU)

„Stalo se samozrejmostí, že nič z toho, čo sa týka umění, není již samozřejmé ani v něm samém, ani v jeho vztahu k celku, dokonce ani v jeho právu na existenci.“

(T. W. ADORNO)

Zo všetkých otázok, ktoré je možné položiť v súčasnom slovenskom sociálnom prostredí výtvarnej produkcie, je otázka povahy (výtvarného) umenia považovaná za najtrápnejšiu. Je pochopiteľné, že umelec sa necíti povinný verbálne artikulovať svoje riešenia problému, na ktoré by napokon mala poskytnúť odpoveď jeho tvorba. No „veľkým témam“, príznačne uvádzaným v úvodzovkách, sa štandardne, „držiac sa pri zemi“, vyhýba aj tá časť aktérov, ktorí by z povahy svojej práce mohli byť k „slovnému“ riešeniu tohto rébusu motivovaní, ak už nie priamo povolaní. Napokon sa zdá, že jediný, kto je v skutočnosti zaviazaný rituálnou povinnosťou odpovedať si na túto otázku, je laický, teda nezasvätený návštevník galérie. Čo je kategória nanajvyš hypotetická, únosná žurnalisticky, no chýba jej akákoľvek empirická konkrétnosť.

„Nezasvätený návštevník“ je však zároveň tým, kto má najmenšiu reálnu šancu sa k takejto odpovedi dopracovať. Nie preto, že je to mimo jeho „prirodzenosti“, ale preto, že neabsolvoval exkluzívny a „luxusný“ proces reprodukcie sociálneho aktéra, ktorý je pripravený do galérie súčasného umenia vstúpiť. Ten spočíva v galerijnej a múzejnej turistike od útleho detstva, v dlhodobom vplyve vzdelávania

a v tom, čo Bourdieu nazýva *scholé* – spoločensky nastolenou situáciou voľnej chvíle na štúdium, v priebehu ktorej sa človek môže hrať, alebo brať vážne hravé veci. Inak povedané: „oko“ milovníka súčasného umenia a/alebo producenta súčasného umenia (teda „kompetentnej“ kolektivity tvoriacej kreatívnu triedu) a „oko“ nezasväteného návštevníka galérie majú za sebou dve úplne odlišné trajektórie historickej fylogeny a sociálnej ontogeny.

Ak to zhrnieme: Napriek tomu, že schopnosť vedome a cielene produkovať a vnímať tú oblasť arteficiálneho sveta, ktorú nazývame umením, je vlastná (s najväčšou pravdepodobnosťou) len jednému živočíšnemu druhu, „oko“ milovníka umenia nie je darom prírody. To je na kost ohlodané jadro problému. Skutočné nedorozumenie sa začína vo chvíli, keď sa začne akcentovať alebo radikalizovať len jedna z oboch častí problému, alebo keď sa pod explicitnou maskou jedného tvrdenia implicitne očakáva opak.

Príkladom, ako sa do konca „nedorozumelo“ tomuto problému, je podoba, v akej inštitucionálne zdôvodňovanie povahy umeleckej produkcie v slovenskom prostredí nahradilo zdôvodňovanie prostredníctvom esenciálnych či metafyzických modelov, ku ktorým je potrebné priradiť aj „kvázi funkcionálne“ ideologické dogmy preskribujúce a proskribujúce podoby umenia pred rokom 1989, v ktorých esencionalizácia prebiehala prostredníctvom ortodoxie zákonov historickej nevyhnutnosti.

Transfer inštitucionálnej teórie do prostredia (výtvarnej) umeleckej produkcie je časovo viazaný na druhú polovicu deväťdesiatych rokov a začiatok nového milé-

nia. O niečo ho predchádza tá podoba výtvornej produkcie, ktorá by sa dala označiť ako „inštitucionálna kritika“ alebo „umenie tematizujúce svoje vlastné inštitucionálne zázemie“, už nie ako individuálna iniciatíva ojedinelých tvorcov, ale ako jeden z výrazných trendov, ktorý sa veľmi rýchlo zmenil na produkčnú manieru.

Svoju rolu v rámci tohto transferu zohrá aj legalizácia a legitimizácia „ducha postmoderny“, ktorý ešte v osemdesiatych rokoch (pod prahom oficiálnej dogmatiky kultúrnej politiky) produkoval v slovenskom kontexte významné teórie založené na pojmoch plurality, dialogizmu a udalosti, no v druhej polovici deväťdesiatych rokov bol príznačne vulgarizovaný do podoby bezbrehého relativizmu. V klimatickom prostredí, v ktorom vládne historicky vysvetliteľná, no nesprávne vyhodnotená averzia voči „teoretickému“ mysleniu a „teoretické disciplíny“ sú len akýmsi starým poranením, ktoré občas ešte zasvrbí, existuje jednoduchá rozšírená definícia ideálnej teórie umenia.

Ideálna teória, jej koncepcia a spôsob realizácie majú byť čo najväčšmi spojené s umeleckou praxou, čo v preklade do explicitnej formulácie znamená, že žiaduca je taká teoretická reflexia, ktorá sa pohybuje v rozmedzí PR a marketingu umeleckej produkcie. Všetci chápeme, že teoretické a historické disciplíny môžu poskytnúť cennú „slovnú zásobu“, prostredníctvom ktorej je možné budovať svoju vlastnú značku, rovnako sme jasne pochopili podstatu základného magického úkonu vo svete umenia: slovami sa dá stvoriť čokoľvek. Súčasnú umenie, ako s obľubou všetci tvrdia, už nie je možné pochopiť prostou senzitivitou, čírym estetickým vhladom, bez znalosti kontextu a teoretickej prípravy. Preto má aj teória a história svoje miesto, ktorého oprávnením je taký drobný zádrh v inak dokonalom svete umenia, akým je nevyhnutnosť existencie aspoň minimálnej klientely – publika: laickej verejnosti, milovníkov a zberateľov umenia.

Tak sa v domácich podmienkach z pô-

vodne kritickej analýzy stáva alibi intelektuálnej lenivosti a instantný návod na rýchloprodukcii umeleckých diel: To, čo sa prezentuje ako umenie, sa magicky (v procese nemateriálnej transformácie) mení na to, čo JE (v silnom ontologickom zmysle slova) umenie.

Míľniky, ktoré lemujú „sociálnu“ históriu umenia (ak sú analýzy P. Bourdieua správne), sú také udalosti ako zrodenie čistého pohľadu. Ten umožňuje vnímať dielo ako číru formu (a nie ako funkciu) a súvisí s príchodom producentov motivovaných čisto umeleckým zámerom viazaným na zrod autonómneho umeleckého poľa. Sociálneho mikrosveta, ktorý je relatívne oslobodený od „tlakov“ a „vplyvu“ jemu vonkajších sociálnych prostredí (ako sú napr. polia ekonomie či štátnej byrokracie) a formuluje si svoje vlastné, imanentné zákonitosti fungovania, vďaka čomu môže vzniknúť dojem, že svet vnútri a svet mimo tohto sociálneho prostredia sú radikálne odlišné a nijako nesúvisiace svety.

Toto fylogenetické kurikulum pokračuje nekončiacim a neuzavretým vnútorným konfliktom o distribúciu hranice medzi tým, čo bude umením hodným svojho mena, tým, čo bude z umenia vylúčené, až po vytváranie často vágnych, no paradoxne ortodoxne presadzovaných a na hranicu logickej nemožnosti dotlačených teoreticko-estetických klasifikačných schém. Vynaliezavosť, často poháňaná výlučne „vnútorne politickými“, rivalitnými motiváciami, tu dokáže aktivovať témy a rekontextualizovať koncepty, ktoré boli pôvodne súčasťou kultúrnej produkcie v pomerne odlišných diskurzoch (napr. metafyzicko-ontologickom alebo teologickom). Príkladom tu môžu byť erodujúce obrazoborecké gestá – od „nespektakulárneho“ a/alebo „nemodloslužobného“ cez „deestetizované“, až po „nevýtvarné“ výtvarné umenie – výtvarné umenie, ktoré chce byť všetkým, len nie výtvarným umením. Od výtvarného umenia, ktoré sa nerozpustilo vo filozofii ani v živote, a filozofie a života, ktoré sa nestali umením, až po výtvarné umenie,

ktoré sa možno skutočne rozpúšťa v rôsolovitej zmesi zábavy, servilného marketingu a sebainscenačného manažmentu.

Nie je veľmi prekvapivé, že v snahe o výkĺznutie z tejto, tak trochu slepej uličky inštitucionálnych zdôvodnení sa časť kultúrnych aktérov snaží o aktualizáciu, alebo priamy návrat „odvekých“ esenciálnych právd. Navyše, v lokálnych podmienkach sú tieto recidívy „esencializmu“ čoraz výraznejšie vnorené aj do širšieho kultúrneho kontextu razantne nastupujúcej „konzervatívnej revolúcie“, v rámci ktorej sú liberálne, sekulárne a emancipačné hnutia označené ako „kultúra smrti“, mainstreamizujú sa hnedasté až úplne hnedé a nacionalistické ideológie, nový dych naberá provincionálne papalášstvo a kvázi expertné mandarínstvo, ale aj stupňujúci sa neoromantický revolučný a ezoterický, v príznačne popkultúrnom rúchu navlečený mesianizmus kreatívnej triedy. Jedným z pragmatických dôsledkov tejto „konzervatívnej revolúcie“ paradoxne podporovanej neoliberalným ideologickým prostredím je eskalácia sociálnej sily, ktorú by v skratke bolo možné označiť ako „hnutie za odluku umenia od štátu“, čím sa rozumie predovšetkým rázna požiadavka „odštátnenia“ zdrojov zabezpečujúcich fungovanie prostredia kultúrnej produkcie, čo v konečnom dôsledku výrazne prispeje k definitívnemu „vyvlastneniu“ verejného.



Norbert Lacko, foto: archív autora

Norbert Lacko (1975) pracuje na Katedre teórie a dejín umenia VŠVU v Bratislave.

Broadchurch

seriál, Veľká Británia, 2013,
tvorca: Chris Chibnall

Sherlock Holmes ako najznámejší detektív a Agatha Christie ako najúspešnejšia detektívna autorka všetkých čias sú len zlomkom z toho, čo spojenie Británie a detektívneho žánru ponúka. Detektívi sú často zobrazovaní buď ako tí lepší z nás, v niečom výnimoční jednotlivci, alebo práve takí, ako sme my, diváci/čitatelia, teda ako postavy s chybami, nerestami a slabôstkami, vďaka ktorým pôsobia ľudsky a umožňujú tak, aby sa medzi nimi a divákmi/čitateľmi vytvorila spriaznenosť. Osemdielna detektívna miniséria *Broadchurch* recipientovi predstavuje práve detektíva – obyčajného muža. Osobu, ktorá čelí každodenným problémom a musí sa s dennodennou existenciou doslova pasovať. ¶ Smrť človeka je tragickou udalosťou, a ak ide navyše o smrť dieťaťa, vyvoláva oveľa väčšie emócie. Detektív inšpektor Alec Hardy, protagonista seriálu, chce vyšetriť prípad, ktorému aktuálne čelí, aby odčinil svoje zdanlivé zlyhanie v predchádzajúcom prípade. Musí sa však v prvom rade oboznámiť so životom v malom mestečku a s jeho obyvateľmi a vyrovnáť sa s klasickým problémom každého detektíva – všetci niečo taja. Mestečko, kde každý o každom temer všetko vie, ale nikdy všetko,

čo vie, nepovie, je zronené smrťou 11-ročného chlapca Dannyho Latimera. Postavy sa navzájom upodozrievajú a obviňujú. No, ako obvykle, nepomáha to a ukazuje sa, že len seriózne vyšetrovanie je cestou k úspechu. ¶ Alec Hardy spolupracuje s miestnou detektívkou seržantkou Ellie Millerovou, blízkou priateľkou či známou obyvateľov mestečka. Jej nazeranie na prípad je preto skreslené, musí vystúpiť zo svojej roly priateľky všetkých a stať sa vyšetrovatelkou. Musí sa odosobniť, musí myslieť inak a prekonať samu seba. Podobne ako v rámci iných seriálových detektívnych fikcií, i v tejto sa vytvára detektívna dvojica, v ktorej má jeden návrch, v tomto prípade preto, že má od prípadu dostatočný odstup a nepozná tých, ktorých vyšetruje. Druhý je zas citlivejší a ohľaduplnejší, čím akoby zmieruje inšpektora a okolie. ¶ Herci David Tennant a Olivia Colmanová, predstavitelia Aleca a Ellie, stvárňujú hlavné postavy bez väčších problémov. „Vesmírny ratlák“, ako je trochu nelichotivo prezývaný Tennant najmä v súvislosti so stvárnením britského seriálového „matuzalema“ Doctora Who, a zľahka tuctovo, všedne vyzerajúca, ale vskutku talentovaná Colmanová oživujú seriál plnohodnotnými hereckými výkonmi, čo napokon potvrdzujú i ocenenia, ktorých sa im dostalo. ¶ „Skutočná“ detek-

tívna práca je zdĺhavá „pip-lačka“. Detektív potrebuje čas na získanie a vyhodnotenie všetkých stôp a vypočutie každého jedného podozrivého. A práve toto, ako sa mi zdá, nám chce seriál *Broadchurch* ukázať. Tú drinu a zdĺhavé pátranie, to všetko, čo ku každému realisticky poňatému vyšetrovaniu patrí. Ak nemá detektív nejakú výnimočnú schopnosť, nadštandardne vyvinuté sivé bunky mozgové či špeciálne prostriedky, trvá to jednoducho dlho. A vyšetrovaniu, ako zvyčajne, nenapomáha ani číhanie novinárov, ktorí sa skôr ako o pravdu zaujímajú o senzácie. Ak sa preto po dozieraní seriálu divák pristihne pri počte, že to trvalo celú večnosť a obsah ôsmich častí sa dal vyzozprávať vo dvoch, je to do istej miery oprávnené. ¶ Zlatý vek detektívky je už dávno za nami aj napriek tomu, že sa sem-tam ešte objaví nejaká svetlá, nadpriemerná výnimka. Dnes už niet veľkých detektívov, ich súčasní nasledovníci sú obyčajnejší, menej výrazní, väčšmi „normálni“, tak ako Alec Hardy a jeho spolupracovníčka. No to neznamená, že si pozieranie seriálu nemôže divák vychutnať, možno práve naopak. ¶ V minisérii *Broadchurch* sa vyskytuje viac falošných stôp, ako je zvykom, a človek sa toho v žiadnej fáze nedozvedá priveľa, ak je však skúseným detektívnym divákom, dokáže ponúknuť

selektovať. Ak sa mu to nechce, stačí len, keď sa nechá unášať atmosféricky silným príbehom, aby možno nakoniec odhalil, že pointu tohto seriálového rozprávania „rozsekne“ Occamova britva, že sa teda to azda najjednoduchšie riešenie ukáže ako správne.

Janka Kršiaková

Karin Fossum: Neobzeraj sa

Preložila Zuzana Demjánová
Bratislava : Premedia Group, 2014

Detektívka Karin Fossumovej z prostredia nórskeho vidieka *Neobzeraj sa* je v poradí jej druhým príbehom s inšpektorom Sejerom. Knihy v hlavnej úlohe s týmto detektívom získali kráľovnej nórskej detektívky, ako býva autorka označovaná, niekoľko ocenení a jej meno si veľmi obľúbili nielen fanúšikovia detektívnej fikcie. Dej sa tentoraz odohráva v malom ospalom mestečku pod horami, kde ľudia žijú pokojným a usporiadaným životom. Aspoň na pohľad. Idyla vidieckeho prostredia je narušená únosom malej Ranghild. Pátraním sú poverení inšpektor Konrad Sejer a jeho partner Jakob Skarre. Hľadanie únoscu sa však čoskoro mení na hľadanie vraha. „Zatúlaná“ Ranghild sa totiž vráti a cestou domov vidí na brehu jazera mŕtve telo, nahé, čisté, suché, prikruté bundou, ležiace schúlené vo fetálnej polohe, zatiaľ čo mokré veci sú zložené neďaleko. Dobrý základ pre

dobrú detektívku, nie? ¶ Z únosu sa vo Fossumovej príbehu teda vyklúbe vražda. Prípád zmiznutia malého dievčatka sa zmení na prípad vraždy tínedžerky. Jedno i druhé je v prostredí, v ktorom sa človek nikdy nebál púšťať svoje dieťa von bez dozoru, na mieste, kde vládne priateľstvo a všetci si vidia do dvora, hrozné. Vyšetrití vraždu si vyžaduje aj v tomto literárnom texte trochu umu a trochu ochoty tvrdo pracovať. Inšpektor Sejer má ako správny protagonista oboje. ¶ Vypočúvať ľudí, ktorí nikdy neprezradia všetko, a pospájať si získané informácie, je vždy náročné. Vtedy je potrebná najmä vytrvalosť a spomínaný um. Sejer so Skarrem sa snažia prelúskat malými tajomstvami jednotlivých obyvateľov. Tie sú síce korením života, ak však ide o riešenie vraždy, sú prekážkou, pretože odďaľujú cieľ – zdarný koniec. Detektív, ktorý viac počúva, ako sa pýta, sa potom musí cez vrstvy poloprávd dostať ku koreňu veci. ¶ Priateľstvo a rodinné putá prepájajúce všetkých obyvateľov mestečka sú postupným rozmotávaním vystavované skúškam a nie všetky vydržia. Tiché spoznávanie a pomalé odkrývanie tajomstiev je podstatou psychologizácie postáv, ku ktorému v detektívke nie vždy dochádza. Fossumovej kniha ukazuje, že bližšie spoznávanie ľudí, nielen ich povrchné, šablónovité „odprezentovanie“, sa dá veľmi dobre sklbiť aj s detektívku. Čitateľ má potom pocit, že takto podaný príbeh

mu je akosi blízky, akoby sa to, čo sa v knihe deje, mohlo pokojne stať i v jeho susedstve. ¶ Reálnosť príbehu, samozrejme, nie je vždy zárukou toho, že detektívka bude aj dobrá či prítažlivá pre čitateľa, no Fossumová už niekoľkokrát dokázala, že veľmi dobre vie, čo robí. Spôsob, akým píše, akým rozkladá príbeh, ako pomaly stupňuje napätie a zbytočne nezavádza čitateľa, je atraktívny a pútavý. Priamočiarosť je niekedy viac ako zbytočnými digresiami preplnený dej, pretože čitateľ môže byť tou jednoduchosťou priam fascinovaný a pohltený. Autorka si dokonca necháva otvorené dvierka do ďalšieho prípadu, keď pomocou kruhového zarámovania (zopakovania situácie z úvodu knihy) naznačuje, že nie všetko sa musí, napriek vyriešeniu prípadu, končiť dobre. Aj tým autorka len opätovne dokazuje, ako dobre pozná ľudskú povahu, čo je v kontexte detektívnej fikcie neoceniteľnou spisovateľskou devízou. ¶ Román *Neobzeraj sa* je skutočne dobrou detektívku. Použitý príbehový základ bol vďaka autorkinej remeselnej zručnosti efektívne rozvinutý a prítažlivo dotiahnutý do konca. Až natoľko, že v čitateľovi vyvolá hľadajúci pocit, že chce jednoducho vedieť viac, chce si prečítať viac, chce poznať ďalšie Sejerove prípady. A to je – prinajmenšom v kontexte takejto žánrovej literatúry – akiste znakom dobre odvedenej spisovateľskej práce.

Janka Kršiaková

Nippon International Performance Art Festival,

Japonsko, 21. – 31. júl 2014

Po nedávnom návrate z Nipponu – takto (ne)tradične nazývajú Japonci svoje súostrovia – som sa mimovoľne prehrabával vo svojom preplnenom smartfóne. Pobavila ma fotka, ktorú sa mi podarilo cvaknúť z okna rýchlovlaku Šinkanzen – stĺp elektrického vedenia zakrýva výhľad na utešenú krajinu prefektúry Nagano, je ohnutý ako steblo trávy vo vetre, asi tak 45 stupňov v smere jazdy. Japonci sú disciplinovaní, za jazdy z princípu nefotia. Úprimne, kto by mal chuť dokumentovať svoju cestu do práce? Na okamih som sa znovu ocitol v rýchlovlaku, na ceste domov na východ do Košíc (vlastne na západ), pred očami obrázkový flashback, v hlave autoanalýza prežitého... ¶ Dvadsiaty ročník festivalu performance NIPAF (Nippon International Performance Art Festival) 2014, ktorého som sa ako autor zúčastnil, predstavil v alternatívnych kluboch v Tokiu, Osake a Nagane takmer tridsať performerov z Európy a Ázie. Ostrieľaný organizátor festivalu Seiji Shimoda, známy aj vystúpeniami na festivale TransArt Communication v Nových Zámkoch, postavil koncepciu podujatia na živej komunikácii v rámci medzinárodnej komunity renomovaných aj začínajúcich performerov. Aj preto NIPAF srší životaschopnosťou, niekedy až živelnosťou, na-

vzdory japonskej rezervovanosti. Navyše, pre hostujúcich umelcov je to aj príležitosť zúčastniť sa na spontánnej degustácii japonskej kultúry. Všímavejšie individuum tu hneď postrehne, okrem zmeny časového pásma, určité „culture clash“ alebo „error“ vo vnímaní a chápaní kultúry vôbec. Navonok odtážitých Japoncov fascinuje „povrch“ – dizajn čohokoľvek. Prenasleduje vás všadeprítomná manga, gundam, kawaii – japonský endemitický folklor –, originálne naivný mix tradičnej lokálnej DNA a euroamerického kultúrneho ataku. Situácia, v ktorej som sa ocitol, ma tak trochu prinútila revidovať, aspoň pre seba, problém jazykov, ktorými sa v umení 21. storočia (ešte) hovorí. ¶ NIPAF je žánrovo vymedzený, no nie vyhranený, je zameraný na rôzne formy performance, čo sa ukázalo ako veľmi podnetné. Keďže sa pohybujem v zóne súčasného media artu (podobne ako Michal Murin, ktorý okrem mňa už stihol exportovať na NIPAF aj Milana Adamčiaka a Janu Kapelovú), japonskému publiku som predstavil sériu svojich digitálnych real-time performanceí *Breathings* z cyklu *DRSTHMS* (2014). Po každom vystúpení ma obklopila hŕstka odvážnejších tínedžerov z domáceho publika, ktorí sa zaujímali najmä o technické detaily. Niektorí z umelcov, vrátane kurátora obdobného festivalu vo Vancouveri, ma kolegiálne tlačkali po plecí. Ostatní boli ticho. To ticho ma zaujalo.

V performancii *Breathings* ide o poukázanie na „jednoduchý“ fenomén ľudského dýchania. Naše dýchanie je zautomatizované (súčasť periférneho vnímania), no súvisí aj s našou rečou (súčasť ešte periférnejšieho vnímania). Dýchanie a slovné fragmenty performerera, v tomto prípade samotného autora, sú snímané a prostredníctvom algoritmu ovplyvňujú vizualizáciu na projekcii. Obrazový obsah odkazuje na súčasné možnosti vizuálnej real-time poézie a procesuálnej typografie. Ako umelca ma zaujíma spojenie technológie a nevyhnutnej prítomnosti človeka – performerera, digitálne dielo sa takto stáva autentickým a má charakter umeleckého nástroja. Ako diváka ma zaujíma spochybnenie výlučnosti autora a výlučnej prítomnosti performerera, čo je vlastné mnohým interaktívnym dielam súčasnosti. ¶ Z viacerých bezprostredných reakcií a nereakcií divákov a umelcov na podujatiach NIPAF som opakovane nadobudol dojem, že digitálna interaktivita je z pohľadu súčasnej performance stále niečím periférnym, respektíve raritným či dokonca „pekným oživením“, nanajvýš v štýle ikebana. Zdá sa, že tento druh performance je skôr absorbovaný divákmi nezaťažnými kategorizáciou umenia. Prozaicky sme možno opäť pri generačnom a edukačnom probléme. Digitálne technológie majú už svoju históriu, zaujali výraznú pozíciu v súčasnom umení. Hoci ich performatívny

potenciál je takmer všetkým zrejmý, v umeleckej praxi sa s nimi stretávame len príležitostne a to platí aj o podvyživenej odbornej reflexii v tejto oblasti. ¶ Digitálne formy umenia zostávajú akosi na periférii nášho záujmu, marginalizované v prvom rade umelcami, odrádza nás ich technologická náročnosť. Samozrejme, vždy ide o individuálnu skúsenosť, autorskú stratégiu, rukopis a podobne. Začiatok tisícročia charakterizuje participatívne umenie a je to skutočne ambivalentný pojem – stretnutie expertov z rôznych, aj diametrálne odlišných oblastí na správnom mieste, team work v správnom čase. Výsledkom môže byť konkrétne invenčné umelecké riešenie, bočným efektom všeobecná kreativita autora, v mnohých prípadoch aj samotného, donedávna pasívneho až spiaceho diváka. V každom prípade dobrá skúsenosť – digitálna performancia ako global entertaining je širokospektrálnou a z pohľadu umenia periférnou záležitosťou. A to aj v techno-krajine, akou je Nippon. ¶ Problémy periférnosti sú zradné vo svojej jednoduchosti. Ide „iba“ o uhol pohľadu, náš vycentrováný individuálny záujem, príslušný kontext. Každá z periférií je a priori súčasťou nejakého pohľadu, či už rámcového alebo hierarchického. A rozpínajúce sa postmediálne umenie je, zdá sa, vhodným testovacím „virtuálnym“ prostredím. Žeby definícia nedefinitivnosti? Niekedy stojí za to cestovať

Šinkanzenom – bez ohľadu na to, či máte economic (artistic) či business class, letíte rovnako rýchlo, zrýchlená krajina vám neponúka príliš veľa detailov, ktoré by ste museli analyzovať a žiaduci reset sa dostaví bez toho, aby ste museli vystrčiť hlavu z okna.

Richard Kitta



Performer Osamu Kuroda (1931) – najstarší účastník NIPAF (Nippon International Performance Art Festival) 2014, Neon Hall, Nagano

Menej sa čudovať, stále žasnúť

Pavel Vilikovský: Prvá a posledná láska
Bratislava : Slovart, 2013

„Nie som o nič múdrejší ako zmlada, (...) len sa menej čudujem. Menej žasnem.“ (s. 10), hovorí protagonista Vilikovského novely Na ľavom brehu pamäti z knihy *Prvá a posledná láska*, fotograf Kamil, svojmu priateľovi Vilovi v jej úvode. Možno sú tieto slová kľúčovejšie, ako by sa na prvý pohľad zdalo, možno podstatnejšie ako prvá láska bude nielen v tomto Vilikovského texte (seba)poznatie, priznanie vlastnej slabosti či (aj potenciálnych) zlyhaní. Kamilove slová ťažko vnímať mimo zábleskov jeho rozpomínania na mladosť a detstvo pripomínajúcich hľadanie správneho zorného uhla cez aparát či aspoň prstový rámik. Nedá sa nevidieť ani protagonistova potreba (i cez spomienky) zmúdrať či dozrieť, akceptovať minulé a spoznať tak prítomné (nielen) Ja, avšak s nanajvyš poctivým relativizovaním vlastnej pamäti v zmysle Švejkovho výroku, motta novely: „*Buď je to vrozená blbosť, aneb jsou to vzpomínky z mládí.*“ Aj táto Vilikovského próza vypovedá, parafrázujúc jej narátora, o vnútorných nálezochoch, o prežívaní (nielen) prvej lásky, ktoré je, podobne ako v iných textoch tohto autora, tesne prepojené s vonkajšou skutočnosťou. Metafora ľavého brehu pamäti poukazuje na subjektivitu rozpamätávania, na možnú omylnosť a legitímnu „nepravosť“ či nedostatočnosť individuálnej pamäti. Tak ako si Kamil nedokáže predstaviť tvár niekdajšej pomocnice v domácnosti, Réziky, napriek tomu, že na ňu bol silne naviazaný (čistou, detskou láskou), a vidí len detail jej vlasov rozdelených „*v prostriedku do dvoch zvláštnych pletencov, ktoré priliehali k ušiam ako slúchadlá*“ (s. 16), tak si nevie či nechce priznať isté traumatizujúce skutočnosti a vlastné slabosti, preto sa rad-

šej nezastaví, nepozera sa dozadu. Kamil nehovorí svojej manželke o Rézike i preto, že je v ňom zakorenený pocit „viny“: už ako malý chlapec, ovplyvnený dobovou ideológiou, pociťuje ako nespravodlivosť „vykorisťovanie“ slúžky, aby neskôr zistil, že nadobudnutá sloboda prináša Rézike ešte horšie podmienky ako práca v cudzej domácnosti: „*Pravdu povediac, zohnutú postavu v hrubých šatách, spod ktorých vykúkali modré tepláky, odzađu v prvej chvíli ani nespoznal – takto ustrojenú ju ešte nikdy nevidel. Aj vždy starostlivo upravené vlasy jej vykĺzli zo sponiek a lepili sa na spotené čelo. (...) Rézika na neho pozrela bez úsmevu, s akýmsi zlostným odhodlaním v tvári a mokrou handrou v ruke, a on na okamih (ktovie prečo, veď už nebol vykorisťovateľ) pocítil známe výčitky. Nebola to jasná myšlienka, len sa mu ako šmuha mihlo hlavou, že sloboda nie je taká ľahká vec.*“ (s. 80) Spomienky na Réziku Kamil dlhodobo vytesňuje, a predsa v ňom zostávajú, tak ako v človeku pretrváva to hodnotné z minulosti, či už to bolo, alebo nebolo zachytené aparátom alebo slovom, veď „*Rézika sa asi objektívu nezdala dosť exkluzívna*“ (s. 18). Medzi „príbehmi“ Kamila a Réziky sú určité spojivá: Kamil, podobne ako Rézika, hľadá na svet cez iných a akosi sa zabudol pozeráť aj do zrkadla. Popri portrétovaní cudzích ľudí tak Kamil nestihol spraviť autoportrét: „*Dalo by sa povedať, že sa sám sebe starostlivo vyhýbal.*“ (s. 22) A tak Rézika a Kamil majú nielen spoločnú minulosť, Rézika je tiež akýmsi katalyzátorom Kamilovho (seba)poznania. Medzi Rézikinou službou a upratovaním v socialistickom podniku a Kamilovým fotografovaním v totalite a novodobom kapitalizme vidno istú paralelu súvisiacu s narátorovou skepsou voči získanej „slobode“ postáv. Kamil, ktorý sa šikovne vyhýbal niektorým požiadavkám niekdajších cenzorov, sa stáva bezmocným voči objednávkam novodobých sponzorov. Minulosti, napriek jej negatí-

vam, Kamil ako-tak rozumie, dokonca ju melancholicky akceptuje, prítomnosť však i v rozhovore s manželkou Katkou odmieta prijať: „Pri tých schvaľovačkách, ak chceš vedieť, tam mal človek aspoň pocit, že sa niekto o jeho robotu zaujíma. Že je dôležitá, keď sa ňou vážne zaoberajú na najvyšších inštanciách. Dnes... dnes je celý svet jeden kašírovaný obrázok a na skutočnosť už nikto nie je zvedavý. Ak chceš povedať, že sloboda je, keď na teba všetci kašľú, tak dobre.“ (s. 72) Kamilov „príbeh“ možno preto interpretovať aj inak, ako nevyhnutné prispôsobovanie sa človeka „tým druhým“, čiže i menšiemu či väčšiemu zlu, ako podľahnutie aj tých najcharakternejších z charakterných (peniazom, strachu atď.), možno ho vnímať i ako večný spor umelca o „holú skutočnosť“. Záverečný motív nájdeného hrobu Réziky, návrat Kamila k fotografovaniu, jeho uvedenie si, že aj on sám inštaluje, aranžuje „skutočnosť“, nepriamo vypovedá o Kamilovom opätovnom, hocako nechcenom či neuvedomenom podľahnutí nátlaku a zda i o (ďalšej) sprenevere vlastným ideálom. ¶ Práve prostredníctvom „ľavosti“, subjektivity spomienok stvárňuje Vilikovský minulosť inak, ako sa o nej môžeme dočítať trebárs v histórii: dejinné udalosti, vojna, sú dlho len vzrušujúcim príbehom, ktorý sa „odohrával kdesi za plotom“ (s. 44). Malý Kamil tak nevníma smrť suseda či padajúce bomby, ale bojí sa, aby sa mu do holého stehna nezadrela trieska; alegorické vozy sa mu páčia atď. ¶ V novele Na ľavom brehu pamäti, ale tiež v poviedke Štvrtá reč sa ústrednou stáva temporalita, individuálna aj historická. Prostredníctvom postavy Réziky sa Kamil vracia do svojho detstva, ale minulosť a prítomnosť je konfrontovaná aj pomocou iných postáv, predovšetkým majora zo štátnej bezpečnosti a podnikateľa Petroviča. Kým majorovi Kamil kedysi dokázal odoprieť spoluprácu, do ktorej sa ako potenciálny agent takmer zaplietol, Petrovič ho na vydanie knihy fotografií získa, respektíve Kamila presvedčia argumenty jeho ženy o nedostatku peňazí

na nový koberec či iné výdavky. Kamil je v danom smere väčšmi manipulovaný trhom peňazí než niekdajšími predstaviteľmi moci, čo (nielen v texte) vyznieva paradoxne, no tiež presvedčivo. Kamil Deák je nepriamo vydieraný i zákazkou, ktorú Petrovič zadá jeho synovi architektovi. Vilikovský kreuje prostredníctvom Petroviča typ novodobého podnikateľa, pričom výborne stvárňuje najmä Kamilove ambivalentné pocity z neho. Fotograf v istom zmysle obdivne nazerá na Petroviča, navonok prijíma jeho hru, aby jej nakoniec podľahol. Petrovičova mladistvo vyzerajúca manželka dopĺňa tento tak trochu stereotypný, no predsa presný obraz zbohatlíka podobne ako jeho zdvorilý, uhladený slovník. ¶ Menej presvedčivé než modelovanie Petroviča sa mi vidí stvárnenie postavy samotného Kamila, ktorého možno na jednej strane považovať za „milovníka jazykových fastfoodov“ (s. 52), na druhej strane však rozpráva ako z múdrej príručky o (fotografickom a inom) umení. Aj keby som priznala protagonistovi (vzhľadom na jeho vzdelanie) právo hovoriť sofistikovane a správať sa ambivalentne, predsa len ma nemilo prekvapili niektoré jeho vyjadrenia, napríklad otázka: „Máš pocit... povedala by si, keď sa obzrieš späť, že si mala plnohodnotný život?“ (s. 39) Nechcem, samozrejme, relativizovať, a to ani v kontexte Vilikovského prózy, dôležitosť danej otázky, zarazil ma však spôsob jej formulovania (fráza „obzrieť sa späť“ so spojením „plnohodnotný život“), ktorý by som akceptovala jedine v takom prípade, ak by sa Kamil pýtal ironicky. Kamil však položí otázku svojej manželke, ktorá práve pozerá „Poštu pre teba alebo iný taký program so silným ľudským nábojom“ (s. 39 – 40). Zatiaľ čo kontext televíznej show otázku čiastočne posúva do ironického modu, v nasledujúcom rozhovore sa ďalšími Kamilovými replikami („Jednoducho, keď sa nad tým zamyslíš, máš pocit osobného naplnenia?“ , s. 40) potvrdí „vážnosť“, teda i prvoplánovosť tejto najvyšš klišéovitej (a, ako ju neskôr trivializuje

lizuje samotný Kamil, aj hlúpej) otázky. Podobne kriticky možno hodnotiť i niektoré obrazné pomenovania, akokoľvek vytrhnuté z naračného kontextu, pars pro toto: „*Kamilovi nebolo za tými časmi ľúto, bola to zanedbaná, spustená záhrada, do ktorej už nenakúkal ani ponad plot.*“ (s. 13) Aj keď Viliakovský „*so svojím rozprávačom často nesúhlasí*“, citujúc jeho slová z obalu, predsa len ma takto napísané vety zaskočili, minimálne svojou neoriginalitou. ¶ Inou stranou tej istej mince je, že Kamil a v podstate nikto z Viliakovského prózy nemôže na danú otázku odpovedať, že žil plnohodnotne; ak by sme, pravda, nebrali ako smerodajnú repliku Kamilovej náhodnej spolucestujúcej, ktorá život posudzuje podľa majetkových pomerov svojich detí. Veď ešte aj Rézika pracovala na/pre druhých a nedokázala si založiť vlastnú rodinu či vzbúriť sa voči „vykorisťovateľovi“. Kamil aj ako fotograf, ktorý chcel vidieť „holú“ skutočnosť, prechádza v závere do štylizácie (motív hrobu, ktorý pri fotografovaní „aranžuje“), čo možno chápať i ako devalváciu jeho predošlých výrokov o umení. ¶ Fikcia a skutočnosť sa relativizujú aj v druhej próze knihy, poviedke Štvrtá reč, v ktorej sa podobne ako „ľavosť“ pamäti prezentuje tzv. oral history zaznamenaná dobrovoľníkom Gabrielom, niekdajším učiteľom slovenčiny. Namiesto momentiek, obrázkov, však Gabriel narába so slovom, ktoré nemusí byť pravdivé ani vtedy, keď ľudia rozprávajú o skutočných udalostiach, lebo všetko zostáva iba „*písmenkami na papieri*. Výmysel, *po anglicky fiction. Gabriel nejstuje, je to len krycí názov pre istý druh ostychu. Ale to mlčanie, milý čitateľ, milá čitateľka, to mlčanie je skutočné*“ (s. 197). Mlčanie sa však, ako je známe, v poviedke zaznamenáva slovami, čím sa bludný kruh fiktívnosti uzatvára. Viliakovský v poviedke opäť využíva sebareferenčnosť textu, narácia poukazuje sama na seba i na spolutvorbu, aktivitu čitateľa. Zdalo by sa, že autor už nijako neprekvapí, avšak v próze Štvrtá reč sú odkazy na proces pí-

sania a čítanie prepojené s historickými udalosťami 20. storočia, ktoré sú natoľko desivé, že bez následného „odpočinutia“, zastavenia, napríklad prostredníctvom mystifikačných textotvorných postupov, by pôsobili až neznesiteľne, šokujúco, drasticky. Viliakovský pomocou naračných zmien, rozličných rozprávačských hlasov a vtahovania čitateľa do procesu tvorby textu takpovediac uvoľňuje dramatické, tenzívne časti. Napríklad scéna, v ktorej sa opisuje vykopanie mŕtvoly matky, je vzápätí „odľahčená“ úvahou o funkcii Gabriela v texte. ¶ Iným prostriedkom na zníženie vysokých tém je rozprávanie o triviálnych veciach, všednej realite, napríklad o Gabrielovej príprave jedál. Na prvý pohľad nepatričné odbočenie od revolúcie k paštétam, nátierkam, nakladaným paprikám, hubám či lekvárom je i v tomto Viliakovského texte premysleným a funkčným postupom, ako sa vyhnúť pátosu či hroziacej senzačnosti. Ďalším esteticky účinným prostriedkom, ako vypovedať o hrôzach prežitých v sovietskych táboroch, je mlčanie (starého pána, ktorý už svoj príbeh Gabrielovi nepovie). Napokon, vo Viliakovského prózach nemožno obísť iróniu, ktorá v nich funguje viac či menej zjavne: „*Jedného dňa jej oznámili, aby si v uvedenom termíne vyzdvihla manžela na stanici, a tak dovtedy bezdetná Vieročka nadobudla v pokročilom veku svoje prvé a jediné dieťa, nepoškvrnene počaté na sovietsky spôsob. Musela ho, malé a bezbranné, vodiť so sebou do školy, a kým učila, inžinier K. sedel v kúte kabinetu a chvel sa v smrteľnej hrôze pred svetom, v ktorom nedovídi na svoju matkoženu.*“ (s. 164) ¶ Aj keď percipient, ktorý pozná Viliakovského prózy, nebude ani po tejto knihe prekvapený (napríklad novými postupmi či témami v nej), predsa neprestane žasnúť (napríklad nad väčšinou dobre napísanou vetou). *Prvá a posledná láska* tak nezostáva stáť na ceste k čitateľovi, ale dostane sa mu aj pod „*úžitkový povrch*“ (s. 98), a to práve – a opäť len zdánlivo paradoxne – hovorením o skutočnosti, z ktorej netrčí myšlienka.

Marta Součková

Jednoduchá, až no

Tomáš Repčiak:

Zo života Karčího Vešelačka

Spíšská Nová Ves : FAMA art, 2013

Meno Tomáša Repčiaka asi bežnému čitateľovi nehovorí vôbec nič, no iste nie je veľmi známe ani v literárnych kruhoch. Na druhej strane treba povedať, že tento štyridsiatnik nie je úplný začiatočník. V minulosti sa stal viacnásobným laureátom Wolkrovej Polianky, úspešný bol aj v ďalších súťažiach, či už básnických, alebo prozaických; publikoval v literárnych periodikách a zborníkoch, uplatnil sa v rozhlase ako autor kabaretu a zábavnej relácie. Útla knižka *Zo života Karčího Vešelačka* je jeho samostatným knižným debutom (podľa internetových informácií viac-menej súbežne vyšlo aj jej voľné pokračovania *Na krok od raja*). ¶ Prirodzene, próza o detskom protagonistovi, ktorá je určená do rúk dospelého čitateľa, pričom jej autor akoby sa pozeral na svet naivnými očami zodpovedajúcimi veku hlavného hrdinu a aj jej jazyk je patrične naštylizovaný, nie je ani v slovenskej próze ničím novým. (Za mimoriadne vydarené dielo, v ktorom sa uplatnili takéto postupy, možno pokladať – aj medzinárodne úspešnú – prózu Daniely Kapitáňovej *Kniha o cintoríne*, ktorú vydala pod pseudonymom Samko Tále, hoci v tomto prípade nejde o dieťa, ale o dospelého s dušou dieťaťa, teda mentálne retardovaného.) A v zásade nič objavné v tomto smere neprináša ani Tomáš Repčiak. ¶ Jeho knižka neponúka čitateľovi súvislý dej, ťažiskový príbeh, ktorý by poskytoval celistvejšiu predstavu o sociálnych väzbách protagonistu a hovoril čosi podstatné o živote detí v našej komplikovanej prítomnosti. Tento fakt, ktorý možno vnímať ako nedostatok, si autor uvedomuje, preto prezieravo do titulu dáva ono *Zo života...* Svoju prózu koncipoval ako záznam drobných epizód a detských úvah na rôzne témy, pričom každá z nich tvorí uzavretý, len niekoľkoriadkový celok s názvom a jedna od druhej sú

nezávislé. Je to vlastne akási mozaika, v ktorej však akoby isté tehličky chýbali. O Karčim Vešelačkovi vieme odhadnúť, že je to približne desaťročný chlapec, ktorý býva v paneláku, má rodičov i sestru, tiež svoje predstavy a túžby, primerane naivné, a v škole nepatrí k tým úspešným. Celý jeho život je sústredený predovšetkým na dvoch kamarátov, Britviho a Totka, s ktorými prežíva malé každodenné dobrodružstvá a drobné konflikty. Sem-tam sa ešte mihnú mená niektorých spolužiakov či spolužiačok, najčastejšie je to istá Scarlet, do ktorej je Karči zrejme zamilovaný. Dospelí viac-menej nie sú aktérmi diania, iba sa občas spomenú, hovorí sa o tom, ako reagovali na to či ono. Jednotlivé mikropríbehy (epizódy) vykazujú znaky, podľa ktorých vieme určiť, že sa odohrávajú v súčasnosti, ide predovšetkým o realie (napr. Tesco, McDonald's, mobil, internet, tiráky, film *Múmia* atď.), vo vedomí hlavnej postavy je badateľný vplyv popkultúry šírenej elektronickými médiami. ¶ Pri písaní Karčího zážitkov a približovaní jeho myšlienkových pochodov čitateľom autor zrejme vychádzal z vlastnej skúsenosti z detstva (inak to pravdepodobne ani nie je možné: len skutočnosť, že sme sami boli deťmi, nám umožňuje priblížiť sa ich svetu). Niektoré epizódy (výmysly) sú naozaj vtipné, hravé a – použijem slovo, ktoré nepatrí do literárnokritickej terminológie – milé, dá sa na nich zabaviť. Ako príklad uvediem tú s názvom *Nemo* (citujem aj s pravopisnými chybami): „*Cestou na Sídlisko III, zastal Karči Vešelaček, aby si zaviazal šnúru na topánke. Len čo sklonil hlavu, Torysa zabublala a z ponorky vyšiel bradatý pán. Nemo kývol a tak musel Karči dva roky umývať podlahu a zabíjať veľké hlavonožce (celkom tri), videl najväčšiu perlu na svete a utekal pred vybuchujúcou sopkou. Preto nestihol prísť na dnešné vyučovanie.*

Prosím, ospravedlniť!“ ¶

V knihe však nájdeme aj menej vydarené nápady, nie na všetkom sa dá pobaviť. Zdá sa mi, že najmä v druhej časti tvorca akoby trochu strácal dych. Čo mu však

treba pripísať k dobru, je umné využívanie východoslovenských nárečových prvkov, ktoré dodávajú týmto textom ozvlášťujúci kolorit, a vôbec neprekáža, že sa dopĺňajú aj slangovými výrazmi. Podobne nerušivo pôsobí skutočnosť, že sa tu voľne prelína autorské rozprávanie v er-forme a rozprávanie samotného Karčiho (myšlienky, úvahy odrážajúce jeho svojskú detskú „filozofiu“). ¶

Knihá Tomáša Repčiaka *Zo života Karčiho Vešela* je len dielkom na pobavenie. Nehovorí nič dôležité o ľudskom bytí, neprináša nič prevratné, neobohacuje vývin našej súčasnej prózy, nie je významnou umeleckou výpoveďou. Našťastie, ani sa netvári, že takou chce byť. Horšie však je, že hoci ukazuje isté zručnosti, je taká jednoduchá a napísaná takým spôsobom, že nám ani neumožňuje odhadnúť mieru autorovho talentu.

Igor Hochel

Spirituálny odvar

Peter Prokopec: *Nullae*

Ivanka pri Dunaji : F. R. & G, 2014

Literárnu dráhu Petra Prokopca (1988) sledujem už dlhšie. Od publikovania jeho tvorby na rozmanitých literárnych serveroch cez uverejňovanie básní v slovenských a českých literárnych časopisoch a úspechy vo viacerých literárnych súťažiach až po aktuálny knižný debut s názvom *Nullae*. Autorova poetika sa, prirodzene, značne menila: zatiaľ čo napríklad v *Antológii 2007 – 2008* (2008) literárneho klubu *Generácia* sa prezentoval civilnou poetikou, v magazíne *Kloaka* (č. 1 – 2/2010) vyšli aj jeho experimentálnejšie básne. Postupne sa však jeho poézia ustálila v podobe, akú do značnej miery predstavuje aj jeho prvotina, čiže v obrazných textoch so spirituálno-reflexívnou intenciou. ¶

Nie je bez zaujímavosti, že úryvky z debutovej zbierky vyšli v časopise *Fragment* (č. 1/2013) s označením divadelná hra, na

stránke vydavateľstva sa zase dielo ešte pred oficiálnym vydaním avizovalo ako román. Napokon kniha vyšla bez akéhokoľvek explicitného druhového alebo žánrového vymedzenia. Vzhľadom na to, že ide o súbor básní, môžu sa takéto charakteristiky zdať neprimerané. Signalizujú však jeden dôležitý aspekt Prokopovej knihy, ktorým je úsilie o budovanie pevnejšej kompozície, ba možno zaznamenať aj isté mikroepické podložie, ku ktorému patrí aj modelovanie postáv. Dá sa tu identifikovať akýsi retrográdny oblúk od múdreho starca k duchovnému adeptovi: úvod knihy patrí postave starca s bradou ako srst', nasledujú básne (príbehy) jednotlivých mníchov, v ktorých sa objaví aj postava mnícha, ktorý by len chcel byť mníchom – ten sa ako subjekt osamostatní v záverečnej časti zbierky. ¶

Prokopec svoj debut teda nepoňal ako klasickú zbierku v zmysle výberu zo svojej doterajšej tvorby, ale ako komponovaný a kompaktný básnický cyklus. Riziko tohto prístupu spočíva v tom, že niektoré staršie vydarenejšie a kvalitnejšie texty mohli zostať nepublikované na úkor slabších, avšak do konceptu zbierky lepšie zapadajúcich básní. Myslím, že čosi podobné mohlo nastať aj v prípade Prokopcovho debutu. ¶

Útlu knihu otvára motto, ktoré tvoria gnómičné verše Jána Buzássyho: „*Nepýtaj sa, / je veľa odpovedí*“ pochádzajúce zo zbierky *Kráska vedie kameň* (1972). Prokopcovu knihu s ňou spája až nápadne veľa podobností. Medzi najvýraznejšie patrí koncipovanie pomerne krátkych textov, dôraz na spirituálne a mytologické motívy a témy, využívanie obraznosti, ako aj rímske číslovanie jednotlivých textov namiesto uvádzania ich názvov. Prokopcová kniha je však oproti Buzássyho tvorbe silnejšie napojená na východné filozofie a náboženstvá, čo ju čiastočne zblíži s tvorbou Jána Litváka alebo Roberta Bielika. Blízko má však popri včasnom Buzássym napríklad aj k poézii Jána Gavuru. ¶

Isté prvky nepôvodnosti, odvodenosti až epigónstva sa nesú celou knihou.

Poetika Prokopcových básní výrazne ťaží z východnej poézie a filozofie. Texty majú často charakter rozličných poučení a duchovných mikropříbehov (*Príbehy mníchov*), ktoré však nezriedka kotvia v abstraktnom priestore spirituálnych špekulácií a banalit. Básne takmer úplne rezignujú na akékoľvek súčasnejšie básnické prostriedky a motívy. Prokopcovo spirituálno-poetické gesto pôsobí značne nedôveryhodne a nechtiac evokuje zlomyseľné predstavy a konotácie, v ktorých sa všadeprítomní mnísi, duchovia, stavec s bradou ako srst' či Chrám večného ohňa premieňajú z artefaktov duchovnej poézie na figúrky a inštrumentárium z akčného filmu alebo počítačovej hry o šaolínch. ¶

Zbierka sa skladá zo štyroch rozlične organizovaných a rozsahom nerovnakých častí. Naplňajú ju – po vzore „východných“ textov – pomerne krátke básne, najdlhšia má len 14 veršov. Už úvodné verše Prokopcovej zbierky dokladujú, že jej tematické ambície sú absolútne: „*Pochopiť pravú podstatu – / na to je múdrosť príkrátka, / prestúpiť sa musí inak*“ (s. 11, zvýraznené v origináli). Napokon, názov úvodnej časti, ktorú tvoria dva básnické cykly, je *Múdrosť*. ¶

Prvý cyklus *Stavec s bradou ako srst'* je akýmsi duchovným portrétom starého múdreho muža, ktorý sa končí jeho smrťou. Múdrosť sa nevykresľuje ako absolútna a najvyššia kategória, ale upozorňuje sa na jej nedostatočnosť, čo dokazujú aj úvodné už citované verše. Dokonalou postavou nie je ani sám stavec, limity jeho poznania sa konštatujú v básni III: „*Stavec s bradou ako srst' – / mylí sa v tom, / že sa nemýli*“ (s. 13). Texty pre svoje gnómské vyjadrovanie a poučujúci charakter pôsobia iritujúco mentorsky a didakticky. Autor sa pri ich tvorbe opiera o veľké, mysticizmom zaťažené slová ako podstata, múdrosť, svetlo, dielo, za ktorými sa však skrýva len banalita a triviálnosť. Dobro to ilustrujú prázdne a nič nehovoriace úvahy o naplňaní svetla: „*Svetlo ďalej / svieti, nenaplnené, no plné, / skúša iných, / nebo-*

juje, / napriek tomu vyhráva“ (s. 18). ¶ Druhý cyklus *Terapia tmou* sa skladá z troch textov, ktorých ambíciou je pravdepodobne zachytiť duchovnú skúsenosť subjektu (používa sa druhá osoba singuláru) spojenú s pobytom v tme. Účinko tejto špecifickej meditačnej techniky známej aj pod názvom yangtik nedávno spracoval vo svojej eponymnej knihe aj Michal Habaj. Prokopcova verzia však neprináša nič pozoruhodné, len priamočiary opis triviálnych pozorovaní a pocitov: „*Rozhliadaš sa okolo – / zisťuješ, že stačí neprítomnosť svetla, / aby čosi prestalo existovať. // Začína ťa naplňovať vyrovnanosť*“ (s. 20). Účinko terapie sa redukuje na banálne konštatovania o obnove subjektu a posilňovaní jeho duše. ¶

Aj druhá časť *Premena – pokračovanie* sa skladá z dvoch blokov. Cyklus štyroch básní *Príbehy mníchov*, ako naznačuje aj názov, sa spája s postavami mníchov. Nachádza sa tu konvenčná reflexia o prázdnych slovách („*Ani štople do uší / nie sú dosť na to, aby nevyrušovalo / každé prázdne slovo, ktoré zuby / zomelú na prach*“, s. 25) či mikropříbeh o poctivom mníchovi, ktorý sa u svojich kolegov matematikov stretol s odsúdením. Pozoruhodná je však najmä báseň XIII, ktorá sa azda najužšie a najkonkrétnejšie dotýka súčasnej spoločenskej a kultúrnej reality – tematizuje totiž fenomén reklamy: „*Stačí mať dobrý nápad a nepočujúci / podľaŕahnú gramofónu, / ochrnutí tanečným topánkam. // Hlavne nesmieš hovoriť to podstatné, / radšej počas spánku škríp zubami. // Mních hrobár raz skúpil / všetok premárnený čas, / čo ponúkali na cintoríne, a pritom / sa s reklamou nikdy nestretol*“ (s. 26). Báseň dokonale vystihuje a ilustruje, ako autor starosvetsky, nesúčasne (gramofón), v naratívnej póze mudrca a s moralizátorským akcentom („*Hlavne nesmieš hovoriť to podstatné*“) tematizuje aj niektoré súčasné javy a problémy. ¶

Básne z cyklu *Čím sa človek líši od veterného kohúta* nadväzujú na predchádzajúci súbor tým, že v nich figurujú rôzne postavy mníchov. Texty sú zväčša spojené s toposom chrámu. Funguje tu prvoplá-

nový protiklad voči svetským inštitúciám, ktoré sú spojené s financiami: zmenáreň a banka – situované do priestoru chrámu – nadobúdajú duchovné funkcie. Okrem toho sa tu nachádzajú dve banálne básne o mandale, texty „povinne“ akcentujúce dušu a vnútro či gýčovú mikropribehu o konflikte a uzmiernení medzi otcom a synom. Nechýba ani lacný protivojnový moralizmus s nechcenou komikou: „*V chráme si mních lapiduch / spomenul na vojny / a zhnusené si odpľul / slinu plnú duchov*“ (s. 33). ¶ Najkratšiu časť zbierky, dvojicu básní s názvom *Zakladanie kvetov* možno čítať ako odkaz na ikebanu, čiže aranžovanie kvetov pred obrazom alebo sochou Budhu. Básne sú postavené na kontraste medzi vedeckou klasifikáciou rastlín a „vyšším“ poriadkom: „*Ranunculus flammula, po česky pryskyrník plamének – / nezáleží na vznešenom mene, ak je v reči upratané*“ (s. 41). Dištanc od akademizmu v prospech prostých pocitov kulminuje v závere druhej básne „*Založíš kvet: / stačí údiv – / už to je múdrosť*“ (s. 42). Zbierku zakončuje cyklus s názvom *Čo mníchovi, ktorý by len chcel byť mníchom, uniká*, ktorý vzhľadom na nové číslovanie textov (I – IV) formálne tvorí samostatný celok odčlenený od zvyšku knihy. Tematizuje sa v ňom problematika duchovného hľadania a napredovania, pričom subjekt sa prezentuje vo svojej slabosti. Vynaložené úsilie a námaha vedú k neúspechu a ustrnutiu: „*Kráča do vrchu, / ale výška sa nemení*“ (s. 45). Adept je ovládaný smútkom, depresiou a rezignáciou (všetko vyjadrené explicitne, neoriginálne, ba pateticky: „*rezignáciou kreše o vnútro*“, s. 47), aby napokon dospel k triviálnemu poznaniu, že človek je na duchovný vývin sám: „*Môžem sa upínať / na pravdy buddhizmu, kresťanstva alebo / iného náboženstva či presvedčenia, / ale v konečnom dôsledku / som na to sám*“ (s. 48). ¶ Debut Petra Prokopca *Nullae* neprináša do slovenskej (a to ani spirituálnej) poézie žiaden nový ani originálny impulz. Z formálneho hľadiska ťaží z obchytaných

schém, objavný nie je ani tematicky. Kopírovaním a replikovaním tradičných gest stavia na istotu, texty nesú len známky relatívne zručného epigónstva a imitátorstva. O opaku nedokáže presvedčiť ani doslov redaktora zbierky Jána Púčka, ktorý po vzore ním velebeného debutujúceho básnika len vrší jedno veľkášske spirituálne kliše za druhým: „*V zápase o zmysel opiera sa Peter Prokopenec o múdrosť. Je to nerovný boj. Ako každý, keď v ňom stojí človek sám proti presile, ako každý, keď nejde v prvom rađe o víťazstvo*“ (s. 51).

Michal Rehúš

Xxxxx

Eva Tomkuliaková: *Sie Forma*
Bratislava : Drewo a srd, 2014

Štvrtý ročník literárnej súťaže *Básne Asseco Solutions* (pripomeniem, že išlo o rok 2012) bol nepochybne spojený so zaujímavými (a mierne škandalóznymi) momentmi a veľmi silnou finálovou desiatkou autorov, z ktorých prakticky všetci vykazovali tendenciu k literárnemu experimentu. Ocitol sa medzi nimi aj Eva Tomkuliaková (1982), ktorá porotu zaujala feministicky orientovaným cyklom jedenástich básní *Sie Forma*. Ten teraz pod rovnakým názvom, no vo výrazne rozšírenej a odlišne štruktúrovanej podobe vychádza ako autorkina debutová zbierka vo vydavateľstve Drewo a srd. ¶ Tematickým ťažiskom je aj naďalej, tak ako v pôvodnom cykle, problematika existencie ženského subjektu v systéme rigidných, autoritatívne diktovaných genderových rolí, štruktúrovaných na základe mocensky nevyváženého a konzervatívneho dichotomického rozdelenia kultúry na mužský a ženský segment. Lyrickú subjektu svojich básní pritom autorka celkom predpokladateľne štylizuje do podoby nonkonformnej ženy, ktorá intenzívne vníma, problematizuje a ironizuje predstavy a očakávania spo-

jené so zjavne konštruovanou sociálnou rolou. ¶

Čo sa týka fenoménov, ktoré v týchto súvislostiach Tomkuliaková literárne spracováva, je jej záber naozaj široký. Od konvenčných feministických tém, akými sú objektifikácia ženy (napr. s. 33, 35), stotožnenie jej mentálnej a profesionálnej kompetencie so sexuálnou príťažlivosťou (s. 16), diskrepancia medzi oktrojovanou genderovou rolou a chápaním vlastnej identity (napr. s. 14, 28, 38) či arbitrárnosť kultúrnych asociácií (príkladom môže byť spojenie mužskosti s modrou farbou a ženskosti s ružovou, s. 43, 45) sa autorka dostáva hlbšie: až po problematiku neviditeľného a nehmateľného diskurzívneho násillia realizovaného prostredníctvom špecifického využívania jazyka. Už samotný názov *Sie Forma* odkazuje k er-forme rozprávania – Tomkuliaková tu ironicky tematizuje konzervatívnosť literárnovedných kategórií (v nemčine *er* znamená *on*, *sie* zasa *ona*). Tento paradox spracúva hneď v úvodnej básni: „(...) / *er forma* / z *wikipedia* / (*er je po nemecky on*) / *je rozprávač* / (...) *príklad* / *Awly* / *vystúpila* / *vytrela* / *osušila* / *nezabudla* / *striasla* / *počkala* / *odobrala* (...)“ (s. 12 – 13). Príkladom môže byť tiež text OVA, v ktorom tematizuje privlastňovací tvar ženského priezviska (s. 68). Autorka nezabúda ani na termíny starnutia (s. 23) či reprezentáciu žien v marketingových kampaniach (s. 34), pri ktorých si čitateľ isto môže spomenúť na básnickú zbierku *práce & intimita* Nóry Ružičkovej (Aspekt, 2012) – tá sa, zhodou okolností, umiestnila pod pseudonymom Alžbeta Brezinová spolu s Evou Tomkuliakovou vo finálovej desiatke toho istého ročníka súťaže Básne Asseco Solutions. Na rozdiel od Nóry Ružičkovej, ktorá v *prácach & intimite* využívala techniku apropriacie, tvorí Tomkuliaková svoje básne konvenčnou metódou. ¶

Spôsob, akým Tomkuliaková tematiku spracovala, je však len málo presvedčivý. Odhliadnuc od individuálnych briskných, ironizujúcich či analyticky pres-

ných postrehov (ani tie nechýbajú, napr. s. 12 – 13, 44, 53, 70, 80, 83) ide totiž o pomerne triviálne reflexie: „*pani alebo stále slečna / samoučelná zvedavosť / dve hodiny nejest // slečna v čakárni je ona / čakáreň ako predsieň / pred hostinou*“ (s. 26), ktoré sú navyše často literárne rozpačité. Tematike nesvedčí pátos či banálne filozofovanie („*možnože za každých okolností / je život strata času / v kruhu*“, s. 55) a už vôbec nie iritujúci, priamočiary gýč („*bezstarostné noci v zovretí*“, s. 25), ktorý vyznieva ako rudiment akejsi autorkinej utajovanej lyrickej tvorby. Umeleckú úroveň nepozdvihne ani používanie ošúchaných slovných spojení: „*únavný cyklus / mlynček na mäso*“ (s. 38), resp. „*jej hlava je cintorín nápadov*“ (s. 48). Reflexie a postrehy sa navyše vzhľadom na ich počet stanú veľmi rýchlo monotónnymi. ¶

Za problematické považujem aj rozčlenenie zbierky na dva cykly, z ktorých každý pozostáva zo štyroch podcyklov uvedeníých číslovkou (*prvá*, *druhá*, *tretia*, *štvrtá*) a formulkou (napr. „*vychádza zo seba*“, s. 11), resp. strojovým prekladom formuliek, ktoré súvisia s predchádzajúcimi podcyklami, do cudzieho jazyka (pomohol som si tu prekladačom Google, ide o thajčinu, estónčinu, turečtinu, kannadčinu a afrikánčinu). Štvrtý podcyklus prvého cyklu je tak uvedený sekvenciou „*vychádza zo seba*> *ขึ้นอยู่กับตัวเอง*> *Söltuvaltise*.> *Kendi bağlı*> *na základe vlastného uváženia*“ (s. 41). Treba podotknúť, že vzhľadom na absenciu korešpondujúcej tematiky pôsobia tieto preklady nadbytočne. Zaradenie a usporiadanie jednotlivých básní do podcyklov a cyklov pôsobí vo väčšine prípadov náhodne a arbitrárne, chýba medzi nimi špecifický intertextový vzťah, ktorý by ich ako súčasť cyklov identifikoval a umožnil syntézu čiastkových významov. Až na výnimky – napr. prvý podcyklus druhého cyklu obsahuje niekoľko textov tematizujúcich vzťah lyrickej subjektky k postave jej nenarodeného, neexistujúceho brata-dvojičky, ktorý reprezentuje mužskú alternatívu jej

existencie. Rovnako aj medzi úvodnými formulkami a obsahom jednotlivých celkov je len veľmi vágny vzťah. V kontexte nevýraznej kvality viacerých básní pôsobí toto usporiadanie viac-menej ako alibistický ťah, ktorý od čitateľa žiada, aby prehliadol nedostatky jednotlivých textov a koncentroval sa na vyznenie celku. To tu však nefunguje. ¶

Vo svojej debutovej zbierke, bohužiaľ, Eva Tomkuliaková nedokázala naplniť potenciál, ktorý vykazoval jej pôvodný súťažný cyklus a ktorý sa skrýva v rodovo orientovanej tematike všeobecne. Ťažiskom problému je najmä nepresvedčivé spracovanie relatívne atraktívnych tém, ktoré autorka otvorila. Namiesto toho, aby sa v knihe vyvarovala monotónnych reflexií a triviálnych poznatkov (ktorých náznaky sa už v súťažnej *Sie Forme* objavili) a produktívne rozvinula svoju inteligentnú, ironickú polohu, rozhodla sa zahltiť nimi väčšiu časť z takmer osemdesiatich strán svojej zbierky. Niekoľko pozoruhodných básní a fingovaná sofistikovanosť v podobe členenia a mystifikačného paratextu, uvedeného na záver, to už nezachráni.

Dominik Želinský

Autor, subjekt, narácia: vyslovené s francúzskym prízvukom

Marek Debnár:

Medzi myšlienkou a obrazom

Bratislava : Ars Poetica, 2013

Zasvätených interpretov francúzskeho myslenia o vzťahu subjektu a literárneho prehovoru, spôsobov ich existencie a filozofických kontextov týchto problémov nie je v tomto kultúrnom priestore mnoho. Dôležití sú preto aj interpreti ašpirujúci, teda takí, pri ktorých je súčasne výhodou aj nevýhodou striktné dodržiavanie aspektu, pevného uhla pohľadu. ¶

Interpretačné texty uvedenej myšlienkového proveniencie sú v rozličnej miere kni-

hami identifikácie s konkrétnymi prúdmi v myslení 20. storočia a často vyjadrujú až fascináciu východiskovými koncepciami a modelmi, resp. ich fragmentmi. ¶

Permanentne je zdrojom takejto fascinácie z istého hľadiska radikálna myšlienka *smrti autora*. Ak je však chápaná ako metafora a redefinícia pojmov subjekt a autor, nie je ani tak radikalizmom, ako skôr potrebným novo vyjadreným predpokladom ďalšieho relevantného komentovania akejkoľvek naratívnej a literárnej aktivity. Tento predpoklad bol paralelne aj historicky rozvíjaný v najrôznejších oblastiach poznania. Depersonalizačných, subjekt redefinujúcich, neantropomorfných konceptov *ja*, subjektu a napokon aj autora v dejinách už bolo viacero a „francúzske“ myslenie (M. Foucault, R. Barthes, M. Blanchot, E. Benveniste a iní) je jednou z jeho novších artikulácií. Tie by sa však mohli navzájom podnecovať a do istej miery korigovať – spomenúť možno napr. komplementárny pohľad epifenomenológie (D. Dennett) a možno nadmieru inštrumentalizovanej memetiky formulovanej v 70. rokoch 20. storočia. Samozrejme, takáto korekcia nemá byť akousi vojnou prízvukov, keďže francúzske a anglosaské myslenie o subjekte nemožno štýlom a prostriedkami radiť blízko k sebe, ale podobnosť niektorých záverov týkajúcich sa nesubstančnej povahy subjektu je evidentná. ¶

Vzťah rôznych skúmaní vedúcich k procesuálnemu, relačnému a nesubstančnému vymedzeniu subjektu by mohli ozrejmiť napr. názory Michela Serresa, „virtuóza izomorfizmu“, ako ho charakterizoval Vincent Descombes (*Stejně a jiné*, s. 92, 1995). Komentoval ich vetou: „všetky texty sa navzájom vyjadrujú“ (tamže, s. 93), čo vedie k rozšíreniu semiotického pojmu izomorfie z pôvodného vzťahu „textu vedenia a textu fikcie“ (tamže) na vzťahy diskurzívnych formácií a podôb vedenia (veda, literatúra, filozofia, mýtus). ¶

Literatúra a subjekt sú v týchto diskur-

zoch vnímané a vysvetľované ako spôsob reakcie, funkcia. Dominuje teda „*nesubstančné chápanie autora*“ (s. 16) a tomu sú prisudzované funkcie subverzie, transgresie, posunu (akéhokoľvek pohybu) hraníc. ¶

Jednu z najvýraznejších funkcií či vlastností literatúry vidí Debnár práve v transgresii (s. 62 – 73) a v zhode s pramennou literatúrou preberá jej charakteristiku ako proces „*prekonávania a súčasne zachovávanía zákazu*“ (s. 62). Tento pojem má v rozličných obdobiach a kontextoch svoje podoby – v psychoanalýze ide o sublimáciu, v štrukturalizme možno hovoriť o substitúcii a v dekonštrukcii zas o simulácii. Debnárovo priblíženie termínu transgresie je afirmatívne voči Battailovým a Foucaultovým názorom a nie je vo väčšej miere transponované do literárnovedného myslenia. Vhodné by bolo napr. rozlíšenie transgresie u postavy a v autorскеj stratégii, čo by mohlo byť konkrétnym spôsobom poznávania diela a výraznejším kontaktom s literárnou vedou. Transgresia je však pojem presahujúci literatúru smerom von – k praxi – a možno práve zdôvodňuje príliš všeobecné uvažovania o nej. ¶

Jedným z cieľov knihy *Medzi myšlienkou a obrazom* je prispieť k opisu vzťahu „*filozofického subjektu a literárneho autora*“ (s. 15), poukázať na niektoré ťažiskové literárno-teoretické koncepcie 20. storočia pripravujúce priestor Foucaultovmu a Barthesovmu mysleniu o literatúre a najmä rozšíriť skúmanie identity subjektu a procesu identifikácie v písaní a označovaní. Výber literárnovedných koncepcií – fenomenológie R. Ingardena, ruského formalizmu a francúzskej naratológie – je relevantný, no zároveň čiastkový v tom, že konfrontácia s nimi foucaultovské tézy netestuje, len anticipuje. ¶ Možno uvažovať až o materiálovosti knihy – autor korektne pracuje a priam žije interpretovanými teoretickými textami. Zároveň siaha prevažne po takých literárnych príkladoch, ktoré zaujímajú autorov pôvodných diel, teda po S. Mal-

larmém, D. A. F. de Sadem, R. Rousse-
lovi a pod. Kritériom výberu nemusí byť primárne estetické pôsobenie, ale ich súvis s tou-ktorou teoretickou koncepciou. ¶

Voľba iných, „vlastných“ literárnych prameňov (s. 83 – 86) je tak vyjadrením neortodoxných a nekanonických literárnych radostí od H. P. Lovecrafta cez E. A. Poea až k J. L. Borgesovi. Debnárova snaha prepojiť týchto autorov s vyššie spomenutým Foucaultovým myslením o literatúre je len dodatočná. Taká je napr. argumentácia o možnosti chápania fiktívnych autorov z jednotlivých diel ako príkladov pojmu zakladateľ diskurzivity. (Např. v nasledovnej úvahe: „*ak by aj Poe a Lovecraft nespĺňali nároky na zaradenie k zakladateľom diskurzivity, v najdôležitejšom bode ich splňajú ich fiktívni autori, a to tým, že vytvárajú možnosť pre vznik iných textov, ktoré sa vzťahujú na ten istý diskurz.*“ , s. 85.) ¶ Vyústením celej knihy sú úvahy o identite a identifikácii ako procese jej vzniku v spätosti s neskoršou Foucaultovou témou „*starostlivosti o seba samého*“ (s. 72) a „*sebapísania*“ (s. 112). Ide o neskoré Foucaultove názory, akýsi obrat k subjektu vyjadrený napr. tézou, že „*tzv. humanitné vedy včleňujú techniky verbalizácie do odlišného kontextu, aby z nich urobili nástroj už nie seba-zrieknutia, ale pozitívneho konštituovania nového vlastného ja*“ (s. 116), s ktorou sa Debnár vzápätí identifikuje (tamže). ¶ Vznik identity subjektu semiotickou prácou je nastoleným problémom, ale aj záverom textu *Medzi myšlienkou a obrazom*. Problémom preto môže byť homogenita práce – od východísk, formulovaných cieľov, intencie úvah až po menný index je kniha konzistentná až po hranicu prediktability. Kniha je tak podnetným výkladom a interpretáciou, ale možnosti konfrontácie (nielen) foucaultovského myslenia o subjekte a intencionalite s novšími filozofickými a vedeckými náhľadmi, ktorá je výzvou pre každú novú interpretačnú prácu, len naznačuje.

Pavol Markovič

Cisár je nahý!

Jiří Koten: Jak se fikce dělá slovy
(Pragmatické aspekty vyprávění)

Brno : Host, 2013

Prvá samostatná vedecká publikácia Jiřího Kotena je príspevkom k rozsiahlej literatúre venovanej jednému zo základných termínov teórie literatúry, fikcii. Na rozdiel od zástancov sémantického hľadiska sa Koten neorientuje na vymedzenie toho, čím fikcie sú alebo čo znamenajú, ale na spôsob, akým pri ich vytváraní autor pracuje so slovami – akým spôsobom vypovedá, ako túto výpoveď vníma recipient a akým spôsobom ju rozpoznáva ako fikčnú. V centre pozornosti Kotenovej práce stojí teda povaha fikčnej výpovede (pragmatické hľadisko). Autor dôsledne zastáva tézu, podľa ktorej je fikčnosť predovšetkým pragmatický pojem. K fikčnej výpovedi pristupuje primárne z komunikačného aspektu: zaujímajú ho aktivity, ktoré vytvára autor fikcie (produkcia textu), a zároveň druhý aktér komunikačného modelu, čitateľ (recepcia textu). Cieľom je vytvorenie modelu fikčnej komunikácie spolu s analýzou jednotlivých jeho „zložiek“. Tomu zodpovedá aj štruktúra monografie. ¶

Po úvodnom vymedzení témy a analýze teórií fikcionalita sa autor v jednotlivých kapitolách venuje teóriám predstierania, modelu fikčnej komunikácie, čítaniu a prežívaniu naratívnych fikcií, fikčnej výpovedi v taxonómii rečových aktov a napokon „subjektom“ fikčnej komunikácie. Prídavkom s „poněkud autonómím rázom“ (s. 13), ako autor uvádza, je posledná kapitola tematizujúca počiatky vnútorného monológu v českej próze od polovice 19. storočia, ktorá v celku monografie pôsobí ako nesúrodý appendix. ¶

V centre autorovej pozornosti stojí model fikčnej komunikácie. Formulovanie komunikačného modelu vníma teoretik v zmysle spôsobu, ktorým by bolo možné odstrániť nejasnosti v problematike fik-

čného vypovedania v kontexte konceptov predstierania. Jednotlivé teórie sleduje chronologicky a kontextuálne vrátane recepcie „predchodcov“ týchto teórií (v prípade teórie predstierania R. Ingarden a J. Mukařovský). Recepcia koncepcií objasňujúcich podstatu literárneho, básnického (čiže fikčného) jazyka je logickým a relevantným krokom v autorovom postupe. Na druhej strane v nej môžeme spozorovať aj pôvodné zacielenie výskumného projektu, ktorého je monografia výstupom (autorova doktorská práca), a napokon tento príklad vhodne ilustruje podľa môjho názoru určujúci rozmer Kotenovej práce – jej pedagogický aspekt –, čo v žiadnom prípade nemyslím pejoratívne. Tento rozmer vnímam ako významnú kvalitu a prínos. Autor prejavuje vzácnu, v teoretickej spisbe dôležitú schopnosť zrozumiteľného, vecného výkladu. Sumarizácia parciálnych problémov v jednotlivých kapitolách sa v štruktúre celej knihy odráža na charaktere záveru, ktorý je vedome redukovaný, čím autor zabraňuje duplicitnosti vyslovených záverov. Orientácia v knihe je vďaka jeho prístupu bezproblémová, autor jednoznačne vie, čo chce povedať, a svoj cieľ dokáže v texte naplniť. ¶ Keď som už načrtla „pedagogický“ charakter monografie, ako na mňa tento titul pôsobí v prvom rade, nedá mi v tomto kontexte nezareagovať na doterajšie výhrady kritiky, hoci ich na rozdiel odo mňa vyslovil bohemista kompetentný v oblasti literárnej teórie. Martin Charváth v recenzii titulu píše: „Co říci ke Kotenově knize na závěr? Je obtěžkána velmi hutným teoretickým aparátem, před čtenáře jsou předkládány popisy jednotlivých teorií. Celek tak působí značně repetitivně a pouze jako kompendium k dané problematice. Kotenovi se rozhodně nepovedlo naplnit to, co si předsevzal“ (In: *Tvar*, 2014, č. 1) – ďalej pokračuje citátom z úvodu knihy, ktorý je vhodné zopakovať: „Na příručkách uvádějících čtenáře do některého literárněvědného tématu (v tomto případě do

teorie fikční výpovědi) se mi obvykle nelíbí, že jsou málo tvůrčí, často jde o tituly kompilativní. Pokusil jsem se vysvětlit základní škálu teoretických koncepcí, které považuji za důležité, nechtěl jsem však být jenom jejich pořadatelem. Snažil jsem se, aby můj hlas nezanikl“ (s. 12). ¶

V konfrontácii autorskej reflexie s názorom odborníka sa musím prikloniť na stranu prvého. Charváth vníma knihu ako „obťažkanú“ veľmi hutným teoretickým materiálom. Ak by sme teoretickú výbavu tejto knihy zredukovali výlučne na citačné položky, na necelých 140 stranách textu ponúka autor odkazy na viac ako 150 vedeckých titulov od takmer stovky odborníkov. Apropos, máme pred sebou literárnoteoretickú prácu. V Charváthovej reflexii táto vlastnosť vyznieva skôr ako výčitka, zvlášť ak nasleduje konštatovanie, že čitateľovi sú vraj predkladané popisy jednotlivých teórií. Autor týchto slov akoby zabúdal, že práve toto je jeden z cieľov publikácie. ¶

Na rozdiel od Charvátha prácu nevnímam ako repetitívnu. Vlastne ani nerozumiem tomu, na základe čoho, akých vlastností textu, postupov ju bohemista takto označil. Mohlo by to byť na základe syntetizujúcich častí v závere každej kapitoly, čo však nepovažujem za opodstatnené, a teda ani za náležité hodnotenie. Mne, naopak, pripadajú funkčné, a oceňujem, že repetitívnosti sa Koteň vyhol vďaka svojmu dôslednému systematickému prístupu. Súhlasíť treba s tým, že ponúka predovšetkým kompendium (s výnimkou poslednej kapitoly). I napriek úfaniu „nebyť len usporiadateľom“, otázkou ostáva, do akej miery mal autor ambíciu ponúknuť viac (resp. niečo iné) ako kompendium. Charváthovo „pouze jen“ vložené pred ono hodnotenie, mu však dodáva negatívny príznak. Podľa mňa ponúka predmetná publikácia viac ako len kompendium. ¶ Nemôžem súhlasiť ani s názorom, že sa autorovi nepodarilo naplniť cieľ, ktorý si predsavzal. Myslím si, že ho naplnil,

a to presvedčivo. Takto stanovený cieľ vnímam ako vhodný a autorov prístup ako efektívny: vysvetľuje základnú škálu relevantných teoretických koncepcí, približuje ich základ, kontext, premeny od autora k autorovi, upozorňuje na paralely a príbuzné črty poza rôznorodé inštrumentárium, problematizuje, skúma, hľadá vlastné riešenia atď. ¶ Podčiarknuté, zhrnuté: knihu považujem za užitočnú publikáciu k teoreticko-pragmatickým aspektom fikcionality. Ďalej si dovoľím urobiť operáciu, ktorá by ma v texte iného autora intenzívne podráždila. Totiž: odpoveď na otázku avizovanú v názve knihy Koteň vo svojej práci neprináša. Čitateľ sa nedozvie, ako sa fikcia „robí“ slovami, akým spôsobom ju autori vytvárajú, akým spôsobom zaobchádzajú so slovami ani ako ju recipient číta, ako jej „rozumie“. Túto výhradu píšem jednak s vedomím, že je vyslovená na margo literárnoteoretického textu, ktorý bez ohľadu na ambície prináša vždy len abstrahovaný model, aj s vedomím, že nie je náležité chytať autora za slovíčka z titulu, a zvlášť titulu, ktorý je vytvorený ako parafráza. (V danom prípade priznaná parafráza na názov knihy jedného z otcov rečových aktov Johna Langshawa Austina *How to do Things with Words* z roku 1962; v českom preklade *Jak udělat něco slovy*, 2000.) Do značnej miery je môj postoj výsledkom nedôvery k literárnoteoretickým modelom, ktoré si nárokuje na exaktnosť podobnú technickým a prírodovedným disciplinám (čo, našťastie, nie je prípad J. Koteňa). Avšak: pri všetkej úcte k teórii, je vôbec možné do dôsledkov a celostne uchopiť a opísať procesy tvorby a recepcie textu? A ak by to bolo možné, v čom by to bolo prínosné? Akúkoľvek energiu vyvinieme, koľkokoľvek teórií prejdeme a akokoľvek sa nimi vyzbrojíme, povaha literatúry samotnej (či umenia širšie), jej vzniku a recepcie nemôže byť vo svojej celosti do dôsledkov racionálne uchopiteľná, merateľná ani abstrahovateľná do určitého modelu.

Môžeme iba *častočne* nahliadnúť do spoločnosti, akým týmto procesom porozumieme, ako vo všeobecnosti fungujú, ale ich mechaniku nedokážeme postihnúť. (To si, myslím, uvedomuje aj sám Koten.) Ak sa aj takýto „absolútny“ model podarí vytvoriť, je to iba preto, že je verifikovaný materiálom, pre ktorý bol „ušíť na mieru“. Príde mi to ako skúmať mozog alebo vesmír. Veď text je produkt (z hľadiska autora) a recepcný objekt (z hľadiska príjemcu) vždy určitého konkrétneho individua s celkom jedinečným prežívaním a vnímaním, nie vždy dostatočne zrozumiteľným aj jemu samému. Možno si nárokovať u-/pochopiť dušu? Ak Koten svoju prácu – pre mňa sympaticky – rámkuje prirovnaním fikčnej komunikácie k mechanizmu a funkcii úvodných formúl v rozprávkach, rovnako svoj text ukončím výpožičkou z tohto žánru. Akokoľvek dokonale neviditeľné šaty ste ušili, páni krajčíri, cisár je nahý!

Jana Pácalová

Novotvary ako soľ vývinu jazyka

Pavel Branko

Už v aprílovom čísle Romboidu som polemicky reagoval na ťaženie normotvorcov proti novotvarom – východisko poskytol názor, že slovo *nátresk* nie je spisovné, spojený s radou nahrádzať ho *návalom* či *tlačenicou*. Novotvar totiž už z povahy vecí nemôže byť spisovný, a teda ani kodifikovaný, takže pri takomto argumentačnom prístupe sa spisovnosť nevyhnutne mení na korzet, ktorý bráni ďalšiemu rozvoju. Venovali sme sa tu tejto téme už neraz, no keďže narážame na stále nové príklady takejto slovotvorby, ale aj na negatívny postoj k nej, hodno túto studnicu jazykového rozvoja stále vracat' do povedomia bez ohľadu na čas, kedy novotvar vznikol. Pričom nechajme bokom kúzla z tvorby aforistov a ekvilibristov, ktorí na princípe novotvaru, alebo vnášania nových významov do starých označení, budujú.

Sen patrí do základného fondu ľudskej psychiky. Spájajú sa s ním až štyri významy. Keď však Július Satinský označí svoje záznaky snov ako **senník**, vyvolá vo vedomí komplexný citový akord, lebo keď neprišiel s novotvarom – senník je starobylé slovenské slovo, on ho však aktualizoval inšpiratívnym novým významom, ktorý sa dá použiť iba citátovo, odkazovo, ako hláška vediacého vediacemu. Oстане perlou, ktorá sa vzpiera banalizácii zaradenia do bežnej komunikácie.

Podobne aktualizoval bežné sloveso **diať** sa Ivan Štrpka, keď ho v rozhovore *Čo ma zaujalo...* (Romboid č. 5 – 6/2008, s. 60) použil najprv v zaužívanom význame otázkou *A čo sa deje?*, len aby ho hneď nato posunul z neutrálneho modu do aktívneho

spresnením *Čo **deje** tento spôsob?* Tak odhalil netušený potenciál všedného slovesa, ktoré máme inak denne na jazyku.

Tu Ivan Štrpka pracoval ako analyzátor, ktorý jazykovú sému rozložil na prvočinitele, aby ju následne významovo posunul. Štrpka je však predovšetkým básnik, ktorému sa jazyk vlní pod rukami a vlny nevynášajú na povrch len vlastnú ekvilibristickú slovotvorbu, ale aj citátové asociácie na cudzie autorské objavy. Tak v zbierke *Tichá ruka* naďabíme vedľa vlastného **slovopádu** aj na litvákovskú **samoreč**. Tu sa však už dostávame na pole, ktoré som vopred vylúčil, teda aforistiku, lebo Štrpkova jazykotvorba k tomu nikdy nemá ďaleko. Pokiaľ však ide o **samoreč**, je to síce novotvar, ale zakotvený v celom hniezde podstatných mien pevne vrastených do systému – odumierajúca **samohana**, ale celkom živý **samospád** či **samovražda**, od ktorej ktosi odvodil novotvar **samotrest**.

Etela Farkašová v zbierke *Fragmenty* objavila v sebe túžbu byť častou **súhlasia**, pričom ten novotvar neodvodzuje od **súhlasu**, ale kreše zo známych a používaných prvkov nový, významovo priezračný výraz v duchu spojení **súlad**, **súhvezdie**. Dá sa taký krásny novotvar prijať, alebo iba citovať?

Zavše k nám novotvar doputuje prostredníctvom prekladateľa z cudzej reči – tak nás Oto Havrila obdaril **holubogramom**, ktorý mu akiste predvaril Meir Šalev (*Holubí dych rozprávania*). Keď však Ján Uličiansky hovorí o svojich *hravolamoch*, vnímame to ako prísľub ďalších slovných hier. *Onomatopoje* čiže *Ono ma to poje* Mariána Geišberga odkazuje do sfér literárnej ter-

minológie, čiže „pre vzdelancov“, ktorí vedia, kde je zdroj. Naproti tomu casanovovský **pičkoplašník** Borisa Filana (*Bratislavské krutosti*) je významovo priehľadný až-až, keďže však druhá polovica spojenia tu stojí ako kôl v plote (jej príbuznými sú **salašník** a spomínaný **senník**, teda výrazy z iného chotára), natíska to ako zlepšovák podobu **pičkoplach**, ktorý významových príbuzných veru má – **vetroplach**, **kuriplach**. Keď Peter Karvaš v *Knihe úľavy* (1970) hovorí o *izbe svýhľadom, vlastne s výsluchom na rušnú železničnú trať*, vzhľadom na dobový normalizačný kontext a autorovu situáciu v ňom nielenže posúva bežné slovo do nebežného významu, ale ho mení na skryté pichnutie, ktoré sa ako také dá emocionálne vychutnať jedine na pozadí doby. U čitateľa, pre ktorého je normalizácia už iba historický pojem, sa to pichnutie scvrkne na prejav karvašovskej záľuby hrať sa so slovami.

Na rozdiel od individuálnej, osobnej hry so slovami a posunmi významov nová nápadná skutočnosť občas zrodí kolektívne, anonymné hry so slovami, kde autorom je „ľud“. Takúto záplavu novotvarov priniesol prechod z koruny na euro, ktoré sa začalo objavovať pod množstvom žartovných prezývok – **eurák**, **eurík**, **euráč**, **euráčik**, **eurka**, **eurko**, **euroš**, **juráš**, **jurášek**, **jurko**, **juroš**. Keď si lepšie všimneme ich konotačné súradnice, vidíme, že Slovensko prijalo euro ústretovo – tie výrazy sú nežné, láskavé, zavše až maznavé. Podľa toho sa Slovákom za korunou veľmi necnelo. To Nemci, ktorým euro nahradilo tvrdú marku, a to už pár rokov pred nami, ho obdarili jedinou, zato štipľavou prezývkou, keď z neho urobili **teuro**, čím si na novej mene odreagovali následné plazivé zdražovanie (teuer = drahý). Zdražovanie nasledovalo však aj u nás, ale k takej štipľavosti nás to, ako vidieť, neprivedlo. Ktovie, či nie pre vlastnosť, do ktorej sa Alexander Matuška obul už ako dvadsaťjedenročný búrlivák, keď si v eseji *Slovenská viera v minulosť* zavtipkoval, že Slováka namiesto **postoja** dáva prednosť **poležu**. Napokon, na podobnú strunu brnká ne jeden zahraničný Slováka, keď po rokoch v cu-

dzine tvrdí, že **Slováci dajú na sebe drevo kálať...**

Keď antonymá laškujú

Pobavili sme sa trochu na novotvaroch, ale zabaviť a inšpirovať sa dá aj na úskaliach antonym, ktoré si, proti očakávaniu, zavše váľajú kotrmelce, až sa v očiach jarabí. Nie že by sme sa tomu už neboli venovali, ale keď je tá studnica taká nevyčerateľná. A lákavá. Takže tomu, kto sa nudí, čiže **má dlhú chvíľu**, hodno pripomenúť, nech je rád, že aspoň niečo má, lebo sú aj ľudia, ktorí nemajú nič, a **krátku chvíľu** nemá vôbec nik, lebo na ňu jazyk nepamätal, zato na **kratochvíľu** pamätal až-až, tú si ľudstvo nedá ujsť. A keď niekomu nadáde **posledná chvíľa**, už ani **dlhú chvíľu** nemá.

Keď sa na niekoho hneváme a naskytné sa príležitosť, urobíme s ním **krátky proces**. Kým však sudca sľúbi obžalovanému, že s ním urobí **dlhý proces**, teda až do premlčania, musí obžalovaný siahnúť hlboko do vrecka. Aspoň pokiaľ **je na sudcu krátky**. Pritom každý z nás je na niekoho krátky, ale dlhý nie sme na nikoho, lebo na túto možnosť jazyk nepamätal, hoci skutočnosť na ňu pamätala. Najmä pri existenciálnych otázkach vládne vyjadrovacia selekcia – život **stratíte**, ale smrť **nájdete** (alebo si vás sama **nájde**), nikdy nie naopak. A kto smrť provokuje tým, že ju **hľadá**, neraz ju **nenájde**, lebo smrť síce **nechodí po horách, ale po ľudoch**, do remesla si však kafať len tak nedá. Teda aspoň od jednotlivca nie. Keď sa do toho však vložia národy, vlasti, otčiny, svojeti či domoviny, je na ne aj smrť krátka a musí si riadne popľuť do dlaní, aby udržala krok. Isteže, stratiť možno aj menej závažné veci než život. Odhliadnuc od peňaženky, môžete **stratiť hlavu** (hoci v zrkadle to nevidno), ba dokonca **tvár** či **česť** a sú kultúry, kde sa strata cti dá jedine **zmyť krvou**, takže previnilec buď **stratí život**, alebo si ho **nájde smrť**.

Hranice sú **nemenné** len z hľadiska tých, čo ich vnímajú ako ohrozené. Tí, čo ich pokladajú za krivdu, by ich najradšej videli **menné**, len to nehovorí nahlas,

kým nenadáde vhodný čas. Asi preto slovenčina nepozná menné hranice, iba menný zoznam, súpis. Lenže tu by opak už bol **bezmenný**, nie nemenný, čo nás významovo presúva inam.

Keď sa cholerik nazlostí, máva v očiach **nepríčetný výraz**, kým príčetný môžete byť, koľko chcete, aj tak nik nepovie, že máte v očiach **príčetný výraz**. Podobne nás môžu ovládnuť či zmocniť sa nás **neskrotné vášne** (**závisť**, **nenávisť**), ale **skrotné** slovenčina nepozná, hoci **krotkosťou** sa rád oháňa každý holubičí národ, aspoň kým sa nenaskytne príležitosť dupnúť si a vyliat' si tak zlosť na svoju **holubičnosť**.

Úklady slovenčiny Pavla Branka publikované
od roku 2003 nájdete na stránke
www.pavel.branko.eu/ukladyjazyka.pdf.

L

LISTY
dvouměsíčník
pro kulturu a dialog

O trvaní a momentoch

Všetci sme už neraz videli takú scénu, skupina turistov zastane v uličke starého mesta a fotografuje. Obyčajne ich obchádzame, aby sme sa nestali súčasťou cudzích spomienok. Odvraciame tvár od neprirodených úsmevov a umelých gest, pretože tieto pózy prezrádzajú o človeku, ktorý sa necháva fotografovať, často viac, než by si sám želal. Plachosť, s akou k týmto momentom pristupujeme, je výsledkom reminiscencií na dobu, keď bola každému zrejma intímnosť fotografií. Keď boli uložené v albumoch alebo plechovkách od keksov, ako maškrtky určené na výnimočné chvíle.

V detstve sme s babičkou hrávali takú hru. Zobrali sme škatuľu so starými rodinnými fotografiami s portrétmi ľudí, ktorých som nikdy nevidel, a ja som sa snažil zapamätať si mená a príbehy, ktoré mi o nich rozprávala. Často som sa mýlil. Výnimkou boli iba fotografie z Ameriky, kam začiatkom storočia odišla časť rodiny. Boli z hrubého papiera, s pečiatkou fotografa a dátumom na zadnej strane. Raz mi počas tejto hry babička prezradila, že ma tie mená a príbehy učí preto, aby som, keď zomrie, vedel, kto je kto. Bola to pre mňa dôležitá veta, pretože vtedy som si po prvýkrát uvedomil, že fotografia nejako súvisí s prekonávaním smrti, že odkazuje na meno niekoho a že toto meno odkazuje na ďalšie znaky, slová, spomienky a príbehy. Fotografiu a príbeh, ktorý je za ňou, som začal vnímať ako bránu k samostatnej forme života, a keďže sme vtedy bývali neďaleko cintorína a celé detstvo som počas pohrebov pri popoludňajšom učení počúval smútočnú kapelu, stalo sa pre mňa spojenie obrazu a spomienok životne dôležitou otázkou.

V babičkinom dome mal môj strýko tmavú komoru. Vždy, keď som mu pomáhal prehadzovať plochými nožnicami fotografie z vývojky do ustaľovača, fascinoval ma kratučký moment svetla na začiatku. Ten moment, keď vypnete červenú

žiarovku a na okamih pustíte číre svetlo na biely fotografický papier. Keď papier ponoríte do vývojky, objavia sa na ňom prvé obrisy budúcej fotografie, ktoré postupne tmavnú a vykresľujú čoraz presnejší obraz. Bol som fascinovaný týmto zázrakom, pretože práve on ma neskôr priviedol k čítaniu. Text sa totiž v čitateľovom vedomí správa podobne ako fotografický papier vo vývojke. Postupne nadobúda obrisy a tvar, až kým nezačne žiť svojím vlastným životom.

To všetko sú už iba spomienky, súčasnosť narušila moju detskú metafyziku, keď zásadným spôsobom zmenila nielen spôsoby fotografickej reprodukcie, ale aj spôsoby rekonštrukcie pamäťových stôp a ich čítania. Fotografia, ktorá vznikala zo záblesku svetla v tme a prenášala obraz sveta na papier, je minulosťou, nahradili ju všadeprítomné displeje a obrazovky. Úspech sociálnych sietí tkvie v tom, že fungujú ako obrovské fotoalby sprístupnené oveľa širšiemu okruhu ľudí, než sú tí, ktorých ste k sebe pozvali na kávu. Intimita fotografie ustúpila do úzadia, aby jej miesto ovládla dokumentárna informácia o tom kto, kde, kedy a s kým.

Nedávno mi v súvislosti s tým prišla na myseľ kniha *Svetlá komora – poznámky k fotografií*, kde sa R. Barthes snažil nájsť metodologický prístup k zážitku, vytvárajúc náčrt akejsi vedy jedinečného. Aby to dnes bolo možné, potrebovali by sme fotografiu bez fotografie, prišlo mi na um. Bolo to strašne zmätočné, ale potom som na to prišiel. Isto poznáte pohľad do šošovky ďalekohľadu. Ak aj nemáte vlastný, na vyhlídkach sa vždy nejaký nájde, vhodíte mincu a môžete sa pozerať. Minútu, dve, tri. Stačí to zažiť raz a navždy si zapamätáte ten pocit. Približovanie. Deje sa to každým, keď sa do zorného poľa dostáva viac detailov a menej súvislostí. Pretože cieľom už nie je analyzovať obraz, ale pozerať sa.

Naháči na barikádach a vo vláde

Svojho času sa v austrálskom Byron Bay vyzliekli stovky žien a ľahli si na lúku tak, že vytvorili srdce, v ktorého strede bol obrovský nápis No War. Ten mal premiéra Howarda upozorniť, že nesúhlasia s účasťou austrálskych vojakov na vojnovom konflikte v Iraku.

Uznávam, že protestovať povedzme v plavkách by nebolo ono. Aj preto, čo som napísal v miniatúre Vítazná farba: *Celé dni sa v plavkách opaľuje / aby bola krásna / aby to všetci videli / a keď sa napokon vyzlečie donaha / na tienáďherne opálené miesta / na jej tele / sa nikto ani nepozrie lebo / biela je biela.*

Aktivistky hnutia Femen sú vo vyzliekaní polovičaté: tasia „len“ poprsie. V Tunisku pred justičným palácom, keď uväznili ich miestnu stúpenkyňu, alebo v madridskom parlamente, keď sa pripravovala novela zákona o interrupciách. Ale verbálnu polovičatosť nehanblivo odkladajú s tričkami, vykrikujúc „Fuck your morals!“

Aj muži zviditeľňujú svoje názory nahotou. Boli medzi nahými dobrovoľníkmi na úpäti topiaceho sa ľadovca Aletsch vo švajčiarskych Alpách, aby upozornili na negatívne dopady klimatických zmien. Ale v trháku, ďaleko pred nimi sú veslári z University of Warwick. Každý rok medzi veslovaním pózujú nahí pre kalendár, aby získali peniaze na prevádzku svojho klubu, a najnovšie sa vyzliekajú aj za práva homosexuálov. Ale čo tie nekonečné zástupy bezprávných hladuálov, bezprístrešuálov a utečencuálov? Alebo černosuáli, ktorých americkí policajti na výstrahu nepostrelia – dajme tomu do nohy –, ale bez varovania ich šiestimi guľkami pošlú na druhý svet. Za drobné krádeže.

Taká Yoko Ono berie útokom rovnou stánky s umením. Z pódia parížskeho divadla Ranelagh nedávno vyzvala každého v publiku, aby jej odstrihol časť odevu a poslal tomu, koho má rád. Potom sa posadila

na stoličku a čakala. Asi po hodine ostala len v čiernej spodnej bielizni, čo sa jej nemohlo stať v roku 1964, keď o štyridsať rokov mladšia zosnovala vystúpenie Cut Piece na protest proti vojne a ostala na javisku úplne nahá.

Predstavením v Paríži chcela vyjadriť túžbu po svetovom mieri a tým, že dovolila cudzím ľuďom šibrinkovať s nožnicami v jej bezprostrednej blízkosti, ukázala, že dozrel čas, aby sme si začali navzájom dôverovať. Čo sa mňa týka, ja jej dôverujem od dôb, keď som čítal o koncerte v newyorskom džezovom klube Village Gate, počas ktorého na poslucháčov z reproduktorov vychrlila zvuky nahrané na priľahlých toaletách.

Ľudia sa húfne vyzliekajú, lebo inak sotva ovplyvnia verejnú mienku a nadnárodné spoločnosti a medzinárodné korporácie a politikov a vlády krajín na celom svete... O oblečeného a osihoteného občianskeho aktivistu dnes už nik ani okom, ani slovom nezavadí. Iba ak lord Lewis, ktorý sa s lordom Hubertom ocitne v striptízovom bare. Striptérka odkladá posledný kúsok odevu a lord Hubert si povzdychne nad jej náhlou krásou. Aj jeho priateľ si povzdychne: „Kto vie, ako vyzerá, keď je oblečená...“

Ani petície nepomáhajú. Adresáti ich nečítajú. Nečítali by ich, ani keby ich napísala a na pošte podala skupina naháčov. To len markíza de Pompadour mohla s úspechom napísať Ľudovítovi XV.: „Drahý, píšem Vám celkom nahá, lebo chcem byť úprimná.“

Je tu však vládny návrh rozpočtu, podľa ktorého by slovenské ministerstvo kultúry malo v roku 2015 dostať o desať miliónov menej – omrvinka z hrubého domáceho produktu, nekultúrnosť v plnej nahote. Lebo umenie nám naozaj netreba, ak neovládame umenie občas zakričať na vládu ono oslobodzujúce: Kráľ je nahý!