

myslím si, že... / Jana **BODNÁROVÁ** | 2

3x petržalský hip-hop (A.M.O., OPAK VSP. ČISTYCHOV, LÚZA) | 3

Lucia **PIUSSI**: Slovník živých slov | 7

Mila **HAUGOVÁ**: Zrkadlo dovnútra (próza, ukážka) | 13

Mariana **PÁTERKOVÁ**: Rilkeho stopa v poézii Janka Silana | 29

Zuzana **BAKOŠOVÁ**: Stratégie a iné krátke útvary | 37

umenie eseje

Josef **FULKA**: Hrdina a jeho čas | 39

romboid špeciál • DOMINIK TATARKA

Peter **BRABENEC**: Tatarka a Francúzsko | 43

Xavier **GALMICHE**: Kedysi v niekom vyvrelo svedomie | 51

voľným okom

Juraj **MOJŽIŠ**: 0 Autoportréte Francisa Bacona | 57

galéria romboidu 2007

Tomáš **KRČMÉRY** | 62

anketa romboidu / pesničky s textepílo

Maroš M. **BANCEJ** | 66

recenzie

Juraj **MOJŽIŠ**: Dobre (s) poznávame len plytké duše (Tomáš Janovic, Ján Štrasser: Humor ho!) | 70

Valér **MIKULA**: Oneskorená recenzia na „oneskorené“ Dejiny (Štefan Povchanič: Histoire de la littérature slovaque I) | 72

Lubica **SOMOLAYOVÁ**: Bolesť hľadá zánik (Erik Groch: Em) | 74

Marta **SOUČKOVÁ**: True Color Karola D. D₂, 3D Horvátha (Karol D. Horváth, Karol D₂ Horváth, Karol 3D Horváth) | 76

Zoltán **RÉDEY**: Tajomná istota života a smrti (Marián Milčák: Siedma kniha spánku) | 79

Jozef **LEIKERT**: Vykročenie v pyžame: revolučné nepokoje 1956 sa začali v Bratislave (Anton Blaha a kol.: Pyžamová revolúcia) | 82

Vladimír **BALLA**: Recept na kultúrny sneh (Haruki Murakami: Tancuj, tancuj, tancuj) | 83

cool/túra

Márius **KOPCSAY**: Precitnutie v osemdesiatych | 86

Miloslava **KODOŇOVÁ**: Večný návrat rovnakého | 87

tour de galery alebo - NA VERNISÁŽ!

Marián **KUBICA** | 89

úklady jazyka alebo slovgličtina

Pavel **BRANKO**: Pokračujme v pokračovaní | 91

z poznámok Ivana **ŽUCHU**: | 94



Tomáš Krčméry:
Slovenské rozprávky
Černokňažník

prechádzame nielen fázou frekventovanejších prírodných katastrof: zemetrasení, obrích povodní, tornád, ale že sa zdvihlo čosi ako studená smršť v našich myšliach. Je to akási otupenosť na „polomy“ v nás a okolo nás. Myslím tým ruptúry v našej citlivosti, z ktorých sa vyplazili preludné fantómy, predstavy toho, čo je krásne, elegantné, jednoducho „in“.

Napríklad taký strom. Starý, hrčovitý, s hustou korunou slobodne rastúcich dlhánkových konárov, začína byť v našich mestách považovaný za čosi ako ohavnosť, ktorá mrzačí eleganciu vynovených, dobre že nie rovno celých z mramoru, námestí.

Podľa keltského kalendára patrí každému človeku na zemi jeden strom a na nebi jedna hviezda. Kelti – podľa svojich prírodných a mystických zákonov zároveň – kedysi nesmierne dávno určili napríklad pre mňa jedľu a ešte hviezdzu (Mirach?) zo súhvezdia Veľkého voza. Ale to nie je dôvod, prečo zápasím o život jednej jedle pred naším panelákom. A ešte krásneho jaseňa. Dôvody petície, s ktorou prišla za mnou jedna obyvateľka nášho paneláka boli:

Dva stromy treba spiliť, pretože:

a/ oba stromy sú choré

b/ jaseň ohrozuje koreňmi náš panelák (podotýkam, že náš panelák má rozmery 100x20 m, jaseň výšku asi 30 ročného stromu)

c/ jedľa tieni svetlo

Neviem, kto určuje „diagnózy“ stromom v našich mestách. Viem len jedno – miznú závažnou rýchlosťou a ich najčastejšími „lekármi“ sú píly. V Košiciach aleja krásnych platanov a gaštanov zmizla pred rokmi z námestia počas jedinej noci – asi kvôli čistému svedomiu tých, ktorí rozhodli o ich likvidácii. Dnes sa po kamennom námestí potáčajú ľudia v horúcich letách, márne hľadajúc vlhý tieň. Podobne z Prešova postupne a neodvratne zmizli z námestia pôvodné stromy s pokrivenými kmeňmi a mohutnými konármi. Museli ustúpiť úhladným stromom podobným maketám architektov: tenučké, nízke kmene, okrúhle, ako nožnicami obstrihané, malé koruny.

Neviem, či môj odpor a nepodpísanie petície zachráni dva stromy s poodpilovanými konármi. Na vedľajšom sídlisku prišli anonymovia so zlepšovacím návrhom: odrezávajú v širokých prstencoch kôru okolo nechcených stromov. Tým ich predučia na vyschnutie, na pomalú smrť aj bez petície, žiadajúcej ochrany prírody o súhlas s výrubom. Viac – keď niekoho idúceho sídliskom, napadne pozrieť sa hore, často uvidí stromy s odrezanými vrcholkami. Nedávno som si to všimla i v malom Vranove – inak mestečku s vľúdnyimi ľuďmi. Vľúdnosť k stromom v mestách sa vytráca. V ľudských hlavách akoby sa spustil čudný mechanizmus „úvah“: staré stromy sú neestetické, treba ich nahradiť úhladnými, elegantnými stromami. Dôvod, prečo má jedľa zmiznúť spred nášho paneláka zapadá do puzzle takéhoto myslenia: často vidím, ako spoluobyvateľka zametá pod jedľou ihličie, aby sa nedostalo do chodby, lebo je to „špina“. Jaseň má zmiznúť tiež kvôli listom – padajú na betónový chodník, je to smetie, ktoré „znečisťuje“ betón. A ďalší dôvod je ako z čierneho humoru: inej žene z paneláku vadí jaseň preto, lebo si na balkóne nemôže v pokoji vypiť kávu – na konáre stromu prilietajú vtáci a štebotajú, vlastne robia podľa nej „neznesiteľný rámus“. Je zvláštne, ako mnohí ľudia súhlasia so spílovaním stromov šmahom ruky. Len by bolo zaujímavé zistiť, koľkí z nich zasadili v živote aspoň jeden strom?!

Neviem ako je to dnes, ale v 80-tych rokoch v niektorých tokijských staniach metra boli umelé stromy. Na nich sedeli umelé vtáčky a z domyselne skrytých reproduktorov sa šíril vtáčí spev. Z potreby prírody, resp. jej nedostatku, si Tokijčania vytvorili instantnú prírodu. My meníme na instantnú tú skutočnú.

Svojím spôsobom ma i k jaseňu viaže osobná spomienka: v čase návštevy dalajlámu na Slovensku sa mal zorganizovať pre neho album. Neviem, či sa idea podarila, a či dalajlámovi bol nejaký album odovzdaný. Ja som na spadnutý list jaseňa – bola skorá jaseň – sfarbený do žltej a purpurovej ako rúcha budhistických mníchov, napísala štetcom červenou farbou: Freedom for Tibet. Ak strom spília, zostane možno ďalší paradox: prežije dávno vyschnutý list s pacifistickým nápisom a krásny, zdravý strom, ktorého neuväznili ani betón, zahynie. Dnes by som na jeho lístok možno napísala: Freedom for trees.

JANA BODNÁROVÁ

3x petržalský hip-hop

Tri texty piesní petržalských hip-hoperov (prvý od A.M.O., druhý od OPAK VSP: ČISTYCHOV a tretí od LÚZA sme prevzali z publikácie ENGERAU, ktorú vydalo CKO Bratislava v roku 2005). Do jazykových a gramatických „zvláštností“ v textoch publikovaných autorov redakcia nezasahovala.

A.M.O.

B.R.A.T.I.S.L.A.V.A. (text)

Fasáda padá, slnko tiež s ňou,
a nočná Blava hľadá chlapcov s novou piesňou,
lenže kto má priestor, A., kto má priestor, M., kto má priestor, O.,
A.M.O.

nehovor, že nepochodíš, ak nepochopíš jedno,
že nič má zo súcitu hladný, ak mu nedáš jedlo,
preto ma to životom v Bratislave viedlo,
aby neveril som všetkému, čo komu z huby jeblo,
lebo

Refrén:

Bra-ti-sla-va,
neni ako víno,
neni ako káva,
neočarí neprebudí ťa,
je po večeroch fádna, zrádna za dňa

to je Bratislava, kde som sa narodil a žijem, v uliciach,
kde vládne cez deň ruch a v noci strach,
o ktorom sa dočítaš aj v novinách, ibaže v iných rovinách,
takže polopравdy a vôbec ak tu uvidíš na vlastné oči čo znamená dožiť sám,
byť odovzdaný uliciam sám
a v ruke čúčo, v pozadí hluk podnikov a rušno, hudba,
občas pouličné husle či trúbka,
čo zahrá sólo, aj to je mesto mieru,
kde má všetko svoju cenu,
mesto, čo není ako víno chatteau ani káva, čo má hustú penu,
skôr galéria writerov, ich boj o stenu,
a plno závisti, závislosti, zlosti a fejmu pokope,
v meste, kde zrovna ochote nestojíš tvárou denne,
skôr ignoráciu dá pocítiť jemne,

tu kontakty znamenajú viac než pre Vegas herne,
a priateľov si treba držať pevne, keď nie,
život tu vädne a má rýchly spád,
v meste rýchlych áut, v meste kde
nežije sa zrovna lacno ne,
kde dá sa zabaviť, dá sa zabalíť, dá sa zahojiť, dá sa zarobiť, dá sa hej lenže odtiaľ potiaľ.
Lebo hovada, čo majú v Blave podhradía,
sa nepodriadia, za peniaze ochránia,
ak nejsi po vôli, tak potom..., odstránia,
taká je Bratislava plná poznania,
dávno som spoznal svoje mesto aj bez pozvania,
takto si môže človek získať nové rozhrania,
na mesto mieru, ktoré nemalo tu atmosféru asi predtým nikdy,
Ekonomická je plná kuriev, pizdy,
študentky šlapú, na tie plujem ako na všetky,
nejeden debil nájde sa čo s takou má pletky,
a celú dobu nevie, že pchá ho do štetky,
taká je od nás až po Ostredky,
taká je

Refrén:

Bra-ti-sla-va,
neni ako víno,
neni ako káva,
neočarí neprebudí ťa,
je po večeroch fádna,
zrádna za dňa

falošný úsmev a ruka vztýčená na pozdrav, preč s ňou,
sú tu tí, čo nechcú zapáčiť sa s lacnou piesňou,
preto má priedor, A., preto má priedor, M., preto má priedor, O.,
A.M.O.
A tí, čo žijú budú debilom, čo nepresadia hudbu z panela,
u nás je vzácna ako spanilá deva,
jak pre Santanu španiela z dreva,
hudba, čo sa ledva predá,
taká je

Refrén:

Bra-ti-sla-va,
neni ako víno,
neni ako káva,
neočarí neprebudí ťa,
je po večeroch fádna, zrádna za dňa

Do špiny a smradu,
sem cestuje ľud a hľadá prácu, aby bolo na stravu,
do pácu, iní hľadajú slávu a rast, nájdu hanbu,
tí čo padnú, idú domov, keď spoznajú pravdu.
V meste, čo nesie na ramenách haldu
pracujúcich, z jednej strany, z druhej nepísanú vládu
tú vládu drogy a to je fakt,

na plecica nohy alebo šlap
cestičkami Bratislavy, čo sa zaryjú do hlavy,
a potom do povahy,
tým, čo majú v piči večer správy,
lebo tu je život taký, ako si kto spraví,
nezabúdam na podniky, prachy, kluby, kde som spoznal ľudí, takých akí sú okey,
jebnutí aj príliš múdri, drzí,
je tu kopa starých psov, čo robí rap, od Lúzy
ťahá sa to mestom po Rendes a témy ako jebať čúzy
u nás nemajú moc veľký ohlas, sú nám u riti jak starých ignorantov fúzy,
tu sa robia texty o tom, ako ide život v Blave,
ako sa nám hnusí, a čo všetko spravíť musím,
preto aby som tu nebol jebaný jak dáky buzík
BRA-TI-SLA-VA

OPAK VSP. ČISTYCHOV

SLAVÍN (text)

Sedím si na Slavíne je mi dobre, chutne užívam si chvíle absolútne a keď utne z upálenej cigy pozerám tam dole na mesto kde bývam kde som bol odkiaľ som sa sem dostal hore prešiel schodov sto že dostal dosť od chrbtov nože na to že nestažoval sa tu nikdy pane bože akože Opäť keď pozerám tam zhora dole sa kukám na tých čo nejdú poctivo po schodoch no skratkami čo ich zvedú do lesa kde každý p*ču uvidí a p*ču dozvie sa tak keď ešte môžete tak kľudne schopte sa, pod mramorom, stromami, serpentinami, drahými domami bohatstvo Bratislavy taktó najavo dáva ho nami nespája ho s nami ver to mi no že mi krásu svoju ukázala a to mohla mi Slavín ako pomník vieš či nechápeš s otvorenými ústami cesta na ten miestny ľahká autom trolejbusom je no každý kto chce úplne hore ísť musí poctivo a pešo schodami schod za schodom, schod za schodom, schod za schodom vlastnými nohami

Sedím si na Slavíne dole pozrem na pomníku sa dozviem aký je vlastne rozdiel na kameni čo je pod ním kde pramení tok rým stanem sa dobrým už tam a ten mušť tu už vychutnám rád tam, tam si ho rad vychutnám

Sedí Slavín pred neho sa postavím s pozadím na Bratislavu si hladím zhora vidím čo je pod ním pred ním no vy zdola len tušíte čo je za ním

Bývam dole a ďalších horných desať tisíc chce bývať so mnou bol som tam ešte som nevidel toľko detských ihrísk a toľko obnov bol som tam tam svetla mesta svietia jasnejšie než ktorákoľvek tvoja hviezda chodníky idú dobre raz tu no kontrastne tu dole večerné správy odhaľujú pravdy paletu obyčajní ľudia žasnú aj keď majú ako žiť predstavu jasnú a hlavu vlastnú nezostáva času na zábavu a často ani lacnú len únavu striedavajú zlé pocity z budúcnosti obavy, chýbajú byty, kam až siahajú limity, kam sa pozriem kontrasty vidím vidíš ich i ty neostať pripitý na kresle so slabým vínom ktoré núkajú ti odpi si dúšok čaju a keď pijú moje orbity okolo mňa žiadne celebrity ale celé beauty až do dna s radosťou väčšou ako keď doniesli malému malého psa alebo iný prezent život neni dezert v uliciach nie vždy rezeň pokiaľ bude obloha repuje ten čo sa cíti ako väzeň kým sa nenaplní bazén bez mien aj cez plieseň v meste čestne nesiem verne pieseň a môj štít odráža päsťe zo zlých chvíľ čo som tu prežil na triku s fľakmi na krku s vtákmi ale vždy patriot jak sa patrí (che) Slovensko rovnosťou nechcem zakryť zakryť sem patrí pre mňa je Slavín rovnosťou slabým a to čo oslávim je jak sa hudba vy hudba vy hudba vyvinie

Sedím si na Slavíne dole pozrem na pomníku sa dozviem aký je vlastne rozdiel na kameni čo je pod ním kde pramení tok rým stanem sa dobrým už tam a ten mušť tu už vychutnám rád tam,

tam si ho rád vychutnám

Sedí Slavín pred neho sa postavím s pozadím na Bratislavu si hľadím zhora vidím čo je pod nim
pred ním no vy zdola len tušíte čo je za ním

Opak

Čistychov

Hej čo je tu čo tu robíš do prdele? Hn? Sedíš?

Pijem tu z muštu

Daj aj mne

Čččč čistychov

Slavín

Potoky slovanské petržalské

LÚZA

Názov stavby

Priamo z 5ržalky

Refrén:

Priamo z 5ržalky „kde?“ žijú ľudia „akí?“ rovnakí, ťahajúci za rovnaké páky
„jaki“ takí i onakí, vymenili sk8y a zmalované vlaky za rými ktorými robia ľuďom rozpaky

Flaky - na svedomí z vecí zlých, tých čo sú vedomí ako my, ako ja ako ty,
takí i onakí zmenený udalosťou, dobou alebo rovnaký,
možno ne úplne, ale s akým cieľom sme začali, pokračujeme s presne takým
a osudy ľudí označím no neviem či nato sám stačím,
každý svoju cestu zo začiatku šlapal sám v hovne pán, v hovne sám, v hovne
kam, v hovne tam v hovne, nezaradený patriaci do mäsy - k štýlu sa žiadnemu nehlási asi
Vnímajúci bývali aj chlapi všeobecne poslušne pekne, vnímali to čo je všeobecne pekné
no potom ich začala zvedavosť do ulíc tahať „dost“ spoznávať kultúry aj ľudskú
kokotnosť, kamarátskosť aj nepriateľskosť, nevšímavosť skutočnosť, nepredvídavosť aj predvídavosť,
no a každý začal hľadať svoj smer „pod sem môj smer“, tak tomu never -
netrvalo všetko jeden vyjebaný večer, ale vela večerov trvalo kým dostal som rap do tela

A tak všetko ďalej pokračovalo, zostalo pár ľudí čo sa na to nevysralo
a zatiaľ nesmelo zlepšujúca situácia nútila sa tváriť sa veselo
a bez konfliktov medzi sebou sa dobre robilo sa,
dobré veci robili sa, dobre mali sme sa, ale nedobre tváрили sa,
kvôli konfliktom a peniazom problémy na povrch vyniesli sa
a neodniesli doteraz sa,
ale tá skupina chalanov, ktorý brali celý život s nadhľadom, bojovali s chuťou mocnou
z nepriateľskou kostnou zlosťou zlou kokotnosťou, závistlivých hosťov,
v našich životoch sa to stalo samozrejmosťou

Tak nebudem lutovať seba, ani za ostatných plakať, snažiť sa byť tým čím som a tým ostať
aj keď niekedy tvorivosť upadá a slnko tvorivosti zapadá to zdá sa a vtedy všetci zobudia sa,
lebo im to nezdá sa, vysníť čistý štýl ne-dá sa no-dá sa no-dá sa vyčnievať von a tým preraziť zo stáda prasat
a jebať na ostatné reči zbytočné, spáliť tučné šišky a robiť jasné páky -
to je osud tých, to sú tí ľudia aký - rovnaký priamo z 5ržalky, kamarát priamo z 5ržalky

Živé kvety polievame spolu s Petrom Bálikom od roku 1994, keď sme sa náhodou zoznámili po predstavení v Stoke. Hneď nato - ako som ho videla hrať na Hlavnom námestí v kapele Piecka AE - sme zasadili Živé kvety. Trvalo dlho, kým sme našli tých, ktorí by sa na veci pozerali tak ako my dvaja, asi osem rokov sme sa trápili s vlastnou neschopnosťou a s rôznymi spoluhráčmi. Až s príchodom Ďura Mironova, ktorý pôvodne hral na klávesy, ale potom chytil basu, po ktorej vždy túži, sa niečo pohlo. No a on konečne dotiahol z nejakej hip-hopovej „sešlosti“ Agnes, našu bubeníčku. A preletela iskra. Niečo sa stalo, dajaké čaro a my sme sa konečne narodili. To bolo až v roku 2003, ale to je jedno. Nieкто otvoril okno a vpustil k nám obyčajný čistý vzduch a my sme sa konečne zhlboka slobodne nadýchli. Až odvtedy sme skutočná kapela a patríme k sebe. Krátko nato prišiel hrať na druhú gitaru Marek Pastier a hral s nami až do tohto roku. Marek odišiel s tým, že si chce založiť kapelu vlastnú a je to tak v poriadku, lebo my sme si vzápätí našli Jakuba Kratochvíla a vydýchli si. Spojenie trvá, bola to láska na prvý pohľad. Medzi nami – piatimi. Vrelo odporúčam!

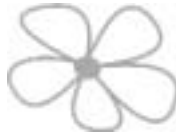
LUCIA PIUSSI

(Do jazykových a gramatických „zvláštností“ v textoch L. Piussi redakcia nezasahovala.)

Živé kvety

SLOVNÍK ŽIVÝCH SLOV

Živé deti
 Živé sny
 Živé kvety
 Živé vidiny
 Živý smútok
 Živý prach
 Živý vietor
 V živých korunách



Živá mačka nesie v zuboch živú myš
 Si živá hračka v rukách toho, koho nevidíš
 Živé mikróby, život v potrubí, život na Marse
 Tvoj život naruby

NIČ NIE JE MŔTVE
 VŠETKO JE ŽIVÉ
 KÝM SA ZEM TOČÍ
 VŠETKO SA HÝBE
 VŠETKO SA MENÍ,
 NEKONČÍ, UMIERA!
 TAK UTRI SLZU Z OČÍ
 A DOBRE POZERAJ!

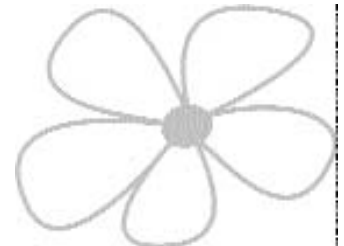
Živé legendy,
 Živé preludy,
 Život ide ďalej
 Hoci aj bez ľudí
 Živý strach z výšok
 Prekroč živý prah

Nik nezbadá živé stopy na strechách
 Živé kvety, živý bič
 Život preletí ako živé nič
 Len šteňatá sú zatiaľ živo bez viny
 A nový život potrebuje živiny

NIČ NIE JE MŔTVE
 VŠETKO JE ŽIVÉ
 KÝM SA ZEM TOČÍ
 VŠETKO SA HÝBE
 VŠETKO SA MENÍ,
 NEKONČÍ, UMIERA!
 TAK UTRI SLZU Z OČÍ
 A DOBRE POZERAJ!

V živom vysielaní živý šot
 Že ktosi v obci zničil živý plot
 Mám v živej pamäti tvoj živý smiech
 Tvoj živý dotyk vo mne živo
 Vrie!

NIČ NIE JE MŔTVE
 VŠETKO JE ŽIVÉ
 KÝM SA ZEM TOČÍ
 VŠETKO SA HÝBE
 VŠETKO SA MENÍ,
 NEKONČÍ, UMIERA!
 TAK UTRI SLZU Z OČÍ
 A DOBRE POZERAJ!



PIUSSI
 LUCIA

NEHAJ TO PLYNŮŤ

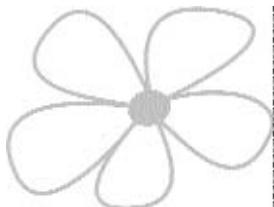
Srdce ti búcha jak zvon
Vládne tu chaos a zhon
V hrdle po výbuchu
Chceš plávať na suchu
Oči hľadajú na teba
Jak hladné deti do neba
Pozri inam, vydýchni
Odkiaľ ideš – nie si nik
Nie si nik – nesieš nič
Pozri inam, vydýchni
Aj tak nemáš čo hrať
Si prázdny Bratislavský hrad
Prázdne ihrisko v noci – viac nechci
Ostatné nechaj vyššej moci

NEHAJ TO PLYNŮŤ, PLYNŮŤ, PLYNŮŤ
PLYNŮŤ POMALY
DO NIČOHO SA NENŮŤ, NENŮŤ, NENŮŤ
NEPLYTVAJ SILAMI
BUDE TO LEN PÁR MINÚT, MINÚT, MINÚT
LEN OKAMIH
NEHAJ TO PLYNŮŤ, PLYNŮŤ, PLYNŮŤ
OČAMI AJ ÚSTAMI



ŽIVOT JE ROZPRÁVKA

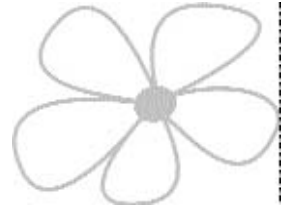
Ty si veril, že sme Highlanderi v Jarmuschovom filme, ale nie sme!
Počuješ, nie sme!
Ja už verím iba v to, že stojím nohami na zemi, tesne,
„Prilieham tesne“!
A som za zdravú symbiózu, žiadne choré parazitné vzťahy,
Len spravodlivé rozloženie síl na oboch,
Na oboch stranách váhy.
V pravde je krása, jediná spása, ktorá lieči
A ty si klamal, že si nevidel, čakal iba na prídel,
Nespúšťal oči.
To omráči, zabolí, treba začať od nuly,
Táto hra končí,
Si v raji krivých zrkadiel, zlez a začni hocikde,
Tak do toho, nech sa páči!



Srdce ti búcha jak zvon
Dvihni ho ako telefón
Posvieť si ním na cestu
Povedz svetu že si tu
Že pred tým neujdeš preč
Že si len chodiaci terč
Vidíš dušu vo veciach
Stúpať vzory z koberca
Ako mačky a psov
Z detských výkresov
Z prasklín na stene
A známych hlasov z kuchyne
Až kým to všetko ako v sne
Medové slnko zaleje
Uvidíš aké to je
Uvidíš aké to je!

NEHAJ TO PLYNŮŤ, PLYNŮŤ, PLYNŮŤ
PLYNŮŤ POMALY
MÁŠ NA TO LEN PÁR MINÚT, MINÚT, MINÚT
LEN OKAMIH
SÁM NEMÔŽE ŤA MINÚT, MINÚT, MINÚT
UŽ JE TO ZA NAMI
NEHAJ TO PLYNŮŤ, PLYNŮŤ, PLYNŮŤ
OČAMI AJ ÚSTAMI
OČAMI, ÚSTAMI

ŽIVOT JE ROZPRÁVKA
DRSNÁ A SUROVÁ
ROZBÍJA O ASFALT
A KRUTO ROZDÁVA
IDEME SPOLU TAM
NA KONCI MOŽNO LEN PRACH
ALE AJ TAM SLNKO
NAŇ SVIETI
CEZ OBLAK



A kto by to bol povedal, že vieš tak šliapnuť na pedál
My všetci sme sa v tom viezli,
Ty si z nás spravil šašov svojej reality šou, až kým nám došiel benzín.
Ešteže šťastie je vodovodný kohútik
A ak ti nechutí, choď na vzduch!
Koľko zbytočnej námahy je v nedostatku odvahy
Povedať pravdu.
Tvoje meno stále v obehu, jak choré vrany na snehu
Vystierame krídla,
Škody nebudú malé, ty máš veľký talent
Vniesť rozbušku do krdľa.
Či žiješ v komixovej bubline, spávaš pri mamine
A robíš grimasy,
Už budeš s nami stále, máš ozaj veľký talent
A aj tak nikto nevie, kto si.

ŽIVOT JE ROZPRÁVKA
DRSNÁ A SUROVÁ
ROZBÍJA O ASFALT
A KRUTO ROZDÁVA
IDEME SPOLU TAM
NA KONCI MOŽNO LEN PRACH
ALE AJ TAM SLNKO
NAŇ SVIETI
CEZ OBLAK



ZAS JE TO VŠETKÝM JEDNO

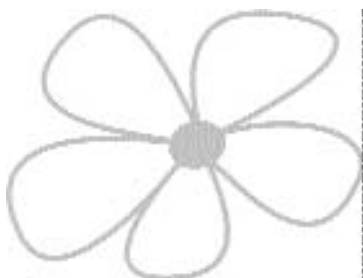
Drahocenné orgány skončili v kontajneri
Škoda sa nedá ani vyčíslieť, zaplatia ju srdciari
Mafiáni velebení v televíznom seriáli
Za zlú bezpečnosť systému obvinení hackeri
Z výskumov vyplýva tradičný strach z autorít
A strach z malosti kompenzuje pýcha na veľhory

Mŕtva mačka v redakcii za reportáž o getách
Európsky verdikt znie: Fotobunky v toaletách, v toaletách!

A ZAS JE TO VŠETKÝM JEDNO
ZAS JE TO VŠETKÝM ÚPLNE JEDNO
ZAS SA VŠETCI ZHODNEME
ŽE TO V ČOM TU ŽIJEME
JE NEKONEČNÉ DNO
A NEKONEČNÉ BAHNO
ZAS JE TO VŠETKÝM JEDNO
ZAS JE TO VŠETKÝM ÚPLNE JEDNO
A TO ČO DNES JE DES
ZAJTRA SA BUDE DAŤ ZJESŤ
A BUDEME TO HLTÁŤ AKO
CHUDÁK PSIE ŽRÁDLO

Svedkovia útoku zbití, páchatel' neznámy
Z polície unikli von údaje s ich menami
Strach plodí zlo a strach sa šíri nadzvukovou rýchlosťou
Na skládke sa deti hrajú guľičky s ortuťou
Najslovenskejšie príslovia je: Nehas, čo ťa nepáli!
A najväčší strach z cudzincov je tam, kde žiadni neboli
Zima búcha na dvere, šampanské v opere
Najväčšie úniky peňazí sú priamo v štátnom sektore, sektore...

A ZAS JE TO VŠETKÝM JEDNO
ZAS JE TO VŠETKÝM ÚPLNE JEDNO
ZAS SA VŠETCI ZHODNEME
ŽE TO V ČOM TU ŽIJEME
JE NEKONEČNÉ DNO
A NEKONEČNÉ BAHNO
ZAS JE TO VŠETKÝM JEDNO
ZAS JE TO VŠETKÝM ÚPLNE JEDNO
A TO ČO DNES JE DES
ZAJTRA SA BUDE DAŤ ZJESŤ
A BUDEME TO HLTÁŤ AKO
CHUDÁK PSIE ŽRÁDLO
Ó,Ó,Ó...



SMÚTOK JE DLHÁ CESTA

Smútok je dlhá cesta
Sú to noci bez spánku
A medzi ľuďmi samota
Vyzeráš v poriadku
Ale nie je to tak

Nezávid' nikomu šťastie
Nenáviš' je burina
Čo všade dobre rastie
Vyzerá nevinná
Ale nie je to tak

Tam hore
Kde sa ťažko dýcha
Kde je vzduch riedky
A ani chvíľa ticha
Každý si myslí že ťa pozná
Ale nie je to tak

DANIEL TUPÝ

Turisti si fotia miesta
Kde fašisti dobodali študenta
Neveria vlastným očiam
Tak si to fotia, tak si to točia...

Ten, čo ho zabili sa volal Daniel Tupý
Dodnes o tom kolujú medzi nimi vtipy:
„Tupý zabitý ostrými nožmi“
Dodnes o tom kolujú vtipy medzi
skínmi

V JEDNOM SI MÔŽME BYŤ ISTÍ
ŽE MY SME TÍ, KTORÍ BUDEME BITÍ
V JEDNOM SI MÔŽME BYŤ ISTÍ
ŽE MY SME TÍ, KTORÍ BUDEME BITÍ

Deň po vražde sú všade kukláči
Či sa nám to páči - alebo nepáči
Policajný prezident vraví pre noviny
Že nemali by sme byť voči zlu pasívni

Nevrav mi
Čo si niekde počul
Zástupy slepých mi zas
Do brány tlčú
Vyzerá že sa ma to netýka
Ale nie je to tak
Nie je to tak!



Smútok je dlhá cesta
Z kopca do kopca
Zdá sa byť zakliata
Zdá sa byť bez konca
Ale nie je to tak

Nezávid' nikomu šťastie
Nenáviš' je burina
Čo všade dobre rastie
Vyzerá všemocná
Ale nie je to tak
Nie je to tak!

Každý jeden člen každej rodiny
Mal by mať povinný kurz sebaobrany
Je to čin hrozný, trestuhodný
Ale položme si otázku: Kto je za to
zodpovedný?

Medzitým sú zo všetkých antifašisti
Na uliciach hliadajú malé deti
Ak si len plešatý, poženú ťa mestom
Stačí že na teba niekto ukáže prstom

Polícia pátra - vrahov nemajú
Začínam mať pocit že to flákajú
V krajine kde každý pozná suseda
Nevedia rozoznať skinheada od med-
veďa?!

V JEDNOM SI MÔŽME BYŤ ISTÍ
ŽE MY SME TÍ, KTORÍ BUDEME BITÍ
V JEDNOM SI MÔŽME BYŤ ISTÍ
ŽE MY SME TÍ, KTORÍ BUDEME BITÍ

Minister vnútra sa nechá počuť
Že to sa len medzi sebou extrémisti tlačú
Slušný človek je v noci doma
Mali by sme si všetci vstúpiť do svedomia...

A potom rozpráva o tom
Že svedomie má byť chránené štátom
Keď sa vlk s baránkom spojí
Nebude už ani nohy v noci pri Dunaji

V JEDNOM SI MÔŽME BYŤ ISTÍ
ŽE MY SME TÍ, KTORÍ BUDEME BITÍ
V JEDNOM SI MÔŽME BYŤ ISTÍ
ŽE MY SME TÍ, KTORÍ BUDEME BITÍ

Táto smutná rozprávka nemá hrdinu
Keď zabijú z nás niekoho



BEZ KONCA

Ešteže sa čas nikdy nevráti
Ešteže sa aj tak nič nestratí
Ešteže všade žijú ľudia
Tiež tápu a tiež sa budia
Ešteže zabúdajú, padajú a blúdia
A keď sa súdia jak susedia, sú vedľa
Ešteže je diaľka a priestor
Platí fyzika a váži každé gesto

Čo je ten osud, čo v nás drieme?
Na jeho koniec nevidíme

JAK OBLOHA A JAK TO MORE
BEZ KONCA
BEZ KONCA JE!
BEZ KONCA
BEZ KONCA JE!

Ešteže láska je vždy mimo zákon
Ešteže uniká a vždy má náskok
Ešteže veci len tak sú
Bez nášho hnevu a súhlasu
A ešteže sa dá ísť po ceste domov
Ešteže sú psy a radosť bez dôvodov
Ešteže mínus a mínus je a bude plus
A odvšadiaľ sa dá ujsť

Nám to dajú za vinu
Až kým to nebudú ich vlastné deti
My budeme tí, ktorí budeme bití
Až kým to nebudú ich vlastné deti
My budeme tí, ktorí budeme bití
A skinheadi si budú ďalej vraviť vtipy
O tom ako umieral Daniel Tupý

Kto je za to zodpovedný?
Môžeme si za to, milé deti, sami
Kto je za to zodpovedný?
Ja, ty, my, vy, oni, ony
Kto je za to zodpovedný?
Len my, my a nikto iný
Kto je za to zodpovedný?
My, my ho máme na svedomí...

Čo je ten osud, čo nás ženie?
Žehná nám, berie, na zbláznenie

JAK OBLOHA A JAK TO MORE
BEZ KONCA
BEZ KONCA JE!
BEZ KONCA
BEZ KONCA JE!

Ešteže sú miesta, kde nie je signál
Ešteže nikto nezráta aká je túžba žiť silná
Ešteže ľudia majú tváre
A vravia o nich viac než memoáre
Ešteže smrť si tyká s každým
Bez rozdielu raz a navždy
Ešteže ani bolesť ani strach
S nami neprekročia jej prah

Čo je ten osud, čo nám ženie
Do plachiet vietor, je to na zbláznenie

JAK OBLOHA A JAK TO MORE
BEZ KONCA
BEZ KONCA JE!
BEZ KONCA
BEZ KONCA JE!



Zrkadlo dovnútra

„Spomienka nevzniká oslabením vnemu, ale súčasne s vnemom ako duchovná skutočnosť, ako prejav pamäti, ktorá ako predstava neprítomného je na hmote nezávislá.“

HENRI BERGSON

Rodičom, ktorí ma nepripravili skoro na nič, ale dovolili mi prežiť skoro všetko...

„Každý je sám pre seba celý svet, lebo keď niekto zomrie, zomrie s ním aj celý svet. To je podstata, ktorej veríme, byť všetkým pre všetkých.“

PASCAL, PENSEÉS

I.

Život stratený a nájdený v čase

Ako začať? Pascou detstva, v ktorej som chytená, ja terazšia, súčasná, sediaci desiateho októbra 2006 v záhrade na bielej lavičke v Zajačej Doline s hlavou inde, v ktorej sa prebúdzajú fragmenty archívov tela, duše, ducha: formujúc to pamäťou a spomienkami v nej uloženými na pamäti. Rozmýšľam, čo by ma mohlo udržať v tomto stave zrodu a zároveň poznania počas vymedzeného času písania.

Budú to subjektívne pamäti. Subjektívne písanie, príbehy, fotografie, dokumenty a subjektívna interpretácia, ktorú ponúknem. Šesťdesiatštyri – toľko je mojich rokov tu na tejto zemi, tak asi bude čo vyberať. Voľakedy som bola presvedčená o tom, že ak všetko nemilosrdne precítujem a potom o tom nemilosrdne napíšem, potom nájdem aj to pravdivé slovo. Už dávno viem, že divú nespútanú krásu sa nedá opísať divoko a nespútane. Literatúra potrebuje disciplínu. Treba pozerať pozorne na to, čo vidíme. Písanie, to moje, bolo vždy sebazáchovnou činnosťou a preto neviem, milý čitateľ, čím budú tieto pamäti, či budú viac pre mňa alebo pre teba, alebo nájdem zlatú strednú cestu? Tak si dopredu udeľujem licenciu najvyššej subjektivity, zároveň ale predpokladám, že to subjektívne zapadne do objektívneho sveta a bude to zrozumiteľné aj pre nezainteresovaného čitateľa. Nebudem predkladať rébusy, ale určite je v živote každého životné obdobie, o ktorom nerád píše, či už s ohľadom na seba alebo na blízkyh žijúcich, ktorých by sa to mohlo dotknúť.

Okrem toho aj ja, tá ktorá píše, aj môj čitateľ, ktorý to bude čítať, musíme rátať s prejavmi iného uhla pohľadu na určité udalosti, ktoré máme každý iné. Okrem toho som blíženec a deliaca čiara medzi dvomi vo mne je nejednoznačná a ak je, tak dvojnásobná, existujú najmenej vždy dve možnosti interpretácie každého príbehu, citu, činu.

Pokúsím sa z prepojených fragmentov môjho života vytvoriť text, ktorý by svojším lúčom nasvietil môj život a zároveň v pozadí, alebo v popredí? mojich súčasníkov a svet, ktorého som časťou, hoci som: „zo sveta vyklonená“, ako o mne raz veľmi presne povedal kolega básnik Jožko Mihalkovič.

H A U G O V A

MILA

Pokúsím sa rozdeliť si to na zmysluplné časti, ktoré možno nebudú vždy postupovať v časovej lineárnosti, ale azda nakoniec vytvoria vytúžený celok z jednotlivých segmentov.

Jednotlivé obdobia našich životov sú pokryté pokožkou celku, z ktorého pochádzajú, a je len na tom, kto ich reflektuje – teda na mne a na tom, kto ich bude čítať, aký výsledný tvar polymorfného času a priestoru sa podarí určitým radením získať.

Od jedného obrazu k druhému obrazu, od zážitkov, pocitov, pomocou záchytných bodov, fotografií, denníkov, listov a mojich básní, pomocou počutého o detstve a rodine, z toho, čo sa ma dotklo z vonkajších udalostí chcem rozvíjať pomalý postup v labyrinte času, v ktorom sa mieša to, čo sa stalo, to čo sa mohlo stať, to, čo sa malo stať...

Vlastne to takto rozdelené a nakoniec zložené asi muselo byť najbližšie pravde, verím na osud a na to, že v priestoroch božej prozreteľnosti sa stretnú tí, ktorí sa museli stretnúť a stane sa to, čomu sa nemôžeme vyhnúť...

Mojou úlohou bude napísať: cenzúrou vedomou mi budú ešte možno žijúci, a pamäti (moje) by nechceli ubližovať, cenzúrou nevedomou bude zabúdanie, ktoré vytlačí z pamäti to, na čo nechceme spomínať alebo čo naša citová pamäť nepokladá za potrebné pre obraz reality, ktorá sa rozprestiera širšie ako je náš osudom určený výsek.

Pokúsím sa preskúmať vnútorné i vonkajšie záhrady detstva, dospievania a dospelosti, nájsť to, čo ma vytváralo a vytvára takú akou som, akou som sa stala.

Zjavia sa obrazy rozochvenia, ktoré budú možno fotografované filtrom času, iné ako vtedy, keď sa zjavili dieťaťu, či školáčke, maturantke alebo mne už dospelaj. Územie vízie vlastného života je bohatšie ako si ho predstavujeme, presahuje nás, žije si svojim životom, ale kráča s nami ako tieň, ako báseň, ako svetlo. „Naozaj má ľudský život veľa verzií, a to nielen možných, ale reálnych“, píše vo svojich pamätiach Ivan Kadlečík. Čiže máme viac životopisov, áno ale len jeden je náš skutočne vlastný. Kto rozhoduje o tom, ktorý? Ja? Možno. Sotva?

Životopis ako tieň? Vlastne bolo mojim prvým básnickým textom akési stručné presné zachytenie, „Napísanie tieňa“ – asi v maturitnom ročníku na jar 1959. Text nemám, pamätám si ho len vizuálne, obsahovo nejasne. Ceruzkou na linajkovom papieri zo zošita, ale moje riadky sa neprekrývali s vytlačenými, mali svoj spád, raz šikmo hore potom dolu, ako lúče svetla v októbri sa tiahli po stránke, písmo spočiatku úhľadné, na konci nečitateľné a veta nedokončená.

Pokladám ten stratený list papiera za prvý text, hoci je to možno nespravodlivé voči vetám z písaniek z prvej a druhej triedy, kde sa zjavila prvá presná veta: „Ja veľmi ľúbim písanie a čítanie.“ Tak.

Autobiografia ako moja ruka ukazujúca na mňa.

2. 6. 2006 Zajačia Dolina

I.

Ešte je všetko možné

*V tieni rodokmeňa (vymyslí si život a potom ho musí žiť)
V dedičnosti túžba lakomca, pamätať si aj nevidené od matky od otca...*

Čo všetko sa muselo stať, kým som sa 14. júna 1942 narodila v Budapešti ako Emília Viktória Labay, ako to stojí v mojom rodnom liste: museli sa stretnúť moji rodičia: otec Štefan La-

bay narodený 2. júna 1912 vo Vrábľoch a mama Helena Labayová rodená Sás, narodená v Jászapáti 17. septembra 1919.

Predtým sa museli odohrať tragické dejinné udalosti: Mníchov 1938, rozbitie Československej republiky, v ktorej môj otec vyrastal. Jeho rodičia: Štefan Labay a Anna Labayová rodená Levická sa narodili v Rakúsko-Uhorskej monarchii. Starý otec bol železničiar, zostali mi po ňom vreckové hodinky značky Doxa, ktoré ešte aj teraz po sto rokoch idú na sekundu presne a niekoľko spomienok: ako ma vedie v Nitre z Kláštornej škôlky karmelitánok domov a ťažko dýcha, ako mi vyrezáva drevený vozíček, ako leží vystretý v truhle v prednej izbe vo Vrábľoch a sesternica nožnicami „strihá“ plameň, vlastne knôť, aby sviečky horeli rovnomerne. Bol to tichý a dobrý pracovitý človek, pobožný a asi spokojný so svojim životom odmeriavaným príchodom a odchodom vlakov. Stará mama bola silná a šikovná, myslím, že ona vládla v domácnosti na Kostolnej č. 108 vo Vrábľoch, v dome, ktorý vždy raz do roka od povaly po pivnicu vybielila na bielo zvonku i zvnútra: s fialovo modrým pásom farby asi pol metra od zeme, spomínam to preto lebo farba bola veľmi zvláštna, ale asi typická, lebo sa jej dotieň objavuje dokonca na Schieleho obrazoch Krumlovských domov... Okrem vedenia domácnosti a starostlivosti o deti sa stará mama starala o záhradu, ktorá končila pri rieke-potoku Žitava, tiekla za humnami a pravidelne sa neškodne vylievala do záhrady, prinášajúc úrodnú pôdu. A samozrejme každoročne o žlté húsatká, ktoré sa vykrmili na „hody“ v jeseni. Na konci Vrábľov mali starí rodičia malú vinicu s hajlokom. Okrem toho chodila stará mama právať do bohatých rodín. Bola analfabetka, čo som zistila až pomerne neskoro, vedela to skrývať. V kostole suverénne „čítala“ z modlitebnej knihy a zo spevníka (čísla stránok ovládala) a texty vedela naspamäť!

Až raz som bola pri tom, keď podpisovala dôchodok: tromi križikmi. Vtedy som tomu nepripisovala žiadny význam, ani dnes nie, možno len v súvislosti s tým, že pre mňa je písanie životne dôležité. Starí rodičia dali svojho nadaného syna študovať. Najskôr na strednej škole v Komárne a potom na Vysokej škole hospodárskej v Plzni, so zameraním na „poľnú hospodárstvi“, kde môj otec, podľa vysvedčení úspešne študoval a mal výbornú z „jazyka československého“, celý život hovoril peknou slovenčinou a takisto češtinou.

Po Mníchove a násilnom rozbití republiky, čo otec celý život pociťoval ako traumu (bol ako mladý dôstojník tiež mobilizovaný a 15. marec 1939, mne známy len z fotografie ako Hitlerova armáda vstupuje do Československa a odstraňuje hraničné závery, sa stal pre neho tragickým dňom). Násilné rozbitie Československej republiky: Vznik Protektorátu, Slovenského štátu, strata Sudet, južného Slovenska a Zakarpatskej Ukrajiny. Územie, kde ležali Vrábľe, pripadlo Maďarsku, otec sa vrátil na Slovensko, teda vlastne do Maďarska a našiel si zamestnanie v Miškolci v pivovarníckej firme Dreher-Hagen Macher – vedel zo školy trochu nemeccky a samozrejme ako ľudia vo Vrábľoch aj maďarsky. V maďarčine sa rýchlo zdokonalil.

Tam v Miškolci spoznal na ulici pred výkladom svoju mamu, veľmi peknú Ilonku Sás, ktorá tam pracovala v obchode svojej tety Katóky. Otec ju odprevadil až k obchodu s klobúkmi a galantériou, bolo to v roku 1940. Po zásnubách sa v septembri v roku 1941 zosobášili v katólickom kostole v Jászapáti. A presne o deväť mesiacov som sa v Budapešti narodila ja pod prísny „časový“ dohľad veľkého množstva maminých tiet, ktoré sa pri mojom narodení spytovali: „Kedy sa to vlastne zosobášili? Koľkého to bolo?“, ale môžete si vyrátať aj sami, sobáš bol 21. septembra a ja som sa narodila 14. júna – sedí to presne.

Starej mame Vrábelskej sa veľmi nepáčil sobáš mojich rodičov, predstavovali si pre svojho študovaného syna bohatú nevestu, vlastne do jeho štúdia nesmierne veľa vložili, otec sa po smrti rodičov aj vzdal dedičstva v prospech svojich dvoch sestier Heleny a Márie, nakoľko za svoje dedičstvo považoval peniaze vynaložené na jeho štúdium.

Starí rodičia z matkinej strany žili v skromných pomeroch: starý otec Sás Lajos bol vyučiteľný zámočník, v dvadsiatych rokoch mal prosperujúcu dielňu, mláťačku, chodili aj so spoločným mlátiť na sedliacke dvory, pokúsil sa aj investovať do ďalších strojov, ale v čase veľkej

hospodárskej krízy v roku 1929, to skrachovalo. Starý otec mal vynikajúce technické nadanie, ale ako obchodník nebol úspešný... Po roku 1948 mu znárodnili aj malú dielňu a pracoval potom vo výrobnom družstve, kde mal aj niekoľko malých vynálezov a zlepšení napríklad olejových kachiel, ale uznanie patrilo technikovi, ktorý to narysoval. Starý otec pracoval ďalej, šikovnými rukami spracovával kusy kovu, pre svoju sestru Ilonku s manželom, ktorí spáchali spoločnú samovraždu, lebo muž sa nechcel odlúčiť od svojej mladej ženy a ísť do prvej svetovej vojny, umelecky vykoval náhrobok: kovovú mrežu s ružou a ohradu, lebo ako samovrahovia nemohli mať kríž a boli pochovaní za okrajom cintorína. Pre mňa urobil z plechu na červeno zafarbený malý šporáček, do ktorého sa dalo riadne zakúriť a variť pre bábiky... S prenikavými modrými očami a láskavým úsmevom, pokojnými pohybmi, neustále čosi robil, keď už bol chorý a na penzii, tak len „tak“ koval do kusa železa, natoľko mu chýbala práca, alebo aspoň olejoval, skladal a rozkladal svoj bicykel, od ktorého sa až do smrti nerozlúčil. Bol trpezlivý, pozorný, a všetky svoje nádeje a nesplnené túžby vkladal do svojich, detí mojej mamy, ktorú nesmierne miloval a do syna Karola, ktorý prebral jeho dielňu a učil sa od neho, nanešťastie mal iný talent a iné záujmy – bol hudobne nesmierne nadaný po starej mame, ktorá krásne spievala a hrala na cimbál. Strýko Karol (Karcsi) hral skvele na husliach a vedel ladíť klavíry. Vlastne sa toto potláčané dedičstvo prejavilo až na vnúčatách a pravnúčatách.

STARÁ MAMA

*Stará mama
po smrti starého otca
postavila pred dvere
rýľ
a povedala:
„Vykopte mi vedľa neho jamu,
moje miesto je tam:
67 rokov som ho
nemohla ani vystáť
a teraz bez neho
zošáliem.“*

Túto vetu, ktorú som použila vo svojej básni o starej mame by som si nevymyslela, je to doslovná citácia. Stará mama bola spisovateľka. Písala mojej mame listy. Celý život. Dožila sa 95 rokov, starého otca prežila o niekoľko rokov a žiaľ aj svojho milovaného syna, ktorý jej zomrel v náručí. Posledné dva roky života, ktoré strávila v domove dôchodcov strácala pamäť, keď ju moja mama navštívila, spýtala sa: „Kto je táto pekná žena? Aj ja som mala takúto peknú dcéru Ilonku.“

Erzsébet Sás rodená Bussay: už z citovanej básne tušíte milí čitatelia, že to bola žena zvláštna, plná kontrastov, nevyočítateľná, s nesmierne hlbokými priepastami v sebe. Mala nádherný hlas, pekne spievala, tým očarila starého otca, nádherne vyšivala, jej ručné práce boli zázrakom najjemnejších vzorov, keď sa starému otcovi dobre darilo, kúpil jej cimbál, zaplatil jej hodiny hudby. Mala aj dramatický talent, vlastne celý život hrala, nasadila si masku: „herečka“ – ako vedela plakať, smiať sa, prejavovať city, hraničilo to až s krajnými hranicami správania, keď sme od nej odchádzali po prázdninách späť do Československa, hodila sa na zem, do prachu a tam nariekala (robila som to aj ja ako dieťa!). V starobe v domove dôchodcov hrala divadlo, „vystupovala“, keď bola nejaká oslava, bola šťastná, hovorili opatrovatelky.

Mala byť speváčkou, herečkou, spisovateľkou. Nesmierne jej záležalo na tom, aby aspoň jej vnúčatá študovali, keď nemohla ona (bolo ich deväť detí, ona najmladšia dcéra, ani jej deti, splnilo sa to: bratranec Károly Sás (Karcseika, jej milovaný vnuk) je klavirista, spevák a hudobný pedagóg, zdedil jej hudobné nadanie, sesternica Judita je profesorkou na škole, ja som tiež vyštudovala nechcenú školu (o tom neskôr) a nikdy som si titul nikde nepísala, iba na spiatočnú adresu v listoch starej mame, vedela som, že jej na tom záleží...

Nepodobám sa na túto starú mamu, skôr na tú, ktorá nevedela písať, ale vnútorne asi áno, tá istá neovládateľnosť citov (žiaľ), tá istá citlivosť, vnímavosť, väšeň (musím to znášať), tá istá posadnutosť niečo, nejakú stopu „napísať“. Keď zomrel jej milovaný syn, napísala nám deväť listov o tom istom. Deväťkrát doslova prekliala Boha, lebo dovolil, aby syn zomrel skôr ako ona, čo ju priviedlo na pokraj zúfalstva skoro neprežiteľného – mala 92 rokov. Ty, Bože, prečo si to dovolil, ako si to mohol, prečo si nezobral mňa, si nemilosrdný, počuješ ma... a toto deväťkrát v rôznych variáciách: „Te, Isten, miért csináltad ezt, engedted meg, miért nem haltam meg én...“ Ty, Bože, prečo si mi to vyviedol, prečo si to dovolil... čo som Ti urobila, prečo som nezomrela ja: toto všetko na niekoľkých stranách listov s biblickou dikciou a rytmickou presnosťou nárekov gréckych chórov z tých najväčších tragédií. Lebo TO je najväčšia tragédia. Prežiť svoje dieťa. Včera mi telefonovala Anna Ondrejková, ktorá mi povedala k tomuto vhodnú vetu: „Stačí, ak sa nenaruší paradie...“

Listy starej mamy zapíňali krabice, kufre, nočné stolíky, zásuvky, veľa ich mám uložených v denníkoch, veľa z nich sme stratili pri nespočetných sťahovaniach, veľa spálili, za 50 rokov ich bolo akoby nekonečné množstvo. Moja mama a stará mama si pravidelne, možno raz do týždňa písali, listy sa vymieňali medzi našimi rôznymi adresami, starej maminou jedinou. Väčšie alebo menšie prestávky spôsobila vojna a päťdesiate roky, keď aj listy zo spriateľného Maďarska prichádzali opečiatkované cenzúrou!§! (vedľa výkričníka je na klávesnici paragraf, zle som udrela, ale nechám to tam), bolo to „kriminálne“ ako sme nesmeli navštíviť starých rodičov a písať len pod cenzorským dohľadom (len my, lebo otec bol vo väzení?).

Moja mama veľmi rada čítala a vedela naspamäť nekonečné množstvo básní, samozrejme maďarsky, ale záleží na tom? Poézia je rytmus, melódia, hoci pre mňa bol dôležitý aj obsah, najviac vo mne zostali klasické balady a básne Adyho o stratenej láske a o tom, ako on nepatrí nikomu a ešte tam bol morský breh, súmrak a kvet ako v milovanom Kraskovi – dobrá poézia je akoby Vesmírne príbuzná, nech je napísaná v akomkoľvek jazyku – Rilkeho ... raz len jediný ... raz ... neodvolateľne...

Ale teraz opustím starých rodičov, ako oni už opustili postupne nás: v roku 1948 starý otec Labay, v roku 1959 stará mama Labayová, ležia na cintoríne vo Vrabloch; o hrob sa stará vzorne sesternica Iška, ďakujem jej za to. Potom v roku 1983 starý otec Sás a nakoniec stará mama Sásová v roku 1991; ležia na cintoríne v Jászapáti, je to malé mesto neďaleko Szolnoku: rovina lemovaná vysokými topoľmi.

STÚPAŤ NA POPOL

*Otvorené dvere zimy.
Vrzgajú kroky v snehu –
to starý otec nosí
vodu zo studne.
Akoby rozbíjal orechy
(to stúpa na popol)
Nosí vodu zo studne,
čo celkom nezamrza:
hrkajú v nej krehké
ľadové ryby.
Tri roky mŕtvy.
A voda v studni nezamrza.*

Bože, ako pracuje pamäť a asociácie, teraz nahrávam, to čo som napísala na disketu TDK a tá vyzerá ako kúsok domu starej mamy Labayovej. Na diskete je biela nálepka s fialovo modrým pásom....

Fotografované v čase

*aj tak je všetko už zapísané a ty sa pohybuješ po pauzovacom
papieri kde ti to všetko odovzdali odkopirovali a nič nepovedali
kde žiješ na fotografii v čase*

Tento úsek života pred mojím narodením a tesne po: z ktorého si pamätám len najspodnejšie vrstvy, je na fotografiách: otec rád, dobre a na tú dobu pomerne často fotografoval: ma mama ako stojí pri moste v Miškolci v peknom kostýme, sukňa po kolená, a ja som už tiež tam. V nej. Potom tesne po narodení ako holé bábätko, myslím, že väčšina z nás má podobnú fotografiu, o ktorej pochybujeme: „som to už Ja?“ Potom veľmi pekná fotografia z Budapešti: na lavičke sedia moja mama, krstná mama Emília (po ktorej ma pomenovali, bola profesorkou hry na klavír a skoro slepá), teta Katica, dcéra maminej tety Katóky, profesorka francúzštiny, a za lavičkou stojí naklonený rozosmiaty otec. A kde som ja?, môžete sa opýtať, ja som v hlbokom kočíku, v bielom a iste tam spím alebo pozerám na tých na fotografii? Na inej ma mama kojí, potom som na rukách starej mamy Sásovej, starý otec ma smel držať až keď si umyl zaolejšované ruky po návrate z dielne, a predsa zostali odtlačky jeho prstov na spodnom okraji bielej drevenej postelky, v ktorej som mohla spať ešte aj ako školáčka... Ďalšia fotka: prvé kroky z jedného náručia do druhého (alebo to už viem z času a fotografie mojej dcéry?). Náručie sa dá len cítiť: na fotografii je iba dieťa v prvej ne-istote krokov. Dvojrôčná? Polievam z malej konvičky kvety, mám čierno-biele topánočky, pančušky, z ktorých trič kúsok nohavičiek, bodkované šaty a nejaký svetník, pravdepodobne jeseň. Vlasy vzadu rovno zastrihnuté a vpredu ofina – môj v podstate celoživotný účes s väčšími či menšími obmenami. To už bolo na Zakarpatskej Ukrajine (vtedy patriacej k Maďarsku).

Potom dlho nič; boli vo vojne iné starosti ako fotografovanie. Až ako štvorročná sedím so starou mamou Labayovou vo Vrábľoch na lavičke pred domom (lavička bol vlastne opracovaný, od kôry očistený kmeň stromu – obrovská klada položená na tehlách) a z bránky vychádza mačiatko, stará mama vždy mala mačiatko – som celá v bielom, stará mama má biely „pruclík“ (niečo medzi krojom a blúzkou) a čiernu plisovanú sukňu, patriacu ku kroju. Sukne mala zrolované, uložené v zásuvkách v komóde: od hora dole podľa slávnostnosti: od listerovej „nedeľnej“ až po bavlnené „robotné“. Nitrianska fotografia visí ešte stále u mojej mamy v izbe: to som ja „štandardná“, tak sa vidím, lebo to „vždy“ viselo v izbe. Portrét usmievavého dievčatka s veľkou bielou maľou. Zaujímavé, že v albume je fotografia toho istého dievčatka v tom istom čase (možno o niekoľko sekúnd skôr alebo neskôr) je vážna, oči sa uprene dívajú, bez náznaku úsmevu.

Druhá paralelná fotografia (toho istého dievčatka), so stiahnutými ústami a smutným pohľadom, tá je „len v albume“. Nikdy ju nezarámovali. Myslím, že rodičia ľúbia svoje deti usmievavé. Rodinný mýtus hovorí, že som sa u fotografa nechcela usmiať a ten potom odniekiaľ vykúzlil mačiatko a usmiala som sa. Celý život potom vyzerajú moje fotografie dvojako: jedny smutné (veľmi, alebo skôr vážne?) a druhé rozosmiate (keď je na blízku mačiatko – čiže situácia, ktorá ma teší: na balkóne v roku 1971 na jeseň v pletených šatách čakám dieťaťko, v ruke kvet a smejem sa).

Mohla by som podľa fotografií napísať celú knihu, ale to by asi bolo o „inom“. Od štyroch rokov sa už na seba pamätám aj bez fotografií. Je to zapísané v pamäti a teraz sa pokúšam o reflektovaný zápis znova.

IV.

Posun pamäti

(alebo: čo si skutočne pamätám ja a čo si pamätám z toho, čo som počula: od matky, od otca: splyvanie časových pásiem)

Sama v labyrinte hviezd, ďaleký hlas je mojou krajinou, počúvam, ako spieva, niekedy s ľahkosťou, niekedy s obrovskou námahou zopakujem ten hlas a pridám svoj.

Splyvanie časových pásiem sa určite v našej pamäti deje. Veľké šťastie, že existuje priestor. Často, ak sa rozpamätávame, roky splyvajú, ale rôzne priestory (aspoň pre mňa) nie, alebo nie veľmi (celkom vylúčiť to nemôžem). Milujem cestovanie (okrem písania a čítania). Moje prvé cestovanie sa udialo ešte spolu s mamou, keď sme sa z Miškolca presťahovali do Budapešti: mama bola vo vysokom stupni tehotenstva, čiže rok 1942, jar.

Z dôvodov zmeny otcovej práce. Otec, stále nespokojná duša chcel vždy iné, lepšie. A tak sa stalo, že som sa narodila v Budapešti. Vojnové časy podľa mamy: zatemnené okná, potraviny na prídel, strach z toho čo bude (mám ho v sebe už odvtedy, alebo je to genetické, bojujem s tým celý život). Starí rodičia z Jászapáti každý mesiac prinášali potraviny z vidieka. Narodila som sa v nemocnici v časti Budapešti-Ujpest. Potom som s mamou bývala v Jászapáti u starých rodičov. V lete tohto roku (2006, aby neprišlo k omylu) sme maľovali v Zajačej Doline, kde teraz býva moja mama, kuchyňa. Odtiahli sme nábytok, teda biely kredenc, ktorý moja mama dostala od rodičov ako veno, v ktorom máme hrnčeky a šálky spre-vádzajúce náš život denne a okrem toho aj to, čo už nepoživáme, krásny mosadzný mažiar, drevený kovaný mlynček na kávu, kovovú kuchynskú váhu... A keď sme kredenc odtiahli, na zadnej strane bolo veľkými čiernymi písmenami napísané: Š. Labay Berekszáz Lónyai út 12 (v preklade: Berehovo Lónyaiová ulica 12 – teraz Ukrajina – vtedy bývalá Podkarpatská Rus, vtedy už súčasť Maďarska). Tam sa rodičia z vojnovej Budapešti presťahovali, nábytok a veci poslali vlakom, adresa bola napísaná priamo na nábytku.

Otec tam pracoval ako správca majetku (k tomu vždy patrilo bývanie a materiálne zabezpečenie – cez vojnu dôležité potraviny).

Zabezpečenie potravín pre obyvateľstvo bolo aj dôvodom, prečo nebol otec na vojne: niekto sa musel starať o dorábanie potravín a hlavne o proviant pre armádu! Ale pred koncom vojny mobilizovali každého, Maďarsko stálo na strane hitlerovského Nemecka, a keď sa schyľovalo k porážke, musel ísť každý, štrnásťročné deti aj záložníci pracujúci v zázemí. Otca odvelili, ale on, individualista, ťažko znášal hocijaké príkazy, vyskočil z vlaku a peši sa vrátil domov. Vlastne bol vojenský zbeh, čakal by ho trest smrti.

Našťastie v októbri 1944 Červená armáda oslobodila územie, na ktorom sme žili, otca síce na krátko uväznili, ale z väzenia sa pomerne rýchlo dostal so svojimi znalosťami slovenčiny aj ukrajinčiny a s pomocou Petra (Piotra, dôstojníka sovietskej armády, s ktorým otec udržoval dlhé roky kontakt aj po návrate na Slovensko, do novej Československej republiky už bez Podkarpatskej – Zakarpatskej Rusi či Ukrajiny). V tejto časti sveta, kde žijem, si človek nikdy nie je istý, v ktorom jazyku určité územie správne pomenováva.

Rodičia ešte spomínali, že v kaštieli v Mezokaszonyi, neďaleko Berehova (nepatril nám, ale majiteľovi majetkov) bol na Vianoce 1944 ubytovaný štáb armády maršála Malinovského. Mali sme vraj štvormetrovú jedličku, otec prezieravo odovzdal všetky zásoby z majetku armáde: zvieratá, obilie, víno. A tak sme skoro o nič neprišli. Mama vraj od nich dostala k Vianociam žltú hodvábnu šatku. Dlhو sme ju mali doma (šatka bola skôr prehoz cez plecia, aký nosili hrdinky Čechovových drám), potom sa rozplynula, rozpadla na tenké jemné franforce ... ako čas ... ako všetko...

Vsúvam minulosť do prítomnosti pomocou pamäti.
V priestore možno nájsť jedinečnosť a v čase opakovateľnosť.
Minulosť nemizne tým, že bola vnímaná a dostala sa do pamäti.

Azda najmúdrejším činom môjho otca bolo, keď sme sa na jar v 1945 presťahovali do Vrábľov.

Otec spomínal, ako mu priateľ Peter povedal: „Štefan, ber rodinu a choď odtiaľto, po vojne to bude patriť k Sovietskemu zväzu, hranica sa zavrie, odtiaľto nepreletí ani vtáčik letáčik...“ On už mal svoje skúsenosti so životom v stalinskej diktatúre. Rada bola skvelá, otec si dal poradiť! Už sa nedozviem ako ho úplne presvedčil. Zohnal otcovi potvrdenie – obyčajná, rukou písaná „bumážka“ s podpisom v azbuke a s prepotrebnou pečiatkou, pečiatkou vojenského výboru. Akú pravdu mal tento človek! Doteraz myslím na neho a jeho nezištné priateľstvo k otcovi a rodine s úprimnou vďakou. Ani si nechcem domyslieť, čo by sa bolo stalo, keby sme tam boli zostali...

V dvoch železničných vagónoch sme sa dva týždne sťahovali. Okrem nábytku a osobných vecí tam bola krava ... dávala nám mlieko, malá železná piecka na varenie a pes Dunčo (bola to vlastne sučka, maďarská ovčiarka, takzvaná puli), pomaly nás posúvali domov...

Vo Vrábľoch sme bývali provízorne v susedstve starých rodičov, na rohu Kostolnej ulice u rodiny Mednyanských. Kravu sme predali. A s Dunčom ma otec fotografuje na dvore, to je asi prvá povojnová fotografia. Z Vrábľov pochádza aj moja prvá skutočne vlastná spomienka: na zápach karbolu, ktorý sa šíril okolo kostola, kde sme bývali, na čudné veci, ktoré sa diali pred kostolom a na najprísnejší zákaz starej mamy a rodičov: neopováž sa tam ísť. Nešla som, bola som veľmi poslušné malé dievčatko. Neskôr som sa dozvedela, čo to bolo. Pred vrábľovským kostolom pochovávali do spoločného hrobu padlých červenoarmejcov.

Nasledujúcim miestom, v ktorom sme sa ocitli, bola Nitra. Cez známych z Vrábľov, získal otec miesto správcu na majetkoch Nitrianskeho biskupstva. Bývali sme neďaleko sochy Corgoňa, v blízkosti Nitrianskeho hradu a kostolov...

Chodila som do škôlky k sestričkám karmelitánkam, ich vyškrobené biele prikrývky hlavy sa vznášali nad nami ako čajky. Boli veľmi prísne, už škôlku brali ako školu. Na Vianoce 1946 som bola chorá, mala som akúsi detskú nákazlivú chorobu (asi osýpky). V škôlke mala byť slávnosť s programom a darčekom. Dovolili mi prísť, ale sedela som v kúte oddelená od detí, bol tam nádherný stromček a malý Ježiško v jasličkách – dieťaťko vymodelované z vosku.

Dostali sme darček: jasličky z dreva a v nich na ozajstnej slame malinké Jezuliatko, tiež z vosku. Tajomné, očarujúce a sestričky spievali vysokými hlasmi Tichú noc. Bol pokoj. Vojna skončila. Zdalo sa, že sa znovu vrátilo to, čo bolo pred vojnou, hovorila mama. Ale nie nadlho. Bol to len medzivýdych. Dar niekoľkých šťastných rokov. Dostávala som rozprávkové knižky, pribudli nové hračky, bábika s porcelánovou krásnou hlavou a ošklivým telom z gypsu skrytým pod dlhými šatami, kočík, „športový“ ružový a „hlboký“ tmavomodrý: vozila som v nich mačky (ako oveľa neskôr moja dcéra: dedia sa aj takéto veci?!). K medvedíkovi Gyöngyike, (ktorú/ktorého mám od narodenia až doteraz), k drevenej kačičke a mačke na kolieskach, ktoré som staťočne ťahala na motúze, pribudla handrená bábika Katike s vyšitými očami (keď mala dcéra dva roky ťahala ju po zemi za nohy, ľutovala som bábiku a hodila som ju do ohňa: mala veľa krásnych iných hračiek, ktoré často úplne rozobrala až po „plakací mechanizmus v brušku“, na Katike sa nedalo nič, rýchlo na ňu zabudla (možno si to myslím len ja, mala by som sa jej spýtať). Spýtala som sa, pamätala si: „Bola to tvoja handrená bábika a spálila si ju, nedovolila si mi vláčiť ju po zemi a strihať jej vlásky nožnicami.“ Ako často sa mylíme, v hodnotení aj tých najbližších. Pamätala si po vyše 30 rokoch: presne.

Úplne prevládajúcim jazykom sa stala slovenčina, a ja som bola učiteľkou slovenčiny mojej maďarskej mamy a často možno aj tľmočnicou.

Štátny žrebčín v Topoľčiankach, prezidentské sídlo „Tatička“ Masaryka, vypísal konkurz na miesto správcu žrebčína, otec ho vyhral, na obzore bolo ďalšie sťahovanie.

Najsťôr na Breziny – na osamotený majer, kde sa nachádzala „pôrodnica“ pre ušľachtilé kone, kde začala moja celoživotná láska k hodvábnym hrivám a nežným pyskom týchto tajomných zvierat, vtedy pre malé dievčatko obrovských. Denne sme chodili spolu s ostatnými deťmi zamestnancov pozeráť, či už na vysokožrebné kobyľky s vlhkými fialovými očami, alebo na kobyly so žriebätami v ohrade, alebo tajne spoza kríkov pozorovať, ako sa pod prísny dozorom zverolekára a ošetrovateľov v bielych pracovných zásterách pária kone. Viackrát som to opísala neskôr v básňach – bolo to vlastne ne-opísateľné. Túlili sme sa s deťmi po okolitých lesoch, zbierali maliny: raz v húštine prebleskol strieborný had, od úžasu som ani nevykrikla, raz nás naháňal diviak. Zachránil nás horár pán Kurka, ale nažaloval rodičom. Odvtedy ma viac kontrolovali. Keď som prišla neskoro domov, kľáčala som na kukurici!!! Vlastne všetky moje detské tresty boli za neskorý príchod domov. Ako jedináčik som zomierala za spoločnosťou ostatných detí! Nemala som súrodencov, ale vždy som mala veľmi dobré priateľky aj priateľov. Platí to dodnes akoconditio sine qua non môjho života.

Nástup do Národnej školy v Topoľčiankach, 1. septembra 1948 bol vytúženým dňom. Vozili ma do školy z Brezín, najsťôr na koči s dvomi koňmi, v zime na saniach. Kone s hrkálkami – je to až neuveriteľné, keď to pišem vyzerá to, že si vymýšľam. Ale naozaj nie. Kočičsom bol pán Dubaj, otec spolužiačky Katky z prvej triedy, ale oni bývali v dedine.

Pani učiteľka Mária Kotorová bola mníška, v takom polocivile, tmavomodré dlhé šaty s bielym golierikom. V škole visel na stene kríž a modlili sme sa: Otčenáš, ktorý si na nebesiach... Až v jeden deň, kríž zmizol, prestali sme sa modliť a začali sme spievať čudnú hlasnú pieseň: „Znej pieseň slávna, vznešená, chváľ prácu, ktorá jediná...“ A obraz prezidenta. Február 1948 sa do dediny na Slovensku dovliekol skoro s ročným oneskorením. Ešte sme mali naďalej aj náboženskú výchovu s pánom farárom Drinkom, mám od neho ešte stále svätý obrázok... Do školy som chodila nesmierne rada, celý deň som mala spoločnosť. Sedela som s Vieročkou Kazíkovou, prišla do školy občas aj bosá. Zomrela neskôr, ešte ako dieťa na leukémiu (to už sme bývali „inde“). Škola bola skutočne na kopci, neďaleko kostola a nášho domu. Teraz tam stoja Vinárske závody Topoľčianky. Ak si niekedy kupujem červené víno, tak ZUBOR „odtiaľ“, je to z nostalgie, ktorú neviem pomenovať. Z tej istej nostalgie som neverdomky zasadila agátu podobnú lianu – vistáriu s modrofialovému strapcami kvetov, do mojej súčasnej záhrady v Zajačej Doline, ktorá, ako som zistila pri jednej nostalgickej návšteve v roku 2001 v Topoľčiankach, rastie ako veľký skrútený strom tesne vedľa kostola. TAM. Moja vistária je meter vysoká a prvýkrát fialovo-vodopádovito zakvitla len vlani.

Ale teraz skúsím nepreskakovať. Z Brezín, kde sme bývali na poschodí domu, býval na prízemí iný zamestnanec (vykrikovali na mamu: „Maďari za Dunaj“... ale len keď otec nebol na blízku, lebo ten sa veľmi ľahko nahneval a potom to nebola „sranda“..., takže mama si poplakala a nepovedala mu to vždy... vedela, že sused by si vypočul svoje...) sme sa znova sťahovali, už do Topoľčianok, priamo do administratívnej budovy Žrebčína, oproti jazdiarni, čo bol úžasný zážitok, bolo to priamo v parku neďaleko kaštieľa v Topoľčiankach, ktorý bol ešte stále prezidentským sídlom.

Druhé sťahovanie v Topoľčiankach bolo do domu na rohu ulice, ktorá vychádzala z kostola. Číslo domu 200 a neviem, či sa ulica nejakto volala, hovorili sme len: idem hore, to bolo smerom na Skýcov, idem dole, to bolo smerom na Zlaté Moravce, alebo idem „na kaštieľ“. Prirodzené smery. Veľmi príjemný dom s okrasnou záhradou vpredu, plnou ruží (vlani som sa rozhodla, že v záhrade na Zajačej Doline budem pestovať prevažne ruže – je to tlak dávneho sna?) s druhou, zeleninovou a ovocnou záhradou vzadu, ktorá susedila so záhradou rodiny spolužiačky Vierky Kazíkovej – diera v plote vyriešila, že sme na vzájomné hranie nemuseli použiť bránu – bola ďaleko, asi 50 metrov z druhej strany. Naša záhrada bola rajom na hranie. S dvomi filagóriami poskytovala dostatočnú ochranu na hranie pre moje početné kamarátky a kamarátov. Okrem Vierky a jej súrodencov, Helenka Laktišová, Helga Hőzlová, Terka, Miro, Gitka, Anička, Lubica, Ruženka Hasprová, Paulínka, Mimika, jej brat Jurko s Downovým

syndrómom, Paľo, Jožo... Prečo ich spomínam? Lebo boli dôležití, možno tak isto ako veľké historické udalosti, o ktorých píšú historici. A ten každodenný život detí v roku 1948, 1949, 1950, 1951, 1952... zostáva skrytý, nepoznaný. Čo všetko sme robili?

Okrem chodenia do školy veľa detí doma veľmi pomáhalo v záhradke, aj na poli. Okrem toho sme sa veľmi veľa nahrali: na skrývačku, na vyvolávanú, skákali sme nebo peklo nakreslené kúskom tehly na chodník: nosenie kamienkov na nohe, skákanie dvomi nohami do každého nakresleného štvorca, potom jednou nohou a nakoniec „hádzanie“ kamienka za hlavu a zvedavosť: čo sme trafili – nebo alebo peklo? Hry s loptou o stenu, najlepšia bola farská a na pošte, ale často nás odháňali – a dievčatká ešte s kočíkmi a bábikami, ktorým sme našivali kukuričné „vlasy“...

Čo všetko už odvtedy upadlo do zabudnutia? Krbáľanie sa v tráve dolu kopcom, chytanie chrústov do škatuliek: chlapcov štválo, že ja sa chrústov nebojím, boli za blúzkou nepríjemní, ale nevýskala som, tak ich to nebavilo; kupovali sme si hodvábnu cukríky v obchode u Morvayov (boli vo veľkých vyklápacích zásuvkách, takých šikmých, a po odvážení v hneďom skrútenom papierovom kornútku), chodili sme na horný a dolný koniec na všetky pohreby, svadby, krstiny, kde nám niečo dali. Na Veľkú noc nás chlapci polievali vodou z potoka, ktorú dávali do fľaštičiek s červeným krepovým papierom, tak si vyrábali voňavku... Ak sme mali päť korún, dali sme ich Jožovi H., ktorý za túto sumu zjedol dážďovku, za peniaze si možno chlapci kúpili aj cigarety... Potom podpálili pajtu u Labetov, tri domy od nás plamene šlahali, pajta bola plná slamy a sena, uhasili to. Jožo nebol v škole tri dni, otec ho tvrdo potrestal. Hrali sme sa na mamičky, dostala som veľkú gypsovú bábu, vyzerala presne ako malé dieťa, na fotografii ju držím v náručí (súrodeneč?). U Helgy sme si v starom, už nepoužívanom drevenom záchode, urobili „izbu“ s koberčekom a stolčekom a väzou a kvetmi. Veľmi rada som zariaďovala, zostalo mi to doteraz, dokonca keď som len tri dni v hoteli, už sa zariaďujem, vyložím si fotografie blízkych, porozkladám si tam knižky a zápisníky, perá a tužky, vyložím náhrdelníky a náramky, porozkladám šaty a niekedy aj posuniem nábytok, ak sa dá. Neustále zariaďujem svet: asi ho nemám v poriadku...

Čo všetko zmizlo v čase môjho detstva a z času môjho detstva? Čo všetko sa objavilo? Zmizol ružový pijavý papier, ktorý bol za čias môjho školského času vložený do každého zošita. Drevené rúčky, do ktorých sa vkladali oceľové pierka na písanie, kalamáre (okružle otvory vyrezané do školských lavíc, kde bola vložená fľaštička s atramentom), sieťky na zadné koleso ženského bicykla, aby sa nám nezachytili sukne... Zmizlo aj krojované oblečenie, moje spolužiačky v Topolčiankach ho ešte nosili; zmizli porcelánové a kaučukové bábiky, drevené pravička, školské tašky z ťažkej kože, celé kožené biele šnurovacie topánočky (nahradili ich „trampky“ a „baganče“) zmizli malé školy na kopci, obchodíky s rozličným tovarom, apotieky – ako hovorila stará mama, kde apotiekárky na jemných, akoby pozlátených váhach vážili aspirínový prášok, balili ho do bielych papierikov, zložito poskladali a nakoniec akosi „do seba“ zložili, aby sa to nevysypalo, ako japonské origami. Zmizli akési vestičky pod šatami na ktorých sme mali pripnuté pančušky. Zmizli klobúky, pozdravy, bály a čaje o piatej, názvy a mená a niektorí ľudia...

Prišlo kino, pionierske šatky, tepláky a tričká, objavili sa baretky, miestny rozhlas, body na potraviny a textil, zmizla pani učiteľka, objavila sa súdružka... Začali brigády a spartakiády, založili sa v škole družiny pre deti, kde deti pracujúcich matiek zostávali aj popoludní... (na začiatku sme boli v družine štyria, neskôr stále viac, zamestnanosť rástla...) Ale akosi nám to ešte všetko nedochádzalo, že zmeny sú nevratné, zdalo sa, že je to len akási povojnová eufória, nástup čohosi iného a že sa to všetko „urovνά“ a bude znova všetko ako predtým... Zdalo sa...

Kult spomienok: citový filter

Alebo detstvo

... závoj, ktorým sa zahalí zrkadlový odraz slov, vety zo spánku, obrazy detstva, cez hustý les, v prázdnych izbách cez dlhé chodby (záclony vyduté vetrom) nevidieť, nepočuť, nedýchať... Alebo v prítmí zľaknutí spolu sú jedinou tmou alebo chladné zákazy, za hranicu jazyka, teror detstva?

Od roku 1949 do roku 1952 sme naďalej žili v pohodlnom dome na rohu Kostolnej ulice, mali sme záhradníka, a pomocníčku v domácnosti. Chodila som do školy, na klavír k tete Irenke, hrali sme sa v záhrade, naháňali na ulici a začali sme chodiť do kina: Kino Národný dom a videli sme všetko od kresleného filmu o zázračnej štedrovečernej noci, kde všetko lietalo do vzduchu až po ľúbostný príbeh, kde spievali romantickú pieseň „Po dikým stepjam Zabajkala gde zoloto...“ – už to ďalej neviem, ale väčšina programu bola ruská, teda sovietska: „Pád Berlína“ so zimomriavky vyvolaným spevom Alexandrovcov: „Stavaj strana narodnaja, stavaj na smertnyj boj...“ mrazí ma ešte aj spomienka, teraz. Raz to bol čínsky (kórejský) film o dievčine, ktorú nepriatelia znásilnili (to sme len tušili, to slovo sa vtedy nepoužívalo) a jej hrôzou obeleli vlasy. Film sa volal: Dievča s bielymi vlasmi ...

Okrem toho sme chodili na faru na prípravu prvého svätého prijímania; pri prvej spovedi sa ma pán farár pýtal na veci, o ktorých som nemala ani tušenia (vtedy) a moja spoveď, to neprerádzam žiadne spovedné tajomstvo, pozostávala z priznania: neposlúcham rodičov a klamem kamarátky (nepovedala som pravdu, ktorý chlapec sa mi páčil). Myslím, že podobne zneli aj spovede ostatných dievčatiek, netrúfam si povedať o chlapcoch... (chodili nás špehovať na telocviku, keď sme sa prezliekali a Yvonka, ktorá viackrát prepadla, bola už „veľmi vyvinutá“, aj chodila s nimi „na lúku“, myslím, že Fellini vo svojich filmoch vie o malých chlapcoch viac...).

Neskôr som v básni Čas napísala:

*V zabudnutom dome neviditeľne, ale jasne
Počuť dážď
Doznieva v prezimovanom listí
Fotografovali ťa na prvom prijímaní
Pred starým kostolom v májovom svetle
Vo vlasoch jabloňová halúзка –
Dom zo sna otvorené dvere
Okná bezfarebné rámy šikmý lúč
V prasknutom skle, tehlový plot
Miznúci pod úzkymi prstami dažďa
Vetra detí, zostarnutá omietka
Plesňové pastelové škvrny
Nekonečné detstvo skorá dospelosť
Splývajú mimo tela hlboko vo mne
Tiene stromov na dlhú zimu pripravené teplo...*

(Na 50. výročí stretnutia zo základnej školy povie spolužiak Fero K., ktorý stál na fotografii vedľa mňa, mala si pekné plné pery – čo všetko si všimnú deväťroční chlapci!)

V dedine bolo skvelé ochotnícke divadlo, ktoré režíroval mladý Paľo Haspra (brat priateľky Ruženky); Radúz a Mahuliena mali obrovský úspech u všetkých, ale cena za to u miestnej moci bola pásmo k „Októbru“ – tiež ho pripravil Paľo Haspra, neskôr renomovaný režisér. Hrali sme deti z rôznych častí sveta. Jožo O., natretý čiernym krémom, černoška, modré oči mu žiarili, ale inak bol perfektný, ja som hrala kórejské dievča: zranené (bola práve kórejská vojna), mala som obviazanú hlavu a narúžovanú ranu, môj text bol veľmi dlhý a začínal takto:

„Ja úbohé kórejské dievča...“ – neviem, či som sa vysoká, tenučká s obrovskými modrými očami a tmavo blond rozpustenými vlasmi výzorom na úlohu hodila, ale asi bola dôležitá pamäť a zapamätanie si pomerne dlhého textu. Všetci, ktorí sme tam hrali, asi osem detí, sme boli veľmi hrdí a brali sme svoje úlohy zodpovedne a vážne.

A prvé sväté prijímanie tiež: mala som pekné biele šaty a mama mi urobila venček zo živých jablňových kvetov, bolo to v máji 1951, plný kostol žiaril v záplave kvetov, odpadla som od hladu, celé to trvalo veľmi dlho, mama ku mne pribehla, otec už v kostole nebol, stal sa členom KSČ a to bolo ne-zlučiteľné. Píšem to s pomlčkou, lebo u mnohých to bolo zlučiteľné: aj kostol, aj strana. U otca nie. Jeho neprítomnosť bola temnou predzvesťou budúceho, posledného vynúteného sťahovania v Topolčiankach.

VI.

Posun pamäti: náhle zásadné narušenie

... Stratené je miesto spevu, prvá spomienka, z pamäti vyberáme len tie príbehy, ktoré podporujú osobný cieľ superiority – tento cieľ vládne pamäti, voľne citujem prečítané, ale tentokrát to asi nebude pravda, túto spomienku by som najradšej zabudla, aj sme sa ju v rodine „usilovali“ zabudnúť... budúcnosť ako ju zabúdajú spomienky...

(V správnej lineárnej postupnosti by tu mala byť kapitola, ktorá nasleduje až po tejto, lebo až v tej som spracovala „tú spomienku, ktorú by som radšej navždy zabudla“, ale nebudem to prehadzovať, nech je takéto písanie príkladom „odkladania spomienky“..., moja vlastná poznámka pri spätnom čítaní v máji 2007)

Dnes je 29. novembra 2006, píšem tieto spomienky posunuté do najsúčasnejšej súčasnosti.

Neviem, vážení čitatelia (všimnem si ako som napísala čitatelia, množné číslo, teda rátam s viac ako jedným čitateľom), koľkokrát ste menili bydlisko, ja v Bratislave trikrát, prvé bolo v byte priateľky A. počas jej pobytu v zahraničí na Ostredkoch.

Druhé bývanie, keď dostal manžel podnikový jednoizbový byt, v Rači na Novohorskej 4, kde sme bývali dva roky už aj dcérou Elvírou.

A tretie v štvorizbovom byte v Dúbravke, kde sme bývali od roku 1975. Manžel tu nebýva už dávno, a teraz v lete sa aj dcéra odsťahovala a býva v zahraničí, byt sa stal pre mňa samu priveľký, vlastne ani nie priveľký, ako skôr prídrahý... Uvedomila som si, že riešiť to pomocou nájomníkov je pre mňa absolútne neprijateľné, neviem si predstaviť, že by v „mojom“ priestore chodil niekto cudzí, dotýkal by sa mojich vecí... Treba byť vymeniť za menší, to je jediné riešenie.

Jediné, a nikdy som si nemyslela aké ťažké. Tu som prežila podstatnú časť svojho dospelého života. Tridsaťjeden rokov. Tu sme sa tešili z nového bytu (na sídlisku bez obchodov, bez telefónu, bez lekára, bez nábytku... bez... bez...). Tu sme sa smiali, plakali, milovali i rozchádzali s manželom. Tu vyrástla dcéra, tu spinkala v postieľke, učila sa, čítala, kreslila po stenách (jedna jej kresba voskovými pastelkami je stále na stene chodby, prežila všetky maľovania!), tu som napísala VŠETKY svoje knihy, v malej betónovej izbe-jaskyni na starom písacom stole zdedenom po manželových príbuzných. Štyri izby, kuchyňa, kúpeľňa, chodba, žiadna záhrada, len „plochy“ pred a za deväťposchodovým panelákom (v prvej knihe som ho poeticky nazvala „úľom“), oproti z okna škola, kde som niekoľko rokov učila a moja dcéra tam tiež chodila do základnej školy, na druhej strane z okna lekáreň a zdravotné stredisko, ktoré tam neskôr postavili, pred a za domom stromy – tridsaťročné lipy, javory a gaštany, viem to presne, lebo som ich na hodinách predmetu práce na pozemku sama s mojimi žiakmi vysadila (boli sme aj so žiakmi v televízii v rámci programu: „Starostlivosť o zeleň“). Program na krúcal a myslím aj režíroval môj bývalý, veľmi nadaný spolužiak z gymnázia v Leviciach, Jožo Kaiser (trochu sa o mňa vtedy aj zaujímal, ale neprekročilo to prechádzanie sa vo vzájomnej

blízkosti cez veľkú prestávku a výmenu našich desiat, ja som mu s radosťou dala môj chlieb s husacou masťou a pečienkou, on mi za to nosil ovocie a sladkosti... a niekoľko odprevadení k autobusu. Stromy akoby zázrakom vyrástli a zostali. Môže niekto lipnúť na niečom, čo je hrozné (betónový panelák a okolie plné smetí, zo dňa na deň je ich viac), neestetické, odcudzené... Alebo je to len a len byt sám o sebe.

Rozloženie starého nábytku v obývačke (vždy keď som bola nervózna som nábytok na veľké zdesenie rodiny prestavala), stará pohodlná kanapa a dva fotely, intarzovaná starožitná komoda, k tomu stolík prikrytý perzským kobercom, na stene obrazy, všetky kúpené alebo darované tak, že každý niečo dôležité znamená, zrkadlo, vázy, sošky, police s knihami. Izba, teda izbička vedľa kuchyne, kde sa zmestí len písací stôl, skrinka na knihy a posteľ. A znova obrazy na stenách a rádio s CD prehrávačom. A kuchyňa s obitým rohom steny, stôl z Ikey, ktorý sme kúpili s dcérou a spolu aj zložili...

Áno. Veď nábytok si zoberiem, ak sa presťahujem, ale už to nikdy nebude také usporiadanie, ten istý priestor, duša priestoru, ktorú zanechávame tam, kde sme boli dlho šťastní aj nešťastní. Kde potme chodíme ako za svetla, kde sú naše kroky vyrátané od jedného miesta k druhému, kde slepo siahame po lyžičke a po krabici s kávou. Kde sa knihy rozprestierajú po celom byte na rôznych najnemožnejších miestach – od kredenca až po bielizník, od komody až po toaletu. Kde na jeseň prichádzajú pravidelne tie isté havrany – poznám ich podľa krívania, podľa letu, podľa toho ako sedia na konári a pozerajú do okna. Kto ich bude kŕmiť? Kto ich bude čakať. Tento rok je jeseň mimoriadne teplá, ešte neprišli, a ak aj prišli, určite sú ešte v lese nad Dúbravkou a zobú husté oziminy... Kto bude smutný na jar, v deň keď naraz zmiznú, odletia. Iste, nie sú to stále tie isté vtáky, za tridsať rokov sa ich generácie možno vymenili, ale iste povedali ďalším, choďte tam k tomu oknu, tam na vás v treskúcej zime myslia, nakŕmia vás. Nech to ale nevyzerá tak, že to robím sama, pre mnohých v činžiakoch sa stali havrany a stromy jedinou prírodou.

Z akého sme utkaní vlákna, ktoré nás púta k miestam k priestorom Božej Prozreteľnosti, nech je to miesto akékoľvek? Prikláňa sa náš zvyk aj k tomu, čo na začiatku pred tridsiatymi rokmi vyzeralo ako nemožné, počujem sa ako si vtedy hovorím: „Ja si tu nikdy nezvyknem...“, koľko je nikdy...? Teraz už 31 rokov. Tu už nebude žiadne začínanie, len pokračovanie. Inde.

Báseň pre môj byt:

VĽČIK

*Zima sa teraz natíska do mojej betónovej
jaskyne sníva sa mi ako sa priplazí
(kdesi v hmlistom počiatku pamäti)
k ohnisku (zelený záblesk v úzkom oku)
opatrne si ľahne k mojím nohám a spíme tak
pri chladnej pahrebe
sneh na tvári
opatrne ma začína milovať.*

Dnes, posledný novembrový deň roku 2006, havrany prileteli. Jednoducho ráno sedeli na konári, prechádzali sa, áno havrany vedia kráčať. Hodila som im cez okno kúsok chleba, počkali, kým zavriem okno a potom prileteli k potrave. Sú veľmi opatrné a múdre, preto aj žijú tak dlho, až na jedného, ktorý sa prechádzal a okamžite si vzal svoj kúsok. Ten trochu kríva, možno je básnik, volám ho Havranko.

Sťahovanie: chytiť do ruky každú knihu: potlačiť nutkanie čítať: len ticho vložiť do krabice: jedna zostala vonku: nečítam ju: pozerám: žasnem: Atlas kozmických objektov: Obrazy z hĺbky Vesmíru: pre laikov a poetky: prvá kresba Mesiaca z roku 1610... Mare Serenitatis: znie to skoro ako báseň: je tam aj mapa: jeho odvrátenej strany: Alebo Amalthea: najväčšia z Jupi-

terových mesačikov: na povrchu má krátery: červené sfarbenie Amalthey spôsobené sírou vrhovanou pri erupciách vulkána mesiaca Io: čo všetko sa deje vo vesmíre o čom netušíme: kým spíme: žijeme svoje konečné životy: trápime sa: milujeme: riešime ne-riešiteľné situácie a zatiaľ... zatiaľ vznikajú nové hviezdy... a Gama Andromeda-Alamak: jedna z najkrajších farebných dvojhviezd pre malé ďalekohlady: je od nás vzdialená dvestošesťdesiat tisíc svetelných rokov: tak ako iné premenné hviezdy: otvorené a guľové hviezdokopy: hmloviny: špirálovité galaxie: slabo žiariaci prstene s centrálnou hviezdou: to je všetko tam: ak sa nám podarí zdvihnúť hlavu ku knihe oblohy: kúpim si ďalekohľad? ... vzdialenosť je neistá: moje súhvezdie Gemini: šesťnásobná hviezdna sústava: zvláštna zákrytová dvojhviezda: odporúčam, vážený čitateľ, čítanie o hviezdach: položí nás v hierarchii na správne miesto:

A keď nie?

VII.

Archívy prozreteľnosti

*... úzkosť vrastená do zakrivenosti priestoru: rátať každé tvoje slovo...
dýcham kráčam padám vstávam
dýchaš padáš kráčaš vstávaš
dýchame kráčame padáme...*

V roku 1982 som učila na Základnej škole na Nejedlého ulici, prírodopis a práce na pozemku. Raz som suplovala vo svojej triede dejepis a povedala som si, že šiestacku látku s deťmi zvládnem. Zvládala som až po bod, keď sme sa dotkli témy prvý československý prezident, niekto povedal Klement Gottwald, ale hneď na to sa ozval Viktor T. a povedal:

„Nie, Tomáš G. Masaryk!“ A vytiahol z tašky knihu, veľkú, s fotografiami, deti sa zhľadli okolo neho, pozerali si obrázky... Bola som rada, že nekládli žiadne otázky, akoby som bola odpovedala? V učebnici to bolo „inak“. Chlapec na šťastie knihu odložil do tašky, aby sa nezničila, lebo patrila starému otcovi...

Mne naskočil do hlavy iný film a začal sa neúprosne odvíjať. Takú istú knihu sme mali doma, volala sa *T. G. Masaryk*, okrem nej sme mali knihu aj o E. Benešovi. Mali do určitého dňa, kým nám neprišli „muži v civile“ (neviem, či mali kožené kabáty, nepamätám si tento detail, boli tam iné veci, ktoré nezabudnem) urobiť domovú prehliadku. Ak ste nikdy nevideli domovú prehliadku, je to dobre. Niekto príde, niečo povie vašej vystrašenej matke (otec samozrejme nebol doma, lebo ho v tom čase práve zatýkali v jeho rodnom meste Vráble – aby bolo poníženie ešte väčšie, aby TO videla jeho matka? Na tieto otázky nemám odpoveď) a začne od skriň: všetko vyhádzať, potom posteľ, potom knižnica (z tej „zhabali“ spomínané knihy a ešte niekoľko vecí, logika tu nemá miesto – maďarskú mamínu knihu *Az Aszony könyve* v preklade by asi znel *Knihy pre ženy*, bolo tam všetko, čo má žena vedieť, aj schematické kresby k pohlavnému životu (žeby pre tie kresby?), otcove rukopisné básničky, mimochodom nikdy nevydané, čisto ľubostné, šperky a zlato sme nemali, len prstene, ktoré mali rodičia na prstoch, a peniaze tiež žiadne, len na bežné nakupovanie. Myslím, že kuchyňu rozhádzali len v hneve, že sa nič nenašlo, čo by mohlo otcovi priťažič.

(Vzali aj fotoaparát s filmom. Nebudem nikdy vidieť aké fotky tam boli, ale určite my s mamou, prípadne pes a ja a ja ako sa hrám, prípadne kone a krajinky s poliami a lúkami alebo nejaký nový poľnohospodársky stroj... neviem... A zabili Dunča, lebo Dunčo bola sučka, práve kotná a chránila nás doslova do posledného dychu. Kopli do nej. Vyrkvácala.

Otca vzali do vyšetrovacej väzby na jeseň 1951. Obvinenie: sabotáž päťročnice (zhorel stoh ďateliny samozapálením, asi bola ďatelina vlhkejšia), otec je nepriateľ a zradca robotníckej triedy (je arogantný k robotníkom – ako správca Štátneho žrebčína v Topoľčiankach bol, žiaľ, predstaveným svojmu predsedovi strany, ktorý bol traktorista, otec žiadal od neho, ako neskôr rozprával, rovnakú prácu, kvalitu hlbokej orby na 30 cm a nie 7! ako to vykonával jeho

neobyčajný podriadený, konflikt zašiel tak ďaleko, že traktorista stupil otcovi na nohu a otec (neviem si predstaviť, že bol ešte vtedy politicky taký naivný – podal sťažnosť na stranický výbor!). Bola to skvelá situácia, celá strana práve hľadala v známych procesoch „nepriateľov ľudu“, a práve sa jeden našiel, plus nešťastný stoh (keď stoh zhorel, otec nespával, bol nešťastný ako odborník, veľmi mu záležalo na jeho práci, mrzelo ho, že kvalitné krmivo zhorelo, ale nikdy nikoho nepresvedčil, že sa také niečo môže prihodiť aj najlepšiemu odborníkovi)... to už na súde: ...: „chceli ste sabotovať päťročnicu a škodiť socialistickému štátu“. A bodka. Na súde mu k tomu „prirátali“, že chodil veľkopansky v bielom obleku, na koni a v rajtkách „ako Masaryk“! – tu je priestor, kde sa stretla hodina dejepisu a hodina na Okresnom súde v Zlatých Moravciach. Všetko bola priťažujúca okolnosť, aj to, že mama chodila v klobúku, otec zaprel svoj „robotnícky pôvod“ – nezaprel, neurobil nič, len vyštudoval, bol vzdelaný a robil svoju prácu (akí boli starí rodičia na neho hrdí!). Keď otca zavreli, stará mama to celé nevedela pochopiť.

Otca z vyšetrovacej väzby pustili domov na Vianoce, uväznili ho znova vo februári 1952 a odsúdili v máji 1952 na 3 a pol roka väzenia, ktoré si odsedel, teda odrobil v Handlovských baniach. Mohli sme ho s mamou navštevovať jedenkrát za mesiac, išli sme ráno o štvrtjej autobusom na Skýcov a Partizánske a niekde sme prestúpili do Handlovej. Otec, v „návštevnej miestnosti s ozbrojenou strážou“ za hustou mriežkou, ruky pred sebou, neustále si hnetol prsty, nesmierne sa hanbil za toto poníženie, len sa pýtal, či máme čo jesť a ako sa učím, mamy sa nepýtal ako je v práci, hanbil sa, že jeho žena robí, v takom postavení ako bol on predtým muži nenechávali ženy pracovať.

Smeli sme mu po kontrole odovzdať čistú bielizeň.

Raz do mesiaca nám otec posielal balík so špinavým pyžamom, košeľami, vreckovkami... všetko tmavé od uhoľného prachu, ako jeho obočie a mihalnice a ruky pri našich návštevách. V balíku priložené malilínke sójové čokoládky a bužírka, to pre mňa, ak neviete čo je bužírka, tak sa to pokúsim opísať, je to gumený alebo už asi vtedy umelohmotový povlak tenučkých drôtikov, ktoré používali v bani na niečo (myslím pri odstreľovaní vrstiev uhlia), malo to rôzne farby, bielu, modrú, žltú, červenú, a keď sa to z drôtikov stiahlo, bolo to mäkké a mohlo sa z toho všeličo špeciálnym spôsobom vypletať, prstienky, náramky, privesky, (tajne sme si urobili aj krížiky). A to som dávala deťom v škole za handričky pre bábiku alebo riadiky. Ako desaťročne dievčatká, ktoré si vždy niečo vymieňajú. Alebo to boli malé úplatky, aby ma mali radi aj keď je otec vo väzení... (vtedy sa veľmi striktné odlišovali politickí a tí ostatní, o politických všetci – teda skoro všetci – vedeli, že sú nevinní...).

Priznám sa, vtedy som si to úplne neuvedomovala, čo sa vlastne stalo. Asi to bol ochranný reflex dieťaťa: sebazáchovný pud. Museli sme sa z krásneho domu na rohu pri kostole presťahovať do obrovského domu, kde bývali tri rodiny. Dom jednoducho rozdelili na tri časti, nám sa na šťastie ušla izba, kuchyňa a kúpeľňa. Boli to veľmi vysoké izby a bolo skoro nemožné ich vykúriť. Susedia boli nemilí: nový kováč v žrebčine, otca nepoznal, ale nahovorili mu o ňom, neveril, že je nevinný; druhí susedia, to bol bývalý účtovník v žrebčine, ktorý bol tiež v nemilosti, ale nezavreli ho, len degradovali na robotníka. Vyvyšovali sa nad nami, leď sa sme sa rozprávali. Možno sa báli mať kontakt s rodinou, ktorej člen bol vo väzení.

Hrávala som sa s inými deťmi. Mamy mojich kamarátok boli ku mne veľmi dobré, krmili ma, dali mi lekvárový, či masťný chlieb (bola som veľmi tenučká „Krehulka“), celá dedina vtedy ešte vnímala každého svojho člena, ak som bola na ulici, keď sa zotmelo (mama bola v práci v obchode v Zlatých Moravciach), povedali mi: „Miluška, choď domov, už je tma a pekne čakaj mamičku.“ Poslúchla som. Čakala som na mamu, vracala sa unavená a nešťastná. Stala som sa hlavou rodiny, nakupovala som a chránila som mamu, ktorá sa mi so všetkým zveľovala, len sme skoro vôbec nehovorili o otcovi...

Dnes, keď tieto spomienka zhusťujem a píšem, je 5. marca 2007. Tento deň je pamätný, nie terajší, ale ten v roku 1953, keď 5. marca zomrel Stalin. Stáli sme v pionierskych rovnošatách ako čestná stráž, pri prázdnej truhle so zástavou, fotografiou, hrali pochod padlých revolucionárov, behali mi od tej hudby po chrbte zimomriavky, aj teraz, keď som ju nedávno počula na konci Passoliniho filmu o kráľovi Oidipovi, ako koniec niečoho. Vtedy sme to samozrejme netu-

šili, ale niekoľko dní potom zomrel aj Klement Gottwald, ľudia začali tušiť, že predsa sa len niečo bude diať. Dovtedy sme mali takú predstavu, že Stalin nie je len všetko naj... naj... naj... ale že je aj nesmrteľný...

O otcovi sme vtedy nemali správy asi dva mesiace, ani listy nepísal (ani nechodili. Mne doručili cenzúrované listy na adresu *Pionierka Miluška Labayová, Národná škola Topoľčianky*, pečiatka bola vzadu, kde mala byť obálka zalepená, papier bol zvltnený, zrejme po otvorení, čo už mohol písať otec z väzenia desaťročnej dcéry: „Usilovne sa uč, pomáhaj mamičke, navštív starú mamu a piš mi ... bozkáva Ťa Tvoj otec...“). Pri najbližšej návšteve, sme videli, že otec má obviazané pravé oko, pravú ruku a hrud'. Ruky a nechty mal čisté – nepracoval už dva mesiace. V bani sa stalo nešťastie, vybuchol plyn, väzňov zavalilo, asi desiaty zomreli, zachránil sa môj otec a skúsený predák nevážeň, ktorý strhol otca so sebou a podarilo sa im uniknúť z pekla výbuchu, aj keď ťažko obaja zranení, ale živí. (To nám vtedy nesmel povedať, až potom, keď sa vrátil domov). Môj otec musel mať niekoľko strážnych anjelov, aj cez vojnu, aj neskôr. Raz spomínal, že ako dvanásťročný sa korčuľoval a prepadol sa pod ľad, tiež ho ostatní chlapi zachránili. On sám tiež neustále zachraňoval iných, aspoň sa teda o to pokúšal.

A niekoľkokrát mu to celkom cudzí ľudia vrátili.

Otec sa po amnestii, po Stalinovej smrti vrátil domov na jeseň 1953. Zlomený, nahnevaný, iný... Veľmi rýchlo sme sa presťahovali do Zajačej Doliny, v máji 1954, a odvtedy tam moji rodičia aj so mnou, kým som sa nevydala, bývali. Mama (88) tam býva dodnes a ja tam teraz asi znova začnem bývať tiež, mama už potrebuje opateru.

Rilkeho stopa v poézii Janka Silana

- Skica ku kritickej recepcii poetickej paralely Rilke - Silan.
- K 80. výročiu úmrtia Rainera Maria Rilkeho.
- Podnety pre výskum súvislostí medzi Rilkeho a Silanovou tvorbou.

Viacerí literárni kritici a teoretici vo svojich štúdiách upriamili pozornosť na rozličné aspekty prepojenosti a vnútornej spätosti medzi tvorbou Rainera Maria Rilkeho a Janka Silana. V *Žalárovanom lyrickom denníku*¹ nachádzame lakonické konštatovanie Jána Medveďa o Silanovej obľúbenosti Rilkeho ako autora. Toto Silanovo vysoké oceňovanie Rilkeho ako básnika tiež spomína Ladislav Lajčiak.² Svetoslav Veigl³ v jednej zo svojich reflexií upozorňuje na inšpiračný rilkeovský dosah pri Silanových básnických „rozbehoch“. Milan Hamada si všíma Silanovo duchovné príbuzstvo s hlboko meditujúcim Rilkeom v štúdiu *Pozemský i mystický Janko Silan*.⁴ V poslednom zväzku Silanovho súborného diela editor Pašteka menuje básnikov, ktorí Silanovo vnútro „najväčšmi rozochveli“. Sú to „Homér, Dante, Rilke, Jesenin.“⁵

Pre hlbšie štúdium a výskum Silanovej tvorby je podľa slov Miloslavy Kodoňovej dôležité poznanie modernej slovenskej literatúry, tiež latinsky píšucich starovekých a stredovekých autorov, pápežov a cirkevných učiteľov (Gregora Veľkého, Tomáša Akvinského), minnesängera Waltera von der Vogelweideho, či Rainera Maria Rilkeho, nakoľko ich Silan prekladal.⁶

Precízne preklady Rilkeho básní spomína aj Karol Petrovský v článku *K nedožitej osemdesiatke Janka Silana*.⁷ Ivan Cvrkal si vo svojej štúdiu všíma orientáciu Janka Silana „najmä na religióznu tematiku v Rilkeho tvorbe (*Smrť Márie, Zvestovanie Panny Márie*) alebo na verše, ktoré opisujú poníženú ľudskú dušu a ktoré sa zapodievajú útrapami a smrťou. Silan bol najaktívnejším prekladateľom Rilkeho diela.“⁸ V recenzii na Richterov preklad Rilkeho *Ľudovít Petraško* spomína, že od začiatku tridsiatych rokov si tohoto nemeckého autora prekladateľsky prisvojila najmä katolícka moderna, v jej rámci aj Janko Silan.⁹ Ján Zambor pomenúva aj jednotlivé aspekty Silanovej previazanosti s modernou spirituálnou poéziou, najmä s Rilkeho chválospevnosťou, hymnickosťou a elegickosťou.¹⁰ Viac priestoru súvzťažnostiam Rilkeho so Silanom venuje Ján Gavura v štúdiu *Piesňový sonet v poézii Janka Silana*, v ktorej sa sústreďuje predovšetkým na básnikovu zbierku *Piesne z Javoriny* (1943). Spočiatku pomenúva Silanovu nadväznosť na tradície slovenskej a českej poézie, potom na tvorbu svetových autorov: Rilkeho a Jesenina. V ďalšom texte si všíma prostredie Javoriny, ktoré bolo jedným zo zdrojov inšpirácií pri vzniku tejto zbierky. Na miestnom cintoríne je hrob kňaznej Otílie, na ktorom je vytesaný citát Rilkeho, „*Silanovho obľúbeného básnika*.“¹¹ Motív kňaznej sa podobne ako motív matky sporadicky vynára v Silanovej poézii. Gavura poukazuje aj na poetické prieniky medzi Rilkeom a Kraskom, ktoré sa ozývajú aj v piesňovom aspekte Silanových básní. Poukazuje však na špecifiká týchto autorov. Kraska nazýva „*citovým a baladickým*“ a Rilkeho „*intelektuálnym a duchovne mystickým*“.¹² V závere štúdie autor označuje Silanov sonet ako sonet piesňový.

V Silanovej personálnej bibliografii, precízne vypracovanej Ľubou Rusnákovou, možno nájsť nejednu zmienku o Rilkeom a aj niektoré bližšie prepojenia so Silanovou tvorbou. Bibliografia hovorí o Silanovom preklade týchto Rilkeho básní: *Smrť Panny Márie* (Slovenské pohľady, č. 12, 1939; Smer, č. 8, 1942), *Zvestovanie Panny Márie* (Slovenské pohľady, č. 10, 1939), *Slepá* (Slovenské pohľady, č. 4, 1940), *Rekviem za priateľku* (Slovenské pohľady, č. 10, 1943). Básne *Zvestovanie Panny Márie*

a *Smrť Panny Márie* vyšli spolu s dovtedy neuverejnenou Rilkeho básňou *V záhrade Olivovej* v Harantovej zbierke prekladov náboženskej lyriky *O tebe spieva zem* v roku 1943.¹³ Všetky uvedené básne dnes môže čitateľ nájsť v ôsmom zväzku súborného diela Janka Silana.¹⁴ V rukopise ostali básne *Jeseň*, *Mizne a mení sa svet...*, *Ruža ty tróniaca...*¹⁵ Keď Janko Silan posielal vo februári v roku 1940 do redakcie Slovenských pohľadov preklad básne *Slepá*, v liste Stanislavovi Mečiarovi „*vyslovuje svoj nadšený obdiv k nemeckému básnikovi*“.¹⁶ V auguste toho istého roku spolu s ďalšími tromi prekladmi zaslala aj ukážku zo svojich *Sonetov májových*. Táto skutočnosť poukazuje na markantnú Silanovu recepciu Rilkeho poézie na začiatku štyridsiatych rokov minulého storočia. Veľký Rilkeho vplyv zaznamenávame v oblasti častého výskytu sonetu, ktorý vo svojej tvorbe uprednostňoval práve Rilke.

Za zmienku stojí aj Rusnákovej poznámka o Večeri svetovej katolíckej poézie v Bratislave 24. marca 1947, o ktorom nachádzame informácie v ôsmom čísle časopisu *Verbum* v roku 1947. Okrem iných svetových autorov na ňom zazneli aj verše R. M. Rilkeho.¹⁷ Roky 1939 až 1947 boli teda obdobím zvlášť silnej recepcie Rilkeho tvorby u Janka Silana. Odrazilo sa to aj na básnikovej tvorivej a prekladateľskej činnosti. Tento časový úsek sa prekrýva s dobou jeho štúdia v seminári na Spišskej Kapitule (1936 – 1941) a s prvými rokmi kňazstva (v Ždiari s filiálkou Javorina, v Jurgove a v Liptovskom Hrádku).¹⁸ Najucelenejší obraz súvzťažnosti Rilkeho a Silanovej tvorby podal Július Pašteka v úvodných statiach a v editoriských poznámkach k jednotlivým zväzkom súborného diela Janka Silana. Zmienku o Rilkeho možno nájsť vo všetkých okrem tretieho a šiesteho dielu. Hneď v prvom uvádza genézu Silanovej obľúbenosti tohoto nemeckého autora. Pašteka cituje vyjadrenie samotného Silana, vydané v *Slobodnom rozhlase* v roku 1948, o blahodarnom vplyve kňazského spišského seminára na jeho básnické začiatky i na jeho osobnostné vyzrievanie: „Dr. Hanus zasa oboznámil ma s mojím premilým Rainerom Mariom Rilke...“¹⁹ V roku 1969 sa o tomto období vyjadril: „Bol som vtedy mladý, miloval som Rilkeho a Jesenina“²⁰. Na ďalších stránkach Pašteka informuje čitateľa, že okrem profesora Hanusa dopomohla Silanovi k vnímaniu Rilkeho aj jeho „spätost s českým literárnym kontextom. (...) Rilke, ako pražský rodák, sa často prekladal do češtiny. (...) Tak napr. Vladimír Holan v roku 1937 vydal pomerne obsiahly výber z Rilkeho poézie – s názvom *Slavení* (...) Slávenie, oslavovanie, oslava – to je predsa základný článok viery básnika Janka Silana; a veľmi pravdepodobne prevzatý od Rilkeho, autora zbierky *Mir zur Feier* (1899). Okrem toho sa v tomto výbere nachádzajú tri „elégie“: známe Rilkeho *Rekviem* (...) Žánrove je Rilkeho „rekviem“ zhodné so Silanovou „elégiou“; čiže tu si mohol osvojiť básnický žáner a čiastočne i jeho formu, v podobe dlhého súvislého textového bloku.“²¹

Kým teda v zbierke *Slávme to spoločne* Pašteka vybadal jasné rilkeovské súvislosti, *Prvá elégia* i *Druhá elégia* v zbierke *Piesne zo Ždiaru* nijaké takéto vplyvy nenesú, hoci na prvý pohľad názvom i formou podobné asociácie evokujú.²² Július Pašteka upozornil na Silanovu obľúbenosť sonetu, ktorý si od štvrtej zbierky básnik naplno osvojil. Vzorom mu mohol byť Hviezdoslav, ale aj Rilke.²³ Všimol si však aj Silanovu vnútornú potrebu písať, na základe ktorej ho Aloš Stankovský nazval „*poeta natus*“.²⁴ O Silanovom existenciálnom rozmere písania poézie v kontexte Rilkeho bytostných poetických výpovedí Pašteka hovorí: „*Môžbyť otázkou života i smrti úplne v rilkeovskom zmysle. Keď sa totiž na veľkú lyrika R. M. Rilkeho obrátil mladý básnik s pochybnosťami o svojej tvorbe, radil mu: „Ponorte sa do seba. Vypátrajte príčinu, ktorá Vám velí písať; skúmajte, či rozprestiera korene v najhlbšom mieste Vášho srdca; priznajte si, či by ste museli zomrieť, keby Vám zakázali písať. Toto predovšetkým: spýtajte sa seba v najtichšej hodine svojej noci: m u s í m písať?“* Aj Silan patril k tomu typu, ktorý musel písať: z bytostnej potreby svojho kňazského vnútra, aby mohol – „*sláviť*“, *spievať o Bohu aj Bohu ...*“²⁵ Práve toto je jeden zo základných momentov, v ktorom si s Rilkeho porozumeli. Slávenie ako najvyššia služba básnika.²⁶

Silanovu solidaritu voči Borisovi Pasternakovi, ktorý sa v roku 1958 pod tlakom režimu zriekol Nobelovej ceny za literatúru, motivovala podľa Pašteku nielen jeho vlastná skúsenosť so zákazom písať a publikovať, ale aj fakt, že Boris Paternak, a predovšetkým jeho otec, maliar, boli v častom korešpondenčnom styku s Rilkeho.²⁷ Zmienky o tom možno nájsť aj v Leppmannovom životopise Rilkeho: „*Pasternak kreslil Rilkeho v Moskve a neskôr ho zobrazil spamäti na olejovom portréte... Jeho syn, spisovateľ Boris Pasternak, ktorý bol ako desaťročný pritom, keď sa stretli na stanici v Kursku, obdivuje Rilkeho takisto a niektoré jeho diela preloží do ruštiny.*“²⁸

V druhom, štvrtom i piatom zväzku *Súborného diela* sa Pašteka, podobne ako Gavura, vracia k motívu kňaznej Otílie. Pri svojich potulkách po Javorinskom kraji objavil Janko Silan hrob

milenky kniežaťa Christiana Krafta von Hohenlohe – Ochringen, kňažnej Otílie. Bol na ňom vytesaný citát z Rilkeho básne, ktorý poukazuje na spriaznenosť rodiny Hohenlohe s nemeckým básnikom. Kňažná Otília opakovane inšpirovala Janka Silana v lyrickej i epickej tvorbe. Podľa Pašteku dôvodom bol nielen jej smutný osud, ale aj previazanosť so životom jeho obľúbeného spisovateľa.

Na základe uvedených faktov možno konštatovať, že Július Pašteka zahrnul do svojich štúdií najviac zmienok o prepojení tvorby Rilkeho a Silana. Okrem zozbierania Silanových výpovedí našiel i niektoré poetické či typologické súvislosti.

Povedľa častej paralely Rilke – Silan sa v kritických recepciách objavujú aj zmienky o ďalších poetických dialógoch medzi Rilkeom a slovenskými básnikmi. Ladislav Šimon si všimol súvislosti medzi Rilkeom a Pavlom Straussom v štúdiu *Pavol Strauss a Rainer Maria Rilke*.²⁹ Na túto paralelu upozornil aj Július Rybák: „*ak je Rilke pre Straussa najväčším básnikom, akého kedy ľudstvo malo, potom je Rilke aj kľúčom k Straussovi samotnému.*“³⁰ Ivan Cvrkal ponúka paralelu Rilke – Lukáč, nakoľko nachádza v Lukáčových veršoch „*isté formálne i obsahové prvky, podobné Rilkeho básňam*“,³¹ ktoré aj bližšie špecifikuje. Podľa Cvrkala „*Rilkeho tvorba inšpirovala začiatky básnickej tvorby Vojtecha Mihálika. ... Obdobie rilkeovskej fázy trvalo u Mihálika len krátky čas.*“³²

Náčrt kritickej recepcie Rilkeho poézie v slovenskom literárnom prostredí

Najucelenejší náčrt recepcie Rilkeho diela na Slovensku podáva Cvrkalova štúdia *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*.³³ Je zameraná najmä na jej začiatky a vyvrcholenie, nevšima si iné aspekty. V tejto časti práce sa pokúsime o doplnenie ďalších údajov, t. j. o určitú syntézu dostupných informácií. Naďalej však pôjde len o náčrt, nakoľko by si táto problematika vyžadovala samostatné podrobné spracovanie, ktoré nateraz chýba.

Prvou ukážkou z Rilkeho tvorby bol úryvok z *Rozprávok o Pánu Bohu* (1900) pod názvom *Ako prišla zrada na svet*. Vyšiel v komunistických novinách *Pravda Chudoby* v roku 1922.³⁴ Podľa slov Ivana Cvrkala vyšla o rok neskôr v košických novinách *Slovenský východ* Rilkeho báseň *V osudnej hodine*.³⁵ Nasledoval medailón o Rilkeho živote a diele (*Ľudová politika*, 1925), Lukáčov nekrológ krátko po Rilkeho smrti (*Slovenský denník*, 1927), báseň *Jesenný deň* (*Slovenské pohľady*, 1931), Krčméryho preklad francúzskej básne *Pont du Carroussel* (*Národné noviny*, 1933).³⁶

Štyridsiate roky 20. storočia boli zvlášť v prostredí slovenskej katolíckej moderny obdobím silnej recepcie Rainera Maria Rilkeho a tiež rokmi vydávania ucelených prekladov jeho tvorby. Podľa Júliusa Pašteku sa preložili viaceré Rilkeho diela: „*Mikuláš Šprinc preložil Duinské elegie* (1942), *Ladislav Hanus Zápisky M. L. Briggého* (1943), *Ivan Javor Pieseň o láske a smrti zástavníka Krištofa Rilkeho* (1943), *Karol Strmeň výber Obraz na vázach* (1944), *Janko Silan časopisecky uverejnil niekoľko preložených Rilkeho básní* (1939 – 1943, dnes zhrnutých do 8. zväzku *Súborného diela* 1998).“³⁷ V roku 1943 vychádza aj Harantova antológia prekladov duchovnej lyriky *O Tebe spieva zem*, do ktorej okrem Verlaina, Claudela, Péguyho a Jammesa zaradil aj Rilkeho básne.³⁸ Pašteka dokonca hovorí o Rilkeom ako o jednom z kultových „*výsostných básnikov*“,³⁹ pričom na inom mieste spomína, že básne „*sa prekladali z náboženských, nie umeleckých dôvodov, i keď spĺňali vysoké literárne kritériá.*“⁴⁰

Okrem katolíckych autorov zaujal Rilke aj slovenských nadrealistov. V ich treťom zborníku z roku 1941 je uverejnená jeho báseň *Priateľke*.⁴¹ Július Lenko, jeden z členov skupiny nadrealistov, „*vydal roku 1944 výber z tvorby Hölderlina, Novalisa a Rilkeho pod názvom Kvety romantiky.*“⁴² Michal Považan, kritik a teoretik skupiny slovenských nadrealistov, uverejnil dve eseje, v ktorých reaguje na Strmeňov a Hanusov preklad Rilkeho.⁴³

V Krčméryho zbierke prekladov *Z cudzích sadov* (1944) možno tiež objaviť tri Rilkeho básne.⁴⁴ Vydávanie Rilkeho diel prerušil na Slovensku rok 1948.

Ďalšia vlna vydávania Rilkeho prekladov sa zdvihla koncom šesťdesiatych a začiatkom sedemdesiatych rokov 20. storočia mimo územia Slovenska. Pre milovníkov Rilkeho tvorby však akiste nebolo nemožné získať tieto preklady. V Čechách boli vydané napríklad tieto Rilkeho diela: *Kniha obrazů* (Praha: Mladá fronta, 1966), *Lodenice času* (Praha: Odeon, 1966), *Zápisky Malta Lauridse Briggga* (Praha: Mladá fronta, 1967), *Obrazy a elegie* (Praha: Československý spisovateľ, 1974). V Moskve vyšla Rilkeho *Lirika* (1965).⁴⁵

Znalosť češtiny a ruštiny bola v tom čase na Slovensku bežná aj u obyvateľov so základným

vzdelaním, o to viac sa dá predpokladať poznanie týchto Rilkeho diel u vzdelaného básnika a kňaza Janka Silana, pre ktorého česká literatúra a preklady patrili k základnej lektúre.

V tomto druhom období vyšli dva slovenské preklady Rilkeho. V bratislavskom vydavateľstve Slovenský spisovateľ v roku 1968 *Piesne o láske a smrti*, v Scrantone v roku 1972 *Štvorveršia z Valais, Ruže a Obloky*.⁴⁶ Ide o Strmeňov preklad Rilkeho francúzskych básní. Tento prekladateľ uverejnil dve jeho básne aj vo výbere zo svetovej poézie pod názvom *Návštevy*⁴⁷ (Rím, vydavateľstvo sa mi nepodarilo zistiť, v zdroji tiež nebolo, 1972). V Bokesovej bibliografii nemeckých prekladov na Slovensku v rokoch 1945 – 1974⁴⁸ však nie je zmienka ani o jedinom preklade Rilkeho. Bokesová sledovala autorov z celého Nemecka a ich diela prekladané na Slovensku len do roku 1949, potom už len nemeckých demokratických. Do takto nastavenej kategorizácie Rilke nezapadal.

Tretie obdobie, zodpovedajúce politickému uvoľňovaniu na území ČSSR s presahom do slobodnej súčasnosti, reprezentujú napríklad preklady Rilkeho diel *Piesne o láske a smrti (a iné básne)*, *Zápisky Malteho Lauridsa Briggeho (a iné prózy)* (Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989, preložili: verše Miroslav Válek v jazykovej spolupráci s Petrom Hrivnákom a Vincentom Šabíkom, prózu Perla Bžochová),⁴⁹ *Sonety Orfeovi* (Bratislava: DAKA, 1999, preložil Vincent Šabík, prebásnil Teodor Križka), *Vysadený na vrchoch srdca* (Bratislava: Občianske združenie STUDŇA, 1999, v preklade Milana Richtera), *Dnes žijem* (Bratislava: Spoločnosť priateľov poézie, 2001, preložil Tomáš Gáll), *Elégie a rekviem* (Dunajská Lužná: Milanium, 2003, preložil Milan Richter), *Zápisky Malteho Lauridsa Briggeho* (Bratislava: Petit Press, 2005, v preklade Perly Bžochovej).⁵⁰ V Čechách okrem opätovného vydania *Zápisok Malta Lauridsa Briggeho* v pražskej Mladej fronte v roku 1994, vydali vo vydavateľstve Akropolis v Prahe v roku 1997 aj knihu *Zabíječ draků*.⁵¹ Štyri Rilkeho básne zaradil Július Lenko do svojich *Prekladov* (1988).⁵² Tieto diela, zvlášť kvalitné Šabíkove, Križkove a Richterove preklady, ktoré prinášajú oproti štyridsiatym rokom nové interpretačné náhľady, už nemohli ovplyvniť Silanov tvorivý rozlet, nakoľko vyšli až po roku 1984, t. j. po jeho smrti.

Zmienky o Rilke v tvorbe Janka Silana

V predchádzajúcom texte práce boli spomenuté Silanove vyjadrenia o Rilke, vyňaté z rozhovorov či korešpondencie autora, ako aj jeho precízne preklady Rilkeho básní. Janko Silan sa však aj vo svojej tvorbe niekoľkokrát explicitne vyjadril o R. M. Rilke. Často jeho meno používa v kontexte, v ktorom zároveň objasňuje jednotlivé aspekty rilkeovských inšpirácií pre svoju tvorbu. Sústredené sú predovšetkým v Silanovej prozaickej tvorbe.

V prvej časti *Domu opustenosti* nazvanej *Dni v dome opustenosti* v kapitole *Tvár* Silan zastúpil osobu básnika Jána Blahoslava Čierneho trojnásobnou synekdochou jeho očí, vlasov a úst. Paralelne k tomuto biblickému motívu čísla tri so symbolikou dokonalosti a vzťahu k Bohu,⁵³ tu v obraze tváre, ukladá pomenovania troch Božských osôb: Otca, Syna a Ducha Svätého, teda Najsvätejšej Trojice a navzájom motív tváre a Trojice prepája. V tvári básnika nachádza hlboko spirituálne konotácie. Všima si jeho oči, zrak, hovorí: „do neba nevchádza sa ani zajtra, ani pozajtra, ani za desať rokov, ale ide sa tam dnes, keď sme chudobní a križovaní. Ty si tam vchádzal denne, ty vidiac a vediac to.“⁵⁴ V zápätí prechádza až do pavlovského videnia: „Môj Bože, teraz už cítim: videnie je počiatok večnej blaženosti. Potom je videnie. Potom je láska. U teba všetko a naraz, básnik vidiaci, lebo už vidíš bez očí, bez tých veľkých čiernych očí, básnik vidiaci. A teraz už bez očí. A teraz už nie v zrkadle a v podobstvách a krásnych obrazoch, ale tvárou v tvár.“⁵⁵ Na malej ploche textu kumuluje slová oči, duál očí, rôzne tvary slovesa vidieť, opakuje ich v refrénoch, aby umocnil senzualný prvok a zároveň ho zasadil do kontextu biblického hymnu na lásku, v ktorom svätý Pavol píše: „Teraz vidíme len nejasne, akoby v zrkadle, no potom z tváre do tváre. Teraz poznávam iba čiastočne, ale potom budem poznať tak, ako som aj ja poznaný. A tak teraz ostáva viera, nádej, láska, tieto tri; no najväčšia z nich je láska.“⁵⁶

V nasledujúcom texte prešiel Silan od obrazu očí k obrazu úst, t. j. ďalšej časti tváre. Slová Blahoslavových úst boli večné. „Vidíš, to je to: Rilke spieval o tom, ako sa ženy prihovárajú básnikovi: „Odchádza s nami nekonečna hlas, ty však buď ústa, nech ich počúvame, ty buď, ty hovoriaci náš.“ A tebe sa všetky veci takto prihovárali, všetky veci na nebi a na zemi. A ty si ich slávil a ty si bol ich ústami a ty si im hlásal, čo sú, lebo nevedeli.“⁵⁷ Silan tu hovorí o svojom chápaní poézie i slova. Podobne ako Rilke, chce sláviť veci zeme i neba, chce byť ich ústami. „Lebo z teba sa stali už len ústa. A tie tá urobili básnikom.“⁵⁸ No na rozdiel od

Rilkeho, Silana urobili básnikom hlboko ponoreným v Bohu. Básnikom, ktorý tak ako anjeli slávením vecí spieval Bohu „Hosana na výsostiach!“⁵⁹ Alebo ako hovorí nižšie, cítil sa byť jedným z „básnikov, ktorých vždy tak porovnávali s bláznami, bo zjednocovali v mene lásky a via-li k všetkým veciam bez rozdielu s posolstvom spásy.“⁶⁰ Alebo ešte precíznejšie formulovane: „Otec a Syn a Duch Svätý. Ten, ktorý je Najsvätejšia Trojica. Tú si všade hľadal v nás i mimo nás.“⁶¹ Silan vždy oslavou stvorenia zveleboval Stvoriteľa a zároveň k stvoreným veciam prichádzal s posolstvom spásy.

Leppmann je v otázkach Rilkeho spirituálnosti, či zameranosti na oslavu Boha zdržanlivý a na viacerých miestach Rilkeho biografie uvádza skôr jeho negatívne postoje ku kresťanský chápanému Bohu: „Prítom Rilke nie je mystik; ... splynutie vlastnej duše s bohom mu ostáva celkom cudzie. V ortodoxnom zmysle nie je ani veriaci človek, ale podobne ako Niels Lyhne trochu melancholický ateista, neveriaci človek so zlým svedomím.“⁶² Šabík oproti Leppmannovi tvrdí, že „Rilkeho koncept chvály pozemskej reality, nádhery zeme je napokon prvok transcencie ... Rilkeho religióznosť isteže implikuje sofistiku ľudského srdca, vieru v bytie, ale v bytie, ktorého pôvodcom je Boh, stelesnenie všetkého bytia, manifestácia „moci Boha“⁶³. Šabík spochybňuje aj Loquaiho „striktne teologické pokusy“⁶⁴ interpretovať Rilkeho náboženské názory mimo jeho poetického sveta. Franz Loquai totiž vo svojej štúdii o Rilkeho diele *Rozprávky o Pánu Bohu* (1900) píše: „Boh je u Rilkeho vždy „prichádzajúci“, stávajúci sa, niekto, kto sa stáva sám sebou iba cez človeka. ... Rilkemu nejde o odstránenie Boha, ale o jeho stvorenie, na ktorom majú umelci svoj mimoriadny podiel. Boh je v umeleckom diele sám skrytý, umelecký čin zodpovedá modlitbe. A ak umelec dokončí svoju stavbu, svoje die-lo, rovná sa to dovŕšeniu Boha. S dozrievaním umelca dozrieva aj Boh.“⁶⁵ Aj Ladislav Hanus pripúšťa, že napríklad v Rilkeho náhľade na smrť „zrejmy je vplyv Jacobsonov a tam zase Kierkegaardov – mystika smrti, ktorá však nemá nič spoločné s kresťanskou predstavou. ... Ani anjel Rilkeho nemá nič s kresťanským anjelom. To je skôr demiurg.“⁶⁶ Pavol Strauss však tvrdí, že Rilke „pod ťažkým korbáčom Lásky sám premenený v milujúceho, prešiel bránou sveta vecí za tento svet; kým sa my dívame na viditeľnú, ožiarenú pologuľu vecného sveta, synchronne s naším vnímaním videl druhú, odvrátenú a zdanlivo neosvetlenú polovicu, práve tak skutočnú, lenže podstatnejšiu.“⁶⁷ Strauss teda vníma Rilkeho spirituálny presah za ve-ci, t. j. do sféry duchovnej. V úvode k *Zápisom M. L. Briggeho* podáva jeho prekladateľ Ladislav Hanus azda najucelenejší obraz vývoja Rilkeho postoja k Bohu, ktorý sa odrzkadľuje v jeho tvorbe. Kým na začiatku, v *Knihe hodín* (1905), je Rilkeho Boh „imanentný a mystika prirodzená“⁶⁸, postupne sa básnik odvracia od Boha („Ako sa oddialil od „suseda Boha!“⁶⁹) a prikláňa sa k veciam („Pri veciach si väčšmi odpočinie.“⁷⁰), aby vo svojej vlastnej smrti dovŕšil „Anonym – Werden“, umieranie do vecí“⁷¹, a napokon umrel nezaopatrený.⁷² Hanusove videnie však spochybnil Ivan Cvrkal, ktorý tvrdí: „Isté svetonázorové predsudky predestinujú úvahy Ladislava Hanusa, ktoré vyslovil v eseji k *Zápisom*.“⁷³ Podľa nášho názoru Rilke rozhodne patrí medzi spirituálnych autorov, ale jeho spirituálnosť nie je kresťanská a ani v tradičnom ponímaní mytologická. Presahuje za pozemské skutočnosti, konštatuje ich obmedzenosť, hľadá zmysel bytia, strádaní, trápení, ale nenachádza odpovede v odovzda-nosti do moci Stvoriteľa, v chvále Jeho majestátu. Z uvedených často až diametrálne odliš-ných názorov na zakorenenosť Rilkeho tvorby v kresťanskom Bohu, na jej spirituálny či až mystický presah, nemožno na rozdiel od tvorby Janka Silana jednoznačne doložiť Rilkeho zá-mer svojou tvorbou oslavovať Boha, alebo ňou privádzať stvorenie k Tvorcovitu.

V Silanovom *Dome opustenosti* nachádzame aj ďalšie alúzie na Rilkeho básnické texty.

V prvej časti knihy s názvom *Dni v dome opustenosti*, v kapitole *Talita kumi*, v texte kázne Jána Blahoslava Čierneho, ktorú rozprávač prepisuje, Silan cituje aj Rilkeho: „Nebesá rozprávajú slávu Božiu, obloha hlása dielo jeho rúk.“ (*Žalm 18*) *Máme byť ako obloha. Sláviť, že všetko je nevýslovné. Ach, ináč sa na to dívajúc, beda, čo vezmeme si za hrob? Nie zrenie, čo učili sme sa ho tuná pomaly, a nič z toho, čo sa tu stalo. Nič. Žiale teda. Ťažbu teda predovšetkým, lás-ky skúsenosť teda dlhú – nevýslovnosť teda číru. „Však neskoršie, pod hviezdami, čo s tým: keď nevyšoviteľnejšie ony sú ešte“ (Rilke). Spev hviezd nepočuje len ten, kto spí. Tak vzniká úžas, keď sa zobúdzáš, a to je súhrn, obsah nášho rozjímania na tému Talita kumi. Úžas nad tým, že sme ešte tu, a úžas nad tým, že nič nestratíme, keď umrieme, úžas, že práve On tam bude vte-dy stáť nad nami a povie, stačí, že zašepká, že vzdychne: Talita kumi!...“⁷⁴ Aj v tomto úryvku je Silan spirituálny, čo je dané už tým, že rozprávač „odpisuje“ kázeň kňaza, teda žáner a priori*

duchovný. Opäť tu nachádzame zmienku o slávení pozemských vecí so zámerom zvelebovania ich Tvorcu. Rilkeho citát zapadá do autorovej koncepcie, ale sám o sebe poukazuje len na nádhery hviezdnej oblohy a človečiu malosť či bezradnosť pri pohľade na ňu.

V *Dome opustenosti* v časti *Sny v dome opustenosti* možno nájsť kapitolu s názvom *Kňazná z Javoriny*, ktorá je vysvetlením tematickej i sémantickej náplne dvoch básní zo zbierky *Piesne z Javoriny* (1943). Ide o básne: *Jak leží ticho kňazná* a *Raz šiel som parkom bez cieľa*, ktoré rámujú aj túto kapitolu. V nich Silan najprv cituje z Rilkeho *Zápisok M. L. Briggého*: „*Nápor jej srdca ju hnal po jeho stopách a napokon sa jej nedostávalo sil; no rozruch jej bytia bol toľký, že sa, klesajúc, zjavila za smrťou ako prameň, náhle ako náhlivý prameň...*“⁷⁵ V ďalšom texte možno nájsť úryvok z epitafu na hrobke kňaznej v Javorine, ktorej autorom je opäť Rilke: „*Pán Boh ide cez les, milý Pán Boh ide cez les.*“⁷⁶ Prepojenosť Rilkeho a kňaznej Otílie sme naznačili v predchádzajúcom texte. Je nutné dodať, že Rilkeho i Silana fascinovala neopätovaná láska, láska, ktorá miluje bezpodmienečne. U Rilkeho boli zdrojom inšpirácií reholníčka Marianna Alcoforadová či Gaspara Stampová, alebo listy Bettiny von Arnim Goethemu.⁷⁷ U Silana ňou bola práve kňazná Otília. V epištolárnej časti románu v kapitole *Posledný list priateľke* sa rozvíjajú ďalšie rilkeovské ozveny. Silan tu tvrdými slovami reaguje na list neznámej priateľky z Čiech, ktorá zle pochopila jeho tvorbu, dôkladne ho ponížila a seba samú degradovala na ženu, ktorú ospevuje kvôli nejakým vnaďám.⁷⁸ Ako Silan píše, nebyť tejto vety, ani by jej neodpísal, pretože nepocituje potrebu brániť sa: „*...radšej budem ticho. Ved' čo na tom záleží, ako pozeráte na mňa? Každý ma vidí takého, aký sám je.*“⁷⁹ Silan je presvedčený o svojej nevine: „*Vy viete, že sa nemám z čoho spovedať.*“⁸⁰ Mrzí ho však jej neúcta k sebe samej, degradovanie ich čistého vzťahu v jej očiach. Najradšej by ju vyfackal: „*Aké je to smutné, že už ináč neviete vravieť o tom všetkom, čo sme spolu žili pred tvárou Boha živého! Zostáva toto jediné, podstatné: „Du bist bei uns, ó, Herr.“*“⁸¹ (Ty si pri nás, ó, Pane – pozn. M. P.) Záver listu vyznieva zmierlivo. Pôsobí ako veľkodušné gesto zraneného, no odpúšťajúceho človeka, ktorý si z uboleného vzťahu v srdci navždy odnáša spomienku na blízkeho. Silan tu v nemčine cituje úryvok z Rilkeho korešpondencie s Benvenutou, jednou z jeho milieniek, a vzápätí ho prekladá:

... einmal schreibst Du mir von einem kleinem Lied, das Dich als Kind weinen machte. Erinnerst Du noch, Benvenuta? Es hiess:

*Ich habe Dich überall gesucht
im Wald und Flur und Hain-
ich fand Dich nicht, Du musst mir wohl
zu tief im Herzen sein.“*

A ja by som mohol už len mlčať a skutočne plniť Vaše jediné a najhorúcejšie želanie, s rozkošou a rád preložil som toto pre Vás takto:

Písala si mi raz o pesničke, ktorá ťa ešte ako dieťa vedela rozplakať. Spomínaš si ešte, Benvenuta? Znala:

*Len teba hľadával som všade,
v lese a na poli a v sade –
nenašiel som ťa nikde tam,
iste ťa v hĺbke srdca mám.“*⁸²

Tento kvalitný preklad je dokladom o Silanovej výbornej znalosti nemeckého jazyka, ako aj priamym dôkazom toho, že básnik čítal Rilkeho v origináli a poznal aj jeho osobnú korešpondenciu, ktorá bola v slovenčine čiastočne zverejnená až v Leppmannovom životopise Rilkeho v roku 1987, vo výbere z Rilkeho tvorby v roku 1989 (Rilke, R. M.: *Piesne o láske a smrti. Zápisok Malteho Lauridsa Briggého*), v časopiseckých článkoch a najobsiahlejšie vo výbere z jeho esejistickej tvorby a z korešpondencie, ktorá vyšla až v roku 2005 (Rilke, R. M.: *O umení*, preložil L. Šimon).⁸³

V poslednom zväzku Silanovej tvorby je okrem prekladov Rilkeho básní zaradená v časti *Zemepis môjho života* (mala to byť Silanova autobiografia) kapitola *Aj generáli plačú*. „*... ide o kronikársky záznam šestnástich dní zo začiatku roku 1945. ... k tomuto textu Silan pripíše v r. 1973 „záverečnú poznámku“, ktorej pointa sa dostane i do názvu tejto krátkej dokumentárnej prózy.*“⁸⁴ V post skripte sa Silan vyznáva: „*Oprel som sa o piecku hlinenú, bola ešte teplá, fajčil som a rozmýšľal, prečo ten generál tak plakal. Ved' vojvodcovia a generáli nepla-*

čú. *To prenechávajú básnikom. Nebol ten generál i básnikom? Tak potom pravdu má Rilke, keď asi takto spieva: Keď niekto plače vo svete, plače vo mne.*⁸⁵ V tomto úryvku Silan odhaľuje vývoj svojej recepcie Rilkeho. Už ho necituje explicitne. Rezonuje tu opäť jeho blízky vzťah k Rilkeho chápaniu poslania básnika a poézie. S Rilkeho ho spája predstava básnika ako toho, kto spieva ľudské žiale aj sám v sebe a dvíha ich týmto spôsobom až k výškam.

Skicou o poetických súvťahnostiach medzi Rilkeho a Silanovou tvorbou sa pokúšame o náhľad na práce literárnych vedcov, v ktorých odhalili poetickú paralelu Rilke – Silan, o čiastkový súhrn doterajšej recepcie Rilkeho diel na Slovensku a o parciálnu interpretáciu Silanových explicitných zmienok o Rilkeho v jeho tvorbe. Súhrnne možno konštatovať, že najpodrobnejšie sa prepojeniam medzi Rilkeho a Silanovou tvorbou a ich najrôznejším aspektom venoval Július Pašteka. Recepcia Rilkeho diel na Slovensku sa koncentruje do dvoch časových úsekov. Sú to štyridsiate roky 20. storočia a prelom 20. a 21. storočia. Kvalitné preklady druhého obdobia však nemohli zasiahnuť Silanovu osobnú recepciu Rilkeho, či jeho vlastnú tvorbu. V nej sa odvolávky na nemeckého autora koncentrujú v prozaických dielach – v *Dome opustenosti* (1991) a v autobiografickej diele *Aj generáli plačú* (1998). Silan sa stožnil s Rilkeho poňatím poslania básnika, ktorý má sláviť veci zeme i neba, no Silan, na rozdiel od Rilkeho, ich privádza k Stvoriteľovi a Stvoriteľa približuje stvoreniam. Vysvetľuje tu aj motív kňaznej Otlie a jeho spätosť s Rilkeho, odhaľuje svoju výbornú znalosť nemčiny, ktorú aplikoval aj pri preklade Rilkeho básní.

POZNÁMKY

- 1 Porov. MEDVĚD, J.: *Žalárovany lyrický denník*. In: *Literárny týždenník*. Roč. 5, č. 11, 1992, s. 4
- 2 Porov. LAJČIAK, L.: *Janko Silan alebo bozkávanie hviezd*. In: *Knižnica*. Roč. 5, č. 6, 2004, s. 318.
- 3 Porov. VEIGL, S.: *Reflexie o básnikoch M. Šprincovi a J. Silanovi*. In: *Verbum*. Roč. V, č. 4, 1994, s. 202.
- 4 Porov. HAMADA, M.: *Pozemský i mystický Janko Silan*. In: *Sizyfovský údel*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994, s. 164
- 5 PAŠTEKA, J.: *Koniec a začiatok*. In: SILAN, J., súborné dielo, 8. zväzok, s. 16
- 6 Porov.: KODOŇOVÁ, M.: *S krížom po funuse*. In: *Romboid*. Roč. XXX, č. 3, 2005, s. 89.
- 7 Porov. PETROVSKÝ, K.: *K nedožitej osemdesiatke Janka Silana*. In: *Katolícke noviny*. Roč. 109, č. 48, s. 14
- 8 CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 100
- 9 Porov. PETRAŠKO, L.: *Rainer Maria Rilke. Vysadený na vrcholoch srdca*. In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. XXXVI, č. 1, 2000, s. 176
- 10 Porov. ZAMBOR, J.: *Janko Silan*. In: *Interpretácia a poetika*. Bratislava: AOSS, 2005, s. 125
- 11 GAVURA, J.: *Piesňový sonet v poézii Janka Silana*. In: *Verbum*. Roč. 13, č. 1, 2002, s. 80
- 12 GAVURA, J.: *Piesňový sonet v poézii Janka Silana*. In: *Verbum*. Roč. 13, č. 1, 2002, s. 81
- 13 Porov. RUSNÁKOVÁ, L.: *Janko Silan. Personálna bibliografia*. Poprad: Okresná knižnica Poprad, 1994, s. 71
- 14 Porov. SILAN, J.: *Básnik o pézii. Zemepis môjho života. Básne z mladosti. Sonety májové. Nemecké preklady*. Bratislava: Lúč, 1998, s. 285 - 305
- 15 Porov. RUSNÁKOVÁ, L.: *Janko Silan. Personálna bibliografia*. Poprad: Okresná knižnica Poprad, 1994, s. 99
- 16 RUSNÁKOVÁ, L.: *Janko Silan. Personálna bibliografia*. Poprad: Okresná knižnica Poprad, 1994, s. 103
- 17 Porov. RUSNÁKOVÁ, L.: *Janko Silan. Personálna bibliografia*. Poprad: Okresná knižnica Poprad, 1994, s. 94
- 18 Porov. RUSNÁKOVÁ, L.: *Janko Silan. Personálna bibliografia*. Poprad: Okresná knižnica Poprad, 1994, s. 25 - 27
- 19 PAŠTEKA, J.: *Pozvanie do poézie Janka Silana*. In: SILAN, J.:
- 20 PAŠTEKA, J.: *Koniec a začiatok*. In: SILAN, J.: *Básnik o poézii. Zemepis môjho života. Básne z mladosti. Sonety májové. Nemecké preklady*. Bratislava: Lúč, 1998, s. 15
- 21 PAŠTEKA, J.: *Pozvanie do poézie Janka Silana*. In: SILAN, J.: *Kuvici. Rebrík do neba. Slávme to spoločne*. Bratislava: Lúč, 1995, s. 42
- 22 Porov. PAŠTEKA, J.: *Spevy duše*. In: SILAN, J.: *Kým nebudeme doma. Piesne z Javoriny. Piesne zo Ždiaru*. Bratislava: Lúč, 1995, s. 29
- 23 Porov. PAŠTEKA, J.: *Spevy duše*. In: SILAN, J.: *Kým nebudeme doma. Piesne z Javoriny. Piesne zo Ždiaru*. Bratislava: Lúč, 1995, s. 7
- 24 Porov. STANKOVSKÝ, A.: *Reflexie o básnikoch M. Šprincovi a J. Silanovi*. In: *Verbum*, roč. V, č. 4, 1994, s. 203
- 25 PAŠTEKA, J.: *V mlčaní neumlčaný*. In: SILAN, J.: *Katolícke piesne z Važca*. Bratislava: Lúč, 1996, s. 6
- 26 Porov. PAŠTEKA, J.: *Koniec a začiatok*. In: SILAN, J.: *Básnik o poézii. Zemepis môjho života. Básne z mladosti. Sonety májové. Nemecké preklady*. Bratislava: Lúč, 1998, s. 14
- 27 Porov. PAŠTEKA, J.: *Mať v moci aj noci*. In: SILAN, J.: *Svätoboj. V zaklätnej krajine. Oáza v noci. Odchádzať s úsmevom. Judit*. Bratislava: Lúč, 1998, s. 21 - 22
- 28 LEPPMANN, W.: *Rilke*. Bratislava: Tatran, 1987, s. 97
- 29 ŠIMON, L.: *Pavol Strauss a Rainer Maria Rilke*. In: *Verbum*. Roč. VII., č. 6 (1996), s. 371 - 375, ako aj in: *Nemecká literatúra a stredoeurópsky kultúrny priestor*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2000, s. 117 - 124, ako aj in: *Duchovnosť ako princíp tvorby*. Nitra: FF UKF v Nitre, 2001, s. 25 - 33
- 30 RYBÁK, J.: *Zomrel MUDr. Pavol Strauss (30. august 1912 - 3. jún 1994)*. In: *Verbum*. 1989. Roč. 1994, č. 4, s. 228
- 31 CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 103
- 32 CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 95 - 96

- 33 Porov. CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 94 – 107
- 34 Porov. CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 95
- 35 CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 95
- 36 Porov. CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 95
- 37 PAŠTEKA, J.: *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava: Lúč, 2002, s. 106
- 38 Porov. PAŠTEKA, J.: *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava: Lúč, 2002, s. 123 – 124
- 39 Porov. PAŠTEKA, J.: *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava: Lúč, 2002, s. 106
- 40 PAŠTEKA, J.: *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava: Lúč, 2002, s. 123
- 41 Porov. CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 100 – 101
- 42 CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 101
- 43 Porov. CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 101
- 44 Porov. CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 100 – 102
- 45 Porov. http://www.kis3g.sk/cgi-bin/gw_45_1/chameleon?skin, 17. 10. 2006
- 46 Porov. http://www.kis3g.sk/cgi-bin/gw_45_1/chameleon?skin, 17. 10. 2006
- 47 Porov. CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 100
- 48 Porov. BOKESOVÁ, V.: *Nemecká literatúra na Slovensku 1945 – 1974. Nemecko (do r. 1949) a NDR (1949 – 1974)*. Bratislava: ALFA, 1977, s. 165
- 49 Porov. RILKE, R. M.: *Piesne o láske a smrti (a iné básne. Zápisky Malteho Lauridsa Briggého (a iné prózy)*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989, s. 6
- 50 Porov. http://www.kis3g.sk/cgi-bin/gw_45_1/chameleon?skin, 17.10.2006
- 51 Porov. http://www.kis3g.sk/cgi-bin/gw_45_1/chameleon?skin, 17.10.2006
- 52 Porov. CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 101
- 53 Porov. TRUTWIN, W., MAGA, J.: *Otváral nám Písma*. Spišská kapitula, Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa J. Vojašáka, 1993, s. 82
- 54 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 52
- 55 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 52
- 56 *Sväté Písmo*. Trnava: Spolok svätého Vojtecha, 1998, s. 2410
- 57 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 53
- 58 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 53
- 59 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 53
- 60 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 53
- 61 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 53
- 62 LEPPMANN, W.: *Rilke*. Bratislava: Tatran, 1987, s. 100
- 63 ŠABÍK, V.: *Rilkeho Sonety Orfeovi*. In: RILKE, R. M.: *Die Sonette an Orpheus. Sonety Orfeovi*. Bratislava: DAKA, 1999, s. 132
- 64 ŠABÍK, V.: *Rilkeho Sonety Orfeovi*. In: RILKE, R. M.: *Die Sonette an Orpheus. Sonety Orfeovi*. Bratislava: DAKA, 1999, s. 132
- 65 LOQUAI, F.: *Boh ako pekná rozprávka?* In: *Verbum*. 1989. Roč. 1995, č.3, s. 190 – 191
- 66 HANUS, L.: *R. M. Rilkeho rekviem*. In: HANUS, L.: *Umenie a náboženstvo*. Bratislava: Lúč, 2001, s. 89
- 67 RYBÁK, J.: *Zomrel MUDr. Pavol Strauss (30. august 1912 – 3. jún 1994)*. In: *Verbum*. 1989. Roč. 1994, č. 4, s. 228
- 68 HANUS, L.: *Dumka rilkeovská*. In: HANUS, L.: *Umenie a náboženstvo*. Bratislava: Lúč, 2001, s. 92
- 69 HANUS, L.: *Dumka rilkeovská*. In: HANUS, L.: *Umenie a náboženstvo*. Bratislava: Lúč, 2001, s. 93
- 70 HANUS, L.: *Dumka rilkeovská*. In: HANUS, L.: *Umenie a náboženstvo*. Bratislava: Lúč, 2001, s. 93
- 71 HANUS, L.: *R. M. Rilkeho rekviem*. In: HANUS, L.: *Umenie a náboženstvo*. Bratislava: Lúč, 2001, s. 91
- 72 HANUS, L.: *R. M. Rilkeho rekviem*. In: HANUS, L.: *Umenie a náboženstvo*. Bratislava: Lúč, 2001, s. 90
- 73 CVRKAL, I.: *Rainer Maria Rilke v slovenskej literárnej kultúre*. In: CVRKAL, I.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1994, s. 99
- 74 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 92 – 93
- 75 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 136
- 76 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 137
- 77 Porov. LEPPMANN, W.: *Rilke*. Bratislava: Tatran, 1987, s. 217
- 78 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 227
- 79 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 226
- 80 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 226
- 81 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 227
- 82 SILAN, J.: *Dom opustenosti*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 227 – 228
- 83 RILKE, R. M.: *O umení*. Bratislava: Kaligram, 2005
- 84 SILAN, J.: *Básnik o poézii. Zemepis môjho života. Básne z mladosti. Sonety májové. Nemecké preklady*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 16
- 85 SILAN, J.: *Básnik o poézii. Zemepis môjho života. Básne z mladosti. Sonety májové. Nemecké preklady*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 169

ZUZANA

BAKOŠOVÁ

Stratégie a iné krátke útvary

STRATÉGIE

Strategické plánovanie je vraj istá vec a nevyhnutnosť pre každého kto chce ešte dnes takzvané fungovať a byť užitočným vtákom tejto voliéry a riečť si: po mne potopa to vraj nesedí to vraj nepristane nikomu kto ešte chce a chcieť vraj nie je márne a musieť je vraj bežná vec Nakoniec prečo
nie

len poslúchajte ten Boh to vraj chce tiež

A tak sa v rozhábanom čase navzdory všetkému s rozťahnutými krídlami dá tiecť ako mútne vody po prúde slávnych riek až k ústiam až k ústiam až k ústam do sútoku ciest

VZOREC

Je to vraj chémia aj to čo bolí aj to čo teší aj to čo blaží aj to čo hriešik zoberie Červená berie všetko a čierna berie všetko je to len chémia a máme na to tabletky len si daj máme na to tabletky šťastia je to len chémia aj háj aj les neutekaj len neuteč a ak tak k nám Maj sa je to len chémia už vynašli rámu tomu obrazu už ho odviažu z reťaze a keď poletí okolo nich potom ho podviažu a obrežú a zakážu mu všetko čo sa dá a zakážu aj všetko čo sa nedá lebo zákazu sa neprieč inak bieda veľká bieda príde na psa mráz a bledá hlava sa už nedá prišit je priveľmi bledá na podpásový výšivku ktorú mu vyšili je priveľmi a nedá nám neprevravieť k nej keď leží na tanieri

Tak tancuj tancuj už a krúť a vrť sa tancuj tancuj vykrúcaj Salome

TIENE

Ako vyzerali nevieme vieme len že sú zo vzplanutia Poznáme ich z rozprávania a ich mytológia nám dáva a dáva ale pozor na ich večnú stráž na ich zabúdania lebo keď nás spustia zo zreteľa už sa nám nezjavia viac neradi chodievajú sami a opustení len im uštrikujte čiapky a uvidíte čo spravia

VYRAZIŤ DYCH

Rýchlo poznáš že prišla tvoja šanca a je to otázka náhody prispôbiť sa len mikroskopický vírus prispôbiť sa naháňa ti to hrôzu prispôbiť sa

lepšie sa prispôbiť prostrediu v ktorom žiješ a predsa neodhadneš ktorá z tvojich vlastností bude využitá lebo vírus mutuje nebezpečné účinky liečby životom k čomu to došlo? niekoľko citlivých vírov prežíva ďalej nechajte vírovú populáciu prežiť a nezahajujte už liečbu prevážil divoký typ víru a navzdory riziku prerušujem liečbu súčasnosť neposkytuje žiaduce účinky je to riskantné je to riskantné vírová populácia neumožňuje prežiť kto bude rýchlejší? V tom závide víťazí vírus A navzdory riziku navzdory riziku navzdory riziku prerušujem spojenie... zmutovaný vírus: prispôbiť sa

VYSOKÉ HRY

Zahrála som na struny prchavosti Krídla túžby a staré filmy v hlave Všetci by chceli aby podoby anjelov v ich hlavách boli stále Stálosť a hmýrenie v tráve Dôverujete ženám alebo neustále komunikujete o tom že každý človek odhaduje ľudí Byť prezieravý na to si ty hrdý Stavajte byty s terasami orientujte ich na dve svetové strany svoje veľké byty a potom desiatky rokov plaťte tú cenu Cenu Samoty Otvorte dvere a uvidíte priestor v svojej hlave Jednoduchý čitateľný ráz a v jej podkroví nič nie je Čokoľvek tam umiestnite bude to teatrálné Zachovajte sa zachovajte si Zachovajte aspoň A..... zachovajte ten čistý prázdny priestor podkrovia vo svojej hlave To je dobrý začiatok a potom vstúpte do priestranného očistca Prvé stavby sú vždynaše deti a potom už žijú svojím vlastným životom a dostávajú od života facky Stavby v očistci nášho podkrovia vzdušné zámky a facky od života to všetko teatrálné uložené v podkroví v temnej hlave v odťatej hlave ktorá neboli

ARCHITEKT BUDÚCNOSTI

Fyzické kontakty už nebudú povedal René Budeme sa stretávať len virtuálne ani gravitácia nás už nezastaví Budeme lietať Už nie je pre mňa dôležitá večnosť zdôraznil Ani zapísať sa do večnosti Pretože architektúra budúcnosti je poéziou priestoru nekonečna Chcem kontakty a emócie chcem fyzickú blízkosť ale zostane mi už len virtuálne spojenie virtuálne kontakty virtuálne vzťahy a virtuálne dotyky Viac nič Už nič viac len všetko po ruke a na dohľad svet na ploche svet doska zeme guľa plochá ako obrazovka PC

MLADOSŤ MLÁDĎAT

Je na nej všetko dobré a všetko úžasné ale najlepšia je tá dychtivosť ktorou sa hrnie do záhuby aj Boh má z toho bludy aj Boh sa spytuje na príčinu a na dôsledok A Boh vie že tá Dychtivosť pokusov a omylov ich raz bude stáť zdravý rozum a ten zlom im zlomí srdce

Ale nech nech sa len točí nech sa točí nech smrteľný hriech dedičný hriech a jeho oči čo nás sledujú

Hrdina a jeho čas

(poznámka k Sollersovu románu *Ženy*)

u m e n i e
e s e j e

F U L K A

JOSEF

Sollersovy *Ženy* vycházejí roku 1983 a stávají se bestsellerem. Jejich autor (vlastním jménem Philippe Joyaux, nar. 1936) už toho má v té době za sebou víc než dost. Jeho první kniha, *Prazvláštní samota* (*Une curieuse solitude*) vyšla již roku 1958 a okamžitě nadchla Mauriaca a především Louise Aragona, který v té době – po své surrealistické a „realistické“ epizodě – vstupoval do třetího, „experimentálního“ období své tvorby a který mladičkého autora neúnavně propagoval jako nejvýraznějšího představitele té generace, jež ve Francii přišla po Robbe-Grilletovi či Nathalie Sarrautové (Aragonův nepříliš lichotivý portrét ostatně najdeme i v *Ženách*). Sollers se nenechává pobízet: sype ze sebe romány *Park* (*Le parc*, 1961), *Čísla* (*Nombres*, 1966), *Zákony* (*Lois*, 1972), *H* (1973) a po delší odmlce své opus magnum, *Ráj* (*Paradis*, 1981), zvláštní text bez interpunkčních znamének, jehož vlastní smysl a mnohovrstevnatost lze docenit jen při hlasité četbě, nemluvě o několika souborech teoretických textů, z nichž nejvýznamnější je *Psaní a mezní zkušenost* (*L'écriture et l'expérience des limites*, 1968). Už roku 1960 kromě toho zakládá slavný časopis *Tel Quel*, kolem kterého se záhy začnou soustřeďovat čelní představitelé literární i teoretické avantgardy – publikuje zde Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, mezi kmenové přispěvatele patří Marcelin Pleynet, Jean-Louis Baudry, Jean-Pierre Faye a další; roku 1966 k nim přibude lingvistka a literární teoretička Julia Kristeva, s níž se Sollers později oženil (*Tel Quel* roku 1982 změnil jméno na *L'infini*). Téhož roku – 1966 – vydávají autoři spojení s tímto časopisem kolektivní publikaci *Společná teorie* (*La théorie d'ensemble*), kterou Sollers otevírá krátkým textem příznačně nazvaným „Program“, jenž dnes sice může působit jako líbivý amalgám všeho, co bylo v té době v módě (lacanovská psychoanalýza, Marx v althusserovské reinterpretaci, dekonstrukce, sémiotika a kdovíco ještě – to všechno umně spletené do jakési efektní teorie literárního psaní) – takže tento text bylo dokonce možno definovat jako „manifest intelektuálního terorismu“¹ – nicméně v té době šlo beze vší legrace o ztělesnění literárně-teoretické avantgardnosti. Sollers se ze všech sil snaží držet prst na tepu doby: pilně dochází na Lacanovy semináře (Lacan je údajně tímto talentovaným autorem okouzlen²), přátelí se s Barthesem a Foucaultem³ a společně s ostatními členy skupiny *Tel Quel* „vykopává“ některé autory, na které svůj „program“ neúnavně aplikuje: především Bataille, Artauda či Roussele, ale i klasiky, například Sada či Danta, a o něco později se začne hlásit i k avantgardě ne-francouzské provenience: jeho oblíbenými referencemi se stávají Joyce, Faulkner a další. Pokud jde o politickou angažovanost, ani zde nás členové skupiny *Tel Quel* v zásadě ničím nepřekvapí: koketují s francouzskou Komunistickou stranou a po květnových událostech roku 1968 začne Sollers překotně kritizovat „dogmatický revisionismus“ Komunistické strany a se svými revolučními nadějemi se obrátí na Východ. Maoistická avantýra, do které Sollers zatahl členy své skupiny, (v jednom čísle *Tel Quel* dokonce vyjde Sollersův překlad několika Maových básní,

a kromě toho povede Sollers ze své kanceláře v ulici Jacob neúnavnou kampaň proti Konfuciovu myšlení – tedy jakousi paralelu toho, co se v té době dělo v Pekingu), vrcholí společnou cestou do Číny roku 1973, které se kromě Sollerse účastnil Pleyne, François Wahl, Kristeva a Barthes – původně se chystal i Lacan, toužící zjistit, zda Číňané mají také nevědomí, a setkat se osobně s Maem, avšak na poslední chvíli svou účast odvolal. Barthesa ani Wahla ovšem Říše středu příliš nenadchla a celá cesta skončila v podstatě spíše fiaskem. Sollers v té době zkrátka působí jako typický představitel intelektuální revoluce šedesátých let – se všemi jejími pretencemi, nadějemi i selháními, které dnes, po více než dvaceti letech, budí spíše úsměv a jejichž tehdejší propagátoři jsou konec konců oblíbeným terčem posměchu mladší spisovatelské generace (M. Houellebecq a další).

Román *Ženy* značí v Sollersově díle bezesporu obrat. Je to mimochodem první román, který vydal v nakladatelství Gallimard (všechny předchozí vycházely v nakladatelství Seuil), ale změna se týká především samotného stylu a způsobu vyjadřování. Někdejší neúnavný experimentátor jako by se někam vytratil: máme před sebou dílo, které se sice přímo hemží intelektuálními odkazy a narážkami, ale z formálního hlediska je přehledné, srozumitelné a čtenářsky víceméně přístupné. Začíná se tak tendence, která bude v autorově díle nadále výrazně převládat a v jejímž znamení se ponosou jeho pozdější, gallimardovské romány, například *Zlatá lilie* (*Le Lys d'Or*, 1989), *Garsonka* (*Studio*, 1997) či *Hvězda milenců* (*Étoile des amants*, 2002).⁴

Říci o *Ženách* cokoli definitivního je nesmírně těžké. Z hlediska děje, pokud lze o něčem takovém vůbec mluvit, zde máme nikterak komplikovaný, vlastně až prostoduchý příběh amerického novináře, pohybujícího se z nejrůznějších důvodů a pod nejrůznějšími záminkami po celém světě, s dětskou naivitou a odzbrojující upřímností se chvástajícího svou potencí a nezanedbatelným kulturním rozhledem a zároveň – na metaliterární rovině – budujícího obranné valy právě proti tomuto typu kritiky, která je samozřejmě snadno předvídatelná. Na této rovině se u Sollerse nezapře vliv věkovité tradice pikareskního románu, ale rovněž samozřejmě také libertinské literatury 18. století – v takové Sadově *Juliě* se cestuje neustále a koneckonců z podobných důvodů. Literární a kulturní podloží, ze kterého *Ženy* vyrůstají, je však neskonale komplikovanější. Čtenáře na první pohled zaujmou všudypřítomné tři tečky, ale hledat zde paralelu s pozdním Célinem, která by se kvůli této formální devíze ihned nabízela, by bylo příliš prvoplánové. V *Ženách* nenajdeme – snad až na několik vypjatých a dynamických scén, mezi něž patří například popis *Avignonských slečen* – ze célinovského „hluku a zuřivosti“ takřka nic; nikoli „energetizovat“ literární rukopis tím, že řeč se rozpráší do úlomků, nikoli učinit ji konvulzivní a dýchavou, jako to svými třemi tečkami dělá Céline, nýbrž ji naopak zprůtočnit, učinit tekutou a plynulou, zdůraznit touto fragmentací (na rozdíl od Célinea spíše neagresivní a jakýmsi zvláštním způsobem „přátelskou“) tékavost myšlení i pomíjivost dějových epizod.

Spíše než nějaké avantgardní výdobytky se v *Ženách* nepopíratelně ozývá také tradice francouzské moralistické literatury, tvořící zvláštní protipól libertinského akcentu tohoto románu: některé téměř aforistické pasáže o ženách či o manželství, na které v knize narážíme, by mohly být nesnází pocházet z La Bruyèrových *Charakterů* nebo z La Rochefoucauldových *Maxim*.

Možná, že vypravěčův didaktismus, projevující se setrvalým citováním a rozebíráním literárních i jiných autorů, o nichž se domnívá, že je čtenář nebude znát – od Flannery O'Connor⁵ až po takového Emila Kraepelina – a bude v údivu pokyvat hlavou nad jeho (a potažmo autorovou) moudrostí, budou dnešnímu čtenáři připadat poněkud nesympatické. A totéž *a fortiori* platí o některých dalších tricích, jimiž se odjakživa dokazovala něčí intelektuální nadřazenost nad prostým davem: jako jeden za všechny uvedme osvědčený způsob spočívající v tom, že se kritizují překlady z cizího jazyka – pravdou je, že zejména „shakespearovská“ mravoučná pasáž na začátku VIII. kapitoly v tomto směru dosahuje na samotné hranice dobrého vkusu.⁶ Pohrdání čtenáři má však jednak svou tradici (vzpo-

meňme si třeba na Nabokova) a jednak jde samozřejmě jen o jednu, možná tu nejméně zajímavou rovinu celého románu.

Z jiného úhlu pohledu totiž hrdinou *Žen* vůbec není vypravěč ani jeho oslavovaný priapismus, nýbrž Čas. A to hned na dvou rovinách. Jednak čas jakožto čas slasti: všimneme si, že zde nejde o žádné rozvíjení zápletky či příběhu v běžném slova smyslu – čas v *Ženách* daleko spíše uplývá jako souslednost okamžiků, z nichž každému je vlastní jakási zvláštní specifická a neopakovatelná intenzita, která pomine, aniž se začlení do nějakého širšího časového „kontextu“. Je to způsob prožívání času, který byl dobře známý starým libertinům, a lekce, kterou si z jejich četby Sollers odnesl, je daleko hlubší, než bychom se na první pohled mohli domnívat – způsob prožívání času, jenž je vlastní všem, jejichž dominantní vášní je ona přelétavost, *papillonne*, jak o ní kdysi mluvil Fourier (a vypravěč mezi takové jedince bezesporu patří). Skutečnost s tím spojená: vypravěč v tomto románu neprožívá čas, nýbrž čas prožívá vypravěče. Dominantním způsobem prožívání času není kontinuita, nýbrž hypertrofie detailu, zmrazený okamžik vymaněný ze souvislosti s předchozím i následujícím: modelovým příkladem něčeho takového je ona epizoda, kdy vypravěč okouzluje Prezidentku a těsně předtím, než se jeden druhému vrhnou do náruče a než dojde k předvídatelnému pohlavnímu styku, oba na chvíli strnou, vychutnávající vědomí, že se to stane – chvilka stejně absurdní, prchavá a zbytečná jako sám orgasmus. Anebo, tentokrát v tragickém duchu, nekonečně zpomalený, znehybnělý moment smrti Cyd, jedné z mála žen, které ve vypravěčových očích docházejí milosti. Zde už detail dospívá na samu hranici halucinace.

Kromě toho je zde ale i jiná vrstva času: *Ženy* se prezentují jako nostalgická tečka za jednou velkou epochou francouzského myšlení a onen začátek osmdesátých let, kdy tento román vzniká, byl ostatně poznamenán tragickými konci několika jejích klíčových představitelů. Ve třech významných postavách, které v *Ženách* vystupují – Werth, Fals a Lutz – snadno rozpoznáme Rolanda Barthesa, Jacquesa Lacana a Louise Althussera.⁷ První z nich (literární přízvisko Werth je velmi pravděpodobně narážka na *Mladého Werthera*, kolem kterého se do velké míry točí Barthesovy *Zlomky milostného diskursu*⁸) po smrti své matky, na kterou byl nesmírně silně vázán, prožil několik zoufalých let a umírá roku 1980 po automobilové nehodě: elegický popis Werthovy smrti na konci II. kapitoly patří k nejkrásnějším pasážím v celé Sollersově knize. U Jacquesa Lacana se už od konce sedmdesátých let projevují stále častější periody afázie a velmi zvláštní pohrouženost do sebe sama, která svůj vnější výraz nachází v posedlosti boromejskými uzly (v halucinační, „wagnerovské“ pasáži po smrti Cyd se ostatně ve vypravěčově fantazii objevuje – spolu s jinými – i Fals, popotahující za jakési šňůrky: odkaz zcela průhledný pro ty, kdo vědí, že šňůrky a provázky sloužící k vyrábění boromejských uzlů patřily v posledních letech k nepostradatelné Lacanově výbavě). Popis Lacanových hysterických scén a skandálních vystoupení, který u Sollerse nacházíme, sice pro tohoto nejvýznamnějšího francouzského Freudova pokračovatele nevyznívá nejlichotivěji, ale zkonfrontujeme-li jej se svědectvími jiných osob, které se s Lacanem v té době stýkaly, zjistíme, že podle všeho není nijak přitažen zvlasy. A pokud jde o Althussera, ten sice fyzicky zemřel až roku 1990, ale v jistém smyslu dopadl ještě smutněji než oba předchozí: roku 1980 v záchvatu nepřičetnosti uskrtil svou manželku Héléne Rytmanovou a následující léta prožil nejprve v psychiatrických léčebnách a posléze doma, za zataženými závěsy: v polovině osmdesátých let ještě stihne během několika týdnů sepsat dosti rozsáhlou autobiografii, která vyšla až po jeho smrti a která – alespoň podle těch, kdo Althussera dobře znali – představuje spíše další formu autostylizace než nějaké věrohodné vyličení života jejího autora. Ještě na konci osmdesátých let se v ulicích Paříže občas potuluje ošumělá, tristně vyhlížející postava, jež občas potrhle vykřikne: „Já jsem ten velký Althusser!“⁹ Na začátku VII. kapitoly se k četbě Kraepelinových přednášek o maniodepresi vypravěč nakonec odhodlá právě poté, co se s Lutzem setkal v podobném stavu. V *Ženách* najdeme i autorovu „soukromou“ psychologickou rekonstrukci toho, co se oné

noci, kdy došlo k vraždě, vlastně stalo: zda jde o rekonstrukci věrohodnou, už zřejmě niko neposoudí.¹⁰

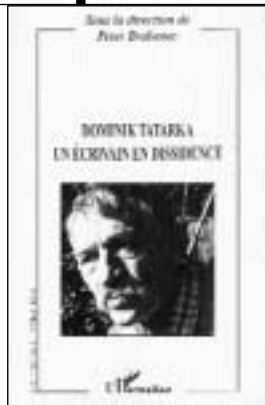
Ze Sollersova velkého díla se takto stává nejen nekonečný popis způsobů, jak se dobrat sexuálních slastí a jak zacházet se ženami, ale také popis jakéhosi *theatrum mundi*, jehož hybnou silou je nostalgické ohlédnutí za heroickým obdobím, které – jak si již všichni uvědomovali – dospělo na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let definitivně ke svému konci a jehož mytický opar se nevyhnutelně není s to odloučit od jisté karikaturní, neřkuli komické dimenze, jejímž nejvýmluvnějším ztělesněním je nepochybně postava vypravěčova „démona“, spisovatele Borise Fafnera, jenž ve své stupiditě občas dosahuje svého druhu dojemné velikosti.¹¹ Jestliže se zde vyskytuje nějaké nenápadné univerzální vědomí, které si je této všeobecné marnosti vědomo, potom to bude nejspíše S., vypravěčovo alter ego, shodou okolností autor románu bez interpunkce (stejně jako Sollersův *Paradis*), nesoucího titul *Komedie*, jímž se vyjadřuje nejen spřízněnost s Dantem, ale možná – možná! – také podstata všeho, o čem se můžeme dočíst v samotných *Ženách*, podstata vši té honby za slastí, celé té nesmírné přehlídky literárních a dalších narážek a odkazů, z nichž je textura *Žen* spletena.

Od dob směřícího se Démokrita, kroutícího hlavou nad lidským hemžením, víme, že takový pohled na svět – charakterizovaný schopností nechat se zcela absorbovat detailem a zároveň, v témž pohybu, vidět celý svět jako divadelní scénu – má svou diagnózu: melancholie. Aniž bychom z toho chtěli vyvozovat nějaké převratné závěry, nezdá se nám přehnané tvrdit, že *Ženy* jsou i navzdory proklamovanému hédonismu v jistém smyslu kniha hluboce melancholická. Autorovi možná z předchozích let zbyla jeho sexuální touha, ale s revolučními i jinými iluzemi už to vypadá bledě – četné poukazy na křesťanskou kulturu a tradici, jichž je jeho román plný, jsou toho výmluvným dokladem. Jako by, přinejmenším z tohoto úhlu pohledu, nakonec nešlo o nic jiného než o gigantické rozepsání známého Mallarmého verše, který Sollers neopomene citovat – *La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres*. Možná, že právě tento rozměr Sollersova románu z něho stále ještě činí výjimečný text, který stojí za to číst.

POZNÁMKY

- 1 E. Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, sv. 2, Paris, Fayard 1994, str. 533.
- 2 O interakci Sollersa a Lacana se zmiňuje Lacanův zeť Jacques-Alain Miller v jednom z dodatků k nedávnému vydání textu Lacanova semináře věnovaného Joyceovi (viz J. Lacan, *Le séminaire XXIII, Le sinthome*, Paris, Seuil 2005, str. 199 – 201).
- 3 Toto přátelství nakonec přineslo i své „textové“ ovoce: Foucault Sollersovým románům věnuje text „Vzdálenost, vid, počátek“, který vyšel v již zmiňovaném sborníku *La théorie d'ensemble* (česky in: Petr Kyloušek, ed.: *Znak, struktura, vyprávění*, Brno, Host 2002, str. 257 – 271), a Roland Barthes své texty o Sollersovi posléze spojí do útlé knihy *Spisovatel Sollers (Sollers écrivain)*, Paris, Seuil 1979).
- 4 Sollers se kromě toho nezdal ani psaní teoretických textů: jejich nejvýznamnější soubory z poslední doby jsou *Válka vkusu (La guerre du goût)*, 1994) a *Chvála nekonečna (L'éloge de l'infini)*, 2001).
- 5 Autorky v té době ve francouzském kontextu sice přeložené, ale skutečně takřka neznámé.
- 6 A přitom právě v ní se vyskytl podivný lapsus spočívající v tom, že u sousloví *wretched queen* ze závěru Hamleta vypravěč z neznámých důvodů pranýřuje všechny existující – a většinou vcelku přesné – francouzské překlady a navrhuje je překládat jako „ztroskotaná královna“ (*reine coulée*): že by si Mistr spletl *wretched* a *wrecked*?
- 7 Samozřejmě kromě jiných: spisovatel Malmora například velmi výrazně upomíná na Alberta Moraviu, Bernadette občas připomene Hélène Cixous atd.
- 8 V *Ženách* se mluví o Werthově knize *Sentimentální fantasma*, která údajně zaznamenala obrovský čtenářský úspěch, stejně jako Barthesovy *Zlomky milostného diskursu*.
- 9 Jen o něco málo později, roku 1984, se k těmto třem případům přidá ještě smrt Michela Foucaulta, o které se bude zmiňovat Sollersova manželka Julia Kristeva v románu *Les Samurajs* z roku 1989.
- 10 Althusserův vlastní popis jeho činu se od Sollersovy hypotézy výrazně liší, ale ani ten nelze samozřejmě považovat za definitivní. Elisabeth Roudinesco ve své poslední knize Sollersovu vylicení celé vraždy – Lutz zabije manželku zcela vědomě – vytýká, že se v něm Althusser proměnil „na sexuálního perverta, který vyšel přímo z psychiatrické imaginace takového Krafft-Ebinga“ (E. Roudinesco, *Les philosophes dans la tourmente*, Paris, Fayard 2005, str. 202). Holým faktem však zůstává, že Althusserova autobiografie tehdy ještě neexistovala a že pokud Sollersova hypotéza neodpovídá faktům, je přinejmenším pozoruhodně literárně ztvárněná.
- 11 Není zřejmě náhoda, že Fafner je jméno jednoho z obrů ve Wagnerově *Prstenu Niebelungů*.

Tatarka a Francúzsko



Francúzsko vstupovalo do Tatarkovho života v rôznych formách od študentských čias až po posledné dni. Francúzštinu študoval na univerzite, z francúzštiny preložil niekoľko kníh a po francúzsky čítal, keď čítanie v slovenčine bolo filtrované komunistickým režimom. To dozaista zanechalo stopy na jeho spôsobe myslenia, písania a možno aj na tom, ako žil: ide o Francúzsko, ktoré si Tatarka prisvojil a ktoré sa stalo súčasťou jeho osobnosti. „Galský kohút“ určite nejako poznačil „karpatského pastiera“. Avšak tento hlboký, podvedomý, alebo nepriznaný vplyv nie je témou tejto krátkej štúdie. Zaujímam sa tu o objektívnejšiu prítomnosť Francúzska v Tatarkovom živote.

Dominik Tatarka menuje Francúzsko v nejednom zo svojich textov. Spomína ho, opisuje, vysvetľuje, odvoláva sa naň a často ho používa ako oporný bod svojich reflexií. Vybral som niekoľko stránok z jeho diela, aby som sa mohol zamyslieť nad tým, ako sa tam toto konkrétne, explicitné Francúzsko javí, ako Tatarka používa odkaz na Francúzsko na vyjadrenie svojich myšlienok, ako ním argumentuje a pôsobí najmä na mladých čitateľov v období komunizmu, kedy informácia o Západe bola zriedkavá a pokrivená.

Je známe, čo pre šírenie francúzskej kultúry a civilizácie v Československu urobil napríklad Václav Černý, jeden z Tatarkových profesorov na pražskej univerzite. Tatarkove dielo nemá z tohto hľadiska rovnaký význam. To samozrejme nie je výčitka. Je to skonštatovanie mladého čitateľa, ktorý v päťdesiatych, šesťdesiatych alebo sedemdesiatych rokoch sa chcel niečo dozvedieť o Francúzsku cez Tatarkove knihy.

Vybral som tri texty, v ktorých sa Tatarka alebo jeho rozprávač nachádzajú vo Francúzsku a kde táto krajina so svojou kultúrou, históriou a spôsobom života je predmetom textu.

Názov prvého z nich je *Prechádzky po Paríži*¹ a bol napísaný roku 1955. Dominika Tatarku vtedy vyslali do Francúzska, hlavne do Paríža, ako člena delegácie intelektuálov „s posolstvom priateľstva“, ako sám hovorí. A tu je cieľ cesty: „Máme ponavštevovať čo najviac ľudí, organizácií, inštitúcií, tlmočiť im, že my sa veru nechceme uzatvárať pred nikým, a tým menej pred veľkou francúzskou kultúrou a už vonkoncom nie pred priateľstvom a spoluprácou. Dobré by sme pochodili, keby sa nám podarilo aspoň pokrokových, proti nám nezaujatých ľudí presvedčiť, že my nikoho svojím spôsobom života, ľudovodemokratickým a československým, neohrozujeme.“ Trochu ďalej sa v duchu komunistickej súťaživosti obracia priamo na Francúzov: „Mohli by ste nás vyzvať na súťaž, ako sa zatiaľ vyzývajú iba športovci, kto si z nás postaví viac rodinných domov, kto si z nás vychová viac podarených

detí, kto nakope viac uhlia, kto z nás napíše lepšiu báseň...“² Toľko poslanie Tatarkovej cesty do Francúzska a daň režimu za možnosť vycestovať roku 1955 na Západ.

Tatarka bol členom KSČ. Hovorí teda v mene komunistov a obracia sa na komunistov. Odtiaľ to „demagogické my“, také charakteristické pre stranícky jazyk. Obsah jeho správy o ceste nemá ďaleko od toho, čo komunisti nazývali „konštruktívnou kritikou“. Francúzsko je v jeho rozprávaní len prostriedkom, ako sa pokúsiť trochu poľudštiť komunizmus. V zápiskoch z pobytu vo Francúzsku sa Tatarka usiluje presvedčiť československých komunistov, aby povolili to, čo sa mu vo Francúzsku páči a čo mu očividne v Československu chýba. V tejto rozprávačskej stratégii sa z Francúzska stáva len argument.

Počas prvej prechádzky na bulvári Saint-Michel Tatarka naznačuje čitateľovi, ako veľmi sa mu páči kozmopolitnosť davu, ktorý tam stretáva. Svoju informáciu pre čitateľa však nijako neupresní. Nezamýšľa sa nad príčinami a podmienkami tejto národnostnej a rasovej zmesi. Je len očarený. Pre neho je to niečo celkom nové, pretože prichádza z krajiny zúfalo uzavretej. Naznačuje, akoby mimochodom, že zmena v tomto smere by mu bola celkom po vôli. Tak Tatarka kladie v denníku z cesty do Francúzska otázku izolácie ľudí v komunistických krajinách.

V inej chvíli sa vyberie na striptíz – niečo nepredstaviteľné v komunizme. Tatarka to dobre vie, pretože patrí medzi tých, čo o týchto veciach rozhodujú. Osobne sa mu však tento typ predstavenia celkom páči. Zdá sa mu tiež, že tieto vyzlečené ženy na pódiu nie sú prekážkou pri budovaní komunistickej spoločnosti. Avšak ako pretlmočiť túto libertínsku myšlienku súdruhom v Ústrednom výbore? Už samotné priznanie, že bol na striptíze mu môže narobiť ťažkosti. Tatarka robí z celého problému filozofickú otázku (marxistickú, samozrejme) a kladie si morálne otázky – treba priznať, že skôr detinské – a celý problém uzaviera jezuitským spôsobom: „To všetko vidím, ale nevidím, lebo sa vidieť nepatrí. Obzerám sa, doprava, doľava, pokukujem. Čo hovoria, ako sa tvária ostatné národy...“³ Čiže na striptíze Tatarka premýšľa o internacionalizme.

Ako interpretovať tieto trochu smiešne úvahy? Zdá sa, že Tatarka tu kritizuje falošnú cudnosť komunistického Československa. „My sme sa v pokrytectve dohodli, že o týchto veciach nebudeme hovoriť. A mali by sme, ako je zjavné každému, hoci nemáme o tom smernice a klasiici [marxizmu] o tom nehovoria.“⁴ Prečo v Československu niet barov, alebo divadielok so striptízom, keď vo Francúzsku, krajine, kde je toľko komunistov – a akých odvažných – striptíz ešte nikomu neublížil? Tu spočíva odkaz textu. Cieľom nie je informovať čitateľa o existencii striptízu vo Francúzsku – to každý vedel, hoci len vďaka kritickej propagande kapitalizmu („Predstavte si, že v kapitalizme sa ženy musia vyzliekať na scéne!“) – ale skôr spochybníť niektoré danosti života v Československu v päťdesiatych rokoch.

Problémom zostáva, ako túto „humanizáciu“ komunizmu predložiť súdruhom tak, aby to strávili a Tatarkovi sa nič nestalo. V tretej časti sa text zaoberá gastronómiou.

Tatarka oceňuje francúzsku kuchyňu. Má však právo, ako predstaviteľ robotníckej triedy, rozpisovať sa o tomto „dekadentnom“ prístupe k životu? Odpoveď je áno, pretože do tajomstiev francúzskej gastronómie ho zasväcujú komunistickí predáci. Pierre Gamarra, známy francúzsky komunista, dobré zapísaný aj v Československu, ho pozýva na obed do reštaurácie La Closerie de Lilas, ktorej sa nevyhýba ani parížska buržoázna smotánka. Čo na tom? Veď francúzska kuchyňa, aj tá gurmánska, je dedičstvom francúzskeho ľudu. Prečo o tom Tatarka píše? Cieľom nie je rozbor francúzskej vášne pre dobré stolovanie, ani opis a komentár ponúknutých jedál. Z jeho článku sa teda slovenské gazdinky nič nenaučia. Celá táto pasáž končí výzvou k československým predstaviteľom pracujúceho ľudu: slovenský ľud dostatočne nevyužíva dary života.

„Tak sa mi zdá, že náš životný štýl, ak máme dáky, nezodpovedá nášmu svetonázoru. Mali by sme sa viac tešiť z darov života, a netešíme sa. Francúzi sa vedia viac tešiť, hoci žijú v neistých pomeroch a hoci prežívajú tú istú vážnu dobu ako my. Veľké a vážne úlohy, na ktoré sme sa podujali, nemali by nám byť na prekážku tešiť sa zo života. Jeme napríklad ledabolo, akoby z povinnosti. Pijeme jednotné vína, dva špiritusy odpornej chuti: rum a vodku.“⁵ A úvahu o francúzskom stravovaní Tatarka uzaviera nasledovne:

„Naša súčasná kultúrna tvorba akosi pozabudla rozvíjať a zušľachťovať zdravú ľudskú zmyslovosť...“⁶ No nakoniec si Tatarka všimne, že jeho text vyznieva akosi odvážne a pokúša sa predísť prípadným kritikám:

„Hovoriac, že Francúzi vynašli dobré jedlá, že vedia dobre variť, že sa vedia viac tešiť z darov života, nehlásal som rozvratné myšlienky, ani našu vlasť a našich ľudí nechcel som postaviť do nepriaznivejšieho svetla. Naopak. Kto vraví, že by sme sa mohli viac tešiť zo života, pravda, za daných podmienok, je si zároveň povedomý možnosťami, ktoré dosť nevyužívame.“⁷

V reportážach z Paríža používa Tatarka Francúzsko len ako vzor, ako predlohu pre niektoré oblasti života. Je ešte presvedčený, že komunisti sú v podstate milí ľudia, hádam len trochu vecí neznalí, a že ich treba poučiť. Pokúša sa poľudštiť komunizmus dávno pred dubčekovským „socializmom s ľudskou tvárou“. Nejde mu však len o aspekty každodenného života, ako napríklad kultúra varenia.

V časti venovanej múzeu Louvre si Tatarka vzdychne nielen nad tým, že z maľby v Československu úplne zmizol akt – detail, ktorý mu asi veľmi ležal na srdci –, ale dožaduje sa aj väčšieho uznania pre minulosť, uznania kultúry, ako nositeľky tradícií. Francúzi sú hrdí na svoju minulosť – prečo teda komunistické Československo zmietlo zo stola históriu svojich národov? Ide o chýlostivú ideologickú tému a Tatarka ju čitateľovi nepredkladá explicitne, priamo. Komunistické praktiky sú spochybnené váhou konkrétnych argumentov, dôkazmi postavenými na detailných pozorovaniach, o ktorých Tatarka-cestovateľ rozpráva čitateľovi. Okrem toho nikdy nezabudne pripomenúť, že všetko, čo hovorí, je odobrené francúzskymi súdruhmi.

Nie je tomu inak ani v pasáži venovanej literatúre. V tejto časti reportáže môžeme sledovať Tatarckovu stratégiu pri kritike niektorých opatrení v komunistickom Československu. Témou je vlastne podstata spisovateľskej tvorby: nehatený prístup k iným literatúram, slobodná analýza minulosti a samozrejme uvoľnenie, keď už nie zrušenie cenzúry. Tatarka tu používa postup, ktorý sa občas ironicky nazýval „marxistická dialektika“. Vy-užíva ju, samozrejme, v svoj prospech.

Exordium tejto dizertácie uvádza základné prvky priaznivo naklonené tomu, čo sme nazvali „demagogické my“ (Tatarka a komunisti). Tento úvod pozostáva z rôznych axiém a z toho, čo sa nazýva *petitio principii*: to, čo sa má dokázať, je tu prezentované ako nepochybniteľná danosť. Nosným pilierom dôkazu je Louis Aragon, „komunistický spisovateľ... minister pokrokovej kultúry... organizátor a vládca mladých básnikov a pokrokovej francúzskej poézie...“, odsúdený žiť a tvoriť v hrozných podmienkach Francúzska päťdesiatych rokov, kde „sa má čo oháňať, aby sa [jeho] hlas uplatnil, aby [ho] nakladateľstvá i kníhkupectvá a nepriateľská tlač neumlčali.“⁸

Argumentácia je rozpracovaná na základe konjunktúrálnej udalosti, ktorá len potvrdzuje vyššiu premisu: Aragonovi práve vyšla „bojovná kniha“ s titulom *Sovietske literatúry*. Svojim dielom Aragon „borí predsudky, urovnáva cestu sovietskej literatúre na Západ. Ale nie iba sovietskej, nepriamo i literatúram ľudovodemokratickým, teda i našej.“⁹ Ide o počin výsostne zásluhný, keďže „Aragon pripomína svojim súčasníkom z opačného tábora, že nemajú nijaké právo nepoznať základné diela sovietskych literatúr.“¹⁰ Aragon jednoducho obviňuje Francúzov z provincializmu, čiže z kultúrnej obmedzenosti. A Aragon, tento komunistický básnik, sa predsa nemôže myliť: uzatvárať sa pred kultúrnymi vplyvmi iných krajín je odsúdeniahodné. Také je teda poučenie z Louisa Aragona.

Záver výkladu nie je explicitný, ale čitatelia v Československu, zvyknutí na cenzúru, si ho vedeli prečítať medzi riadkami. Na základe chválospevu „komunistickej nepochybniteľnej autority“ Tatarka naznačuje, že slovenský a český čitateľ, ktorý na rozdiel od francúzskeho je veľmi dobre informovaný o sovietskych literatúrach, má možno isté medzery v informáciách napríklad o literatúre francúzskej. Čo ak v Československu, výlučne zameranom na socialistický realizmus, prekvitá tiež isté intelektuálne zápecníctvo? Je to správne? Veď Aragon povedal, že provincializmus je odsúdeniahodný!

Z toho vidieť, že Francúzsko je v Tatarckovej argumentácii len fasádou a že informácie, ktoré poskytuje čitateľovi, majú v prvom rade poslúžiť zámeru autora: napísať niekoľko samo-

zrejmostí, ktoré však v tej dobe nebolo možné otvorene formulovať. Ináč povedané, jeho zápisky z cesty po Francúzsku majú výkladový, didaktický zmysel – oboznámiť čitateľov s francúzskym intelektuálnym dianím – len do tej miery, kým slúžia jeho deliberatívne, čiže politickému, agitačnému úmyslu vplývať na kultúrny a umelecký vývoj v komunistickom Československu. Tatarka zvažuje, porovnáva a čitateľ by si dedukciou mal urobiť svoj záver.

Francúzsko je teda pre Tatarku len zámienkou. Informácie o francúzskej literatúre alebo zamyslenia nad jej vývojom sú tu vskutku minimálne a veľmi schematické. „Doviezť“ v roku 1955 z cesty po Francúzsku mená komunistických spisovateľov ako Louis Aragon, Pierre Daix a André Stil, spomenúť dvoch nekomunistických ľavicových autorov (Vercors a André Chamson) – bez akejkoľvek analýzy a kontextuálnych úvah – nebolo veľkým prínosom pre poznanie francúzskej literatúry. Tatarkovým cieľom nie je zamýšľať sa nad francúzskou kultúrou a reagovať na ňu. Francúzsko si len veľmi oportunisticky privlastňuje a prispôsobuje. Francúzska literatúra ho tu zaujíma len potiaľ, pokiaľ mu dá za pravdu v jeho veci: pokúsiť sa „poľudštiť“ komunizmus.

Nepodarilo sa. Dnes to už vieme. V tej dobe sa však mnohí slovenskí a českí intelektuáli – ustráchaní, ale napriek tomu túžiaci po troche slobody – museli podobnému textu veľmi potešiť. Dnes treba skonštatovať, že napriek poplatnosti režimu, komunistickému mysleniu a slovníku, je tento text zaujímavý pre Tatarkov vývoj. Svojim tónom a miestami trúfalou iróniou naznačuje, že Tatarkove myslenie sa oslobodzuje a stáva sa menej závislým na komunistickej strane. Tento postoj ho roku 1956, hneď po prvých náznakoch možnej destalinizácie, privedie k *Démonu súhlasu*.



Druhý text, nad ktorým sa tu pozastavím, je román *Prútene kreslá*, o ktorom možno povedať, že je najfrancúzskejšou Tatarkovou knihou. Aspoň čo sa týka námetu. Možno aj preto kniha vyšla vo francúzštine pod názvom *Une saison à Paris*.¹¹ Román sa odohráva v Paríži.

Hlavná postava a rozprávač zároveň, Bartolomej Slzička, prichádza do Francúzska na jeseň roku 1938 – tesne po podpísaní Mníchovskej dohody – s cieľom stráviť rok štúdií na Sorbonne. Avšak román sa len okrajovo venuje Francúzsku, Parížu konca tridsiatych rokov a študentskému životu na Sorbonne v tom období. Hlavnou témou je Slzičkova láska k Francúzke Danièle, študentke literatúry. Potvrďuje to aj koniec románu, kde rozprávač na základe tohto ľúbostného dobrodružstva poučuje čitateľa o láske medzi mužmi a ženami všeobecne a netají sa svojim názorom na ženskú psychológiu.

Takže nijaká analýza Francúzska a jeho politiky v pomníchovskej dobe. Ani slovo o prednáškach na Sorbonne. Tak ako v iných dielach aj tu nám Tatarka rozpráva najmä o sebe a o žene – hlavnej inšpirácii jeho textov. Názov *Prútené kreslá* odkazuje na diskusiu medzi dvoma osobami a zdôrazňuje orálnosť Tatarkovej tvorby. Svet, ktorý sa otvára medzi dvoma diskutujúcimi postavami má pre Tatarku väčší význam ako Paríž alebo celé Francúzsko. Z Paríža sa tu stáva kulisa a informácie o Francúzsku z rokov 1938–39 sú teda ojedinelé a väčšinou povrchné.

Pre Bartolomeja Slzičku Paríž začína v jednom rodinnom penzióne. Všetko vyzerá smutne a dokonca odporne. Dom je z doby Napoleona III. Prvá obhliadka penziónu naháňa Bartolomejovi zimomriavky: „Bol som v umrlejšej komore, potiahnutej tmavými myšiacimi tapetami. Uprostred obrovská posteľ ako katafalk, na dverách skrine intarzia pikovej dámy a horníka. Brr, radšej nie.“¹² Pred toľkým nevkusom a neustálym blábotom majiteľky penziónu má mladý rozprávač, pôvodom dedinčan, a teda človek skôr nenáročný, nutkanie ujsť. Vytúžený Paríž sa javí veľmi nepriaznivo. Ale vtedy sa na scéne objavuje Danièle, nájomníčka penziónu, a náš mladý hrdina mení okamžite svoj názor a ubytuje sa na tej istej adrese. Zvyšok knihy opisuje jeho pokusy nadviazať styk s touto dievčinou. Odohráva sa to v Paríži, ale miesto románovej zápletky sa nezdá veľmi dôležité. Napriek tomu v texte nechýbajú topografické informácie.

Penzión sa nachádza kdesi vo štvrti Pantheónu, neďaleko ulice Pot-de-Fer. Kniha rozpráva o Seine, o Luxemburskej záhrade, o Justičnom paláci, o policajnej prefektúre. Nie je to veľmi presné a niektoré indikácie sú mylné. Rozprávač napríklad opisuje väzenie

na námestí Châtelet, ktoré tam nie je už od polovice 19. storočia. Možno samozrejme oponovať, že je to román, a nie cestopisný alebo náučný text. Avšak v celej knihe nenájdeme presnejší opis mestského celku, nijaké subjektívne ohodnotenie parížskej scény, nijaké sny alebo sklamanie mladého Slováka, ktorý sa toľko tešil na toto veľkomesto.

Ako to vysvetliť? Nazdávam sa, že je omylom považovať túto knihu za román o Francúzsku a Paríži z rokov 1938–39. Paríž sa tu javí ako vágna, sčasti pozabudnutá sceneria. A tak by som *Prútené kreslá* skôr charakterizoval ako knihu nepokoja. Ide o tieseň mladého československého občana, ktorý prichádza do Paríža tesne po mníchovskej zrade – všetci ho považujú za občana práve zrušeného štátu. O úzkosť zamilovaného mladíka, ktorý nedostatočne ovláda jazyk potrebný na kontakt so ženami – práve on, naučený dobýjať ženské srdcia rečníckym talentom. A tým, samozrejme, nekončia dôvody nepokoja. Keď sa stretne na veľvyslanectve so slovenskými vystaňovalcami, otvára sa pred ním otázka možného exilu vo Francúzsku, a teda možnosť života s Daniélou. Problémy s políciou by mohli viesť k vyhosteniu z Francúzska. Ale kam ísť, keď je človek odnikiaľ, keď nie je nikým, a navyše sa mu zdá, že prežíva posledné dni svojho života, ba posledné dni sveta? S týmto hrôzyplným pocitom konca rozprávač horúčkovo objavuje Paríž. Kým nie je neskoro: „A tak mi dodnes z tých čias v mysli zostali stovky čudesných, márných, podivuhodných, clivých pohľadníc z Paríža. [...] Medzi pohľadnicami, ktoré mi žijú v hlave, je prívál hmly, ktorý zatápa Paríž nad ránom, je párik milencov, ktorý sa bozkáva pod priemerným pomníkom Karola Veľkého [...]“¹³ No nič konkrétne v tomto „prívale“ obrazov a vidín. Všetko len potvrdzuje rozprávačovu nevoľnosť. Paríž je vlastne len väzenie, izbica v penzióne je „umrlčiou komorou“ a Danièle je preňho vopred stratená žena. Tento Paríž sa podobá viac Rilkeho Parížu zo *Zápisok Malteho Lauridsa Briggého* („Sem teda prichádzajú ľudia, aby žili, no skôr by som povedal, že sa tu umiera“¹⁴), ako mestu, o ktorom snívajú a hltavo čítali mladí, svetachtiví Slováci.

Skutočné Francúzsko v tomto románe teda chýba. A ešte viac nejaká osobná Tatarkova vízia tohto Francúzska. Pripomeňme si, že román vyšiel roku 1963, čiže po období, v ktorom spisovateľ musel čeliť istým verejným strastiam kvôli časopiseckému zverejneniu *Démona súhlasu* (1956), kritike to komunizmu, veci dovtedy v sovietskom bloku nevidanej. (Nezabúdajme, že Solženicynov *Jeden deň Ivana Denisoviča*, román, ktorý sa v tomto zmysle viac zapísal do povedomia čitateľov, vyšiel až roku 1962.) Túto „unáhleňú“ kritiku Tatarka zaplatil niekoľkými rokmi relatívneho odmlčania. Je to evidentné z jeho bibliografie, najmä novinárskej. Avšak sedem rokov nato sa diskretné začína „československá jar“, postupný ideologický odmäk, a *Démon súhlasu* vychádza dokonca knižne.

Zdá sa mi, že v kontexte týchto Tatarkovych peripetií možno *Prútené kreslá* čítať ako veľkú metaforu a že za Parížom rokov 1938–39 treba vidieť tiesnivú situáciu Československa počas celých päťdesiatych rokov s dôrazom na Tatarkovo sklamanie z nekonajúcej sa de-stalinizácie po XX. zjazde KSSZ. Mnohé pasáže z románu odzrkadľujú aj túto dobu: „Náznakom, ktoré som vypočul, mohol som rozumieť iba tak, že kdesi tamhore, na patričných miestach, sa ešte stále o mne rozhoduje, či ma možno ešte považovať za vítanú osobu“.¹⁵ Úzkosť Bartolomeja Slzičku v tomto románe je možno úzkosťou Dominika Tatarku v období po „unáhlenej“ publikácii *Prútených kresiel*. Tatarka bol vždy spisovateľom spontánne reagujúcim na okamžité zážitky, na prevládajúcu dobovú problematiku a atmosféru. Takže Francúzsko z rokov 1938–39, bez konkrétnej podoby, možno považovať za metaforické dekorum pre opis spisovateľovho nepokoja na začiatku šesťdesiatych rokov.



Tretím textom, nad ktorým som sa pozastavil, je obsiahly článok z týždenníka *Kultúrny život* z júna 1968. Témou je Tatarkova cesta do Paríža, kam ho vyslalo ministerstvo kultúry. V máji 1968 sa na Tatarku už nikto veľmi nehnevá. Opäť nadišiel jeho čas a môže sa zase vydať do Francúzska. Podarí sa mu znovu objaviť túto krajinu, alebo konečne ju objaviť? Podmienky sú optimálne na to, aby medzi Tatarkom a Francúzskom vznikol nejaký skutočne osobný, nesprostredkovaný vzťah.

V prvých riadkoch článku Dominik Tatarka vysvetľuje, že vďaka demokratizácii Československa a na základe úvah o kultúre, ktorými sa vtedy zaoberal, zatúžil zblízka preskúmať organizáciu a prevádzku Domov kultúry (Les Maisons de la culture), ktoré vo Francúzsku práve vtedy uvádzal do praxe André Malraux, vtedajší minister kultúry. Do Francúzska ho teda priťahuje niečo, čo ho osobne zaujíma. Prečítal o tom veľa materiálov a chcel niektoré z fungujúcich Domov kultúry aj osobne navštíviť. Tatarka odchádza do Francúzska s predstavou, že sa mu tam podarí nájsť konkrétnejšiu podobu konceptu, dovtedy ešte hmlistému, ktorým sa vtedy zaoberal a ktorý sa preňho stane charakteristickým. „Obcovanie“, „kultúrne obcovanie“, „kultúra ako obcovanie“, všetko nelahko preložiteľné pojmy, pretože veľmi osobné. Táto konceptualizácia kultúry ako skupinového javu, na úrovni spoločnosti alebo národa, ho už dlhšie zamestnáva, avšak udalosti „československej jari“ roku 1968 mu umožnili znovu sa o tom rozprávať. Tak tomu bolo napríklad v dlhom článku *Obec božia – obec človečia*, uverejnenom 7. mája 1968 v denníku *Smena*.¹⁶ Tatarka očakáva, že konfrontácia s tým, čo Francúzsko realizuje v podobe Domov kultúry, ho bude inšpirovať. Zdá sa mu, že André Malraux, de Gaullovo minister kultúry, uskutočňuje to, po čom on sám už dávno túži. Chce sa na vlastné oči presvedčiť, čo to tie Domy kultúry vlastne sú.

V Paríži ho však vítajú „májové udalosti“ a generálny štrajk, ktorý mu zabráni v cestovaní po Francúzsku. A tak sa musí prizerať manifestáciám a rôznym zhromaždeniam vzbúrenej mládeže, môže sa zúčastňovať na ich schôdzach. Tatarka nevychádza z údivu. Nezabúdajme, že prichádza z krajiny, kde akákoľvek forma verejného sporu, a toľko odporu, bola ešte nedávno vec neprípustná. Robiac z núdze cnosť, Tatarka využíva ponúknutú príležitosť. Zaujímajú sa o priebeh tohto malého historického prevratu a nakoniec sa mu podarí dokonca v ňom nájsť inšpiráciu pre myšlienky, ktoré motivovali jeho cestu. Francúzsky „máj“ je pre Tatarku vpísaný do kontextu „československej jari“ '68 a tak obe udalosti porovnáva.

Pozorujúc parížsky červený „máj 1968“ sa Tatarka neubráni úsmevu. Prichádza z reálneho komunizmu, bez ilúzií, a vo Francúzsku vidí, ako mládež defiluje po uliciach s portrétmi Marxa, Lenina a dokonca Maa! V Československu sa ľudia snažia ich postřhať, kde môžu a v Paríži, v tom meste osvietencom, sa mladí pretekajú, kto má červensejšiu zástavu. Na Sorbonne si vypočuje Sartra, ako vysvetľuje študentom nevyhnutnosť diktatúry proletariátu, on, ktorý sa cítil taký šťastný, že z nej nachvíľu vybrdol.

Jedného dňa bol svedkom neobvyklej scény pred kaviarňou Les deux magots: niekoľkí študenti zrazili na zem drevené stoličky, ktoré tam boli umiestnené medzi kaviarňou a kostolom Saint-Germain-des-Prés, nahádzali ich na jednu kopu a spravili si oheň. Tatarka je dojatý, pretože mu to pripomenulo slovenských zbojníkov a tak si pateticky recituje dva verše z Bottovej *Smrti Jánošíkovej*:

*Keď vatru rozložia na hronskom pohorí,
v dvanástich stoliciach biely deň zazorí.*

Na mysl má samozrejme zbojníkov, z ktorých si Slováci vybájili záchrancov národa. Tieto bájky však Slováci niekoľkokrát v 20. storočí parodizovali, zatiaľ čo tá vatra v strede Paríža sa tvári tak vážne...

Napriek tomu sa Tatarka k detinskému správaniu francúzskych študentov stavia blahošklonne a dokonca v ňom nachádza niečo sympatické. Pre informáciu slovenských čitateľov preloží niekoľko hesiel, ktoré preslávili vzbúrený Paríž z mája '68.

Nakoniec, napriek generálnemu štrajku, sa Tatarkovi podarí vycestovať do Amiens, kde nedávno otvorili Dom kultúry. Je nadšený a podrobne opisuje, ako funguje táto inštitúcia. Vysoko oceňuje voľný prístup k rôznym dokumentom, bohatú ponuku a tiež to, že táto inštitúcia akoby sa nikdy nezavierala. Človek tam môže prežiť celý deň a neustále zbierať poznatky a kultúrne zážitky.

Vyhovuje mu aj titul zodpovedného vedúceho tejto inštitúcie. Nie je to nijaký riaditeľ,

ale „animateur“. Tatarka si pri tomto francúzskom neologizme šesťdesiatych rokov uvedomuje jeho etymologický pôvod. „Animateur“ je tvorca, ktorý dáva život, oživuje. Toto slovo sa mu zdá ako ušité aj pre jeho teórie o „kultúre ako obcovaní“. Posmutnie však, keď si takýto Dom kultúry chce predstaviť v Československu a uvedomí si, že po dvadsiatich rokoch komunizmu na to krajina nemá prostriedky.

Tatarka využije príležitosť na to, aby si upresnil svoju koncepciu kultúry ako spoločenského javu. Prečítal si Malrauxovu otváraciu reč Domu kultúry v Amiens, kde de Gaullov minister vyzdvihol úlohu kultúry ako náhrady za náboženstvo a ako výplne voľného času. Tatarka s ním nesúhlasí a vehementne sa stavia proti myšlienke kultúry ako výplne času získaného na úkor náboženských praktík. Aj preto, že v tomto období Tatarka v „kultúre“ vidí priame súvislosti s náboženským „kultom“, a nie jeho náhradku.

Tento Tatarkov postoj je bezpochyby motivovaný vzkriesením skutočného verejného života v Československu (po dvadsiatich rokoch pod pokrievkou komunistického režimu) a debatami, ktoré sa tam vedú koncom mája, no aj tým, čo práve videl vo vzbúrenom Paríži. Ráz parížskych udalostí v ňom potvrdil význam aktívnej úlohy kultúrneho konzumenta. Skutočná kultúra sa rodí len vo vzájomnej interakcii diela a konzumenta, v spoločnej zhode s projektom. Kultúra nie je pre ľudí nečinných, alebo dokonca záhaľčivých. Samotné slovo „obcovanie“ (slovesné podstatné meno) potvrdzuje, že pre Tatarku si kultúra vyžaduje aktívny prístup.

Toľko v stručnosti o konfrontácii Tatarkovej intuície s koncepciou a praxou francúzskych Domov kultúry. Je očividné, že tentoraz sa medzi Tatarkom a Francúzskom niečo udialo, niečo, k čomu neprišlo ani roku 1938 počas jeho pobytu na Sorbonne, ani roku 1956, počas jeho krátkej propagandistickej cesty: otvorený vplyv, myšlienková interakcia, výmena názorov. Spôsobil to predovšetkým demokratizačný proces prebiehajúci v tom čase v Československu a z toho vyplývajúce Tatarkove duševné rozporenie. Konečne môže slobodne prijímať dianie sveta, slobodne reagovať, slobodne vyjadriť svoj osobný postoj. Rozmýšľa sám a za seba. Roku 1955 tomu tak nebolo, pretože „Francúzsko“ v jeho texte bol len abstraktný pojem, cez ktorý sa Tatarka pokúšal vyjadriť miernu a kamuflovanú kritiku komunizmu. Nebolo tomu tak ani roku 1963, keď písal *Prútené kreslá*, kde sa Paríž zdá byť len metaforickým pozadím spisovateľových problémov z konca päťdesiatych rokov.

V máji 1968 sa Tatarka pokúša pochopiť Francúzsko zo svojej osobnej pozície, bez pretvárk a akéhokoľvek štylizovania sa. Všetko, čo ho zaujme, môže bez zábran prejsť do jeho osobnej reflexie. Francúzsko konečne začína existovať. Na študentskej revolte ho viac ako jej ideologické pozadie zaujal fakt, že mladých priťahuje hlavne tá dramatická atmosféra doby, trochu nebezpečná hra s policajtmi na každom rohu ulice, príležitosť znesvätiť tradíciu, rúhavo sa správať v chráme vedy a poznania. Teatrálnosť tejto vzbury prijíma s úsmevom: „... vzrušuje vyskakovať na pódium cez rampu, rozvalovať sa v neslušnom oblečení za katedrou, kde ešte pred pár dňami svoj kazateľský či učiteľský úrad vykonával vznešený stavec či nesmrteľný akademik.“¹⁷ Tatarkovi sa zdá, že práve toto – a nie Lenin, či Stalin, či Mao – už dlho chýbalo mladým. Tá atmosféra, to vzrušenie. Ten pocit účasti na politickom a teda aj kultúrnom dianí. „Nie, je to čosi celkom iné, celkom nové, alebo večné. Je to obrad, je to rítus, je to dialóg, je to improvizované mystérium. Raz je to čosi ako divadelný happening, rozbíjanie, travestia známych foriem, ktoré sa naraz pociťujú ako prázdne, ako putá.“¹⁸ Takto nejako si Tatarka predstavuje fungovanie „kultúry ako obcovania“.

Všetko, čo Dominik Tatarka zažil v máji 1968 v Paríži mu pomohlo upresniť koncept kultúry ako skupinového javu. Počas tejto cesty našiel konkrétne argumenty na ilustráciu myšlienky „kultúry ako obcovanie“. Zdá sa mi, že by sa dalo dokázať, že vďaka československej jari a vďaka ceste do Paríža v máji 1968 sa Tatarkovi podarilo zbilancovať svoj dovtedajší život a svoje dielo. Na základe analýz francúzskych udalostí si uvedomuje, čo ho najviac zaujíma a čo má preňho najväčší význam. Nie natoľko ideologická orientácia vzbúrenej mládeže, ale forma a spontánne prejavy tejto vzbury. Ešte nepresná

a vlastne nedoargumentovaná formulácia jeho mytologicko-antropo-sociologickej koncepcie kultúry mu umožňuje prehodnotiť svoje predchádzajúce dielo, život a politickú angažovanosť.

Z tohto dôvodu sa mi esejistické texty z roku 1968, výsledok skúseností z cesty po Francúzsku, zdajú významné pre všetky, čo sa zaoberajú Tatarovou tvorbou. Ich štúdium je nevyhnutné na porozumenie jedného zo základných konceptov jeho tvorby, ktorý však samotný spisovateľ nespresnil, ani neprehĺbil, pretože politický vývoj Československa a jeho osobný osud po roku 1968 mu v tom zabránili.



Francúzsko u Tataru je teda sériou zlyhaných príležitostí, prerušených snov a strategických možností. Ku skutočnému, autentickému vzťahu dochádza, až keď má Tatarka 55 rokov. Až vtedy badať u Tataru skutočný záujem popasovať sa s francúzskou kultúrou v tom najširšom zmysle slova, hľadať vo Francúzsku argumenty pre svoje úvahy, preskúmať ten či onen detail. Stalo sa tak vďaka sľubom československej jari 1968. „Dnes zas zavial duch v našej republike. [...] Ten duch, ktorý zavial, to je moment, vnútorný impulz, znova získané sebavedomie, že konečne zas môžeme myslieť, konať v súhlase sami so sebou.“¹⁹

Tatarov príbeh s Francúzskom je vlastne niekoľko rozpísaných a nedokončených epizód. Keby za jeho prvého pobytu v Paríži nebola vypukla vojna, keby v povojnových rokoch mohol navštevovať Francúzsko za normálnych podmienok a keby po roku 1968 mohol pokračovať vo vzťahu, ktorý otvorila jeho cesta do Paríža v máji 1968..., ktovie, Francúzsko by sa možno stalo pre Tataru a v Tatarovi iným pojmom.

V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch sa Francúzsko a Tatarka vzájomne vzdialili. Francúzsko sa pre slovenského spisovateľa – obeť vnútorného vyhnanstva – znovu stalo mýtickým a metaforickým odkazom, idealizovaným a skrásľovaným nepriepustnosťou komunistických hraníc. Na druhej strane Tatarka, povrchne spätý len s niekoľkými francúzskymi komunistickými funkcionármi z päťdesiatych rokov, ktorí asi ťažko znášali jeho prerod, zostane pre Francúzsko menom neznámym. Je možné, že keby Tatarka uverejnil svojho *Démona súhlasu* o niečo neskôr, keď francúzski intelektuáli boli povolnejší voči kritike komunizmu, Francúzsko by ho nebolo zabudlo a téma tohto príspevku by hádam mala viac materiálu na komentovanie.

Paríž, január 2005

POZNÁMKY

1 Dominik Tatar, Prehádzky po Paríži, in: „Človek na cestách“ ; Bratislava: SVKL, 1963, s. 23-77.

2 Ibid. s. 23

3 Ibid. s. 30

4 Ibid. s. 31

5 Ibid. s. 43

6 Ibid. s. 43

7 Ibid. s. 44

8 Ibid. s. 59

9 Ibid. s.59

10 Ibid. s. 59

11 Dominik Tatar, Une saison à Paris, Editions de l'Aube, 1993. Zo slovenčiny preložili Maja Poláčková a Paul Emond.

12 Dominik Tatar, Prútené kreslá, Bratislava, Smena, 1990. s. 11

13 Dominik Tatar, Prútené kreslá, Bratislava, Smena, 1990. s. 70

14 Rainer Maria Rilke, Zápisky Malteho Lauridsa Briggeho, prel. Perla Bžochová, Bratislava: Petit Press, 2005, s. 5.

15 Dominik Tatar, Prútené kreslá, Bratislava, Smena, 1990. s. 69

16 Obec božia – obec človečia. In: Kultúra ako obcovanie: výber z úvah. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1966, s.143-150.

17 D. Tatar, Kultúra ako obcovanie: výber z úvah, Nadácia Milana Šimečku, 1966, s. 160

18 C.d., s. 161

19 C.d., s.149

Kedysi v niekom vyvrelo svedomie

Bol raz jeden Dominik Tatarka

(1913-1989)

„Ja, Bartolomej Boleráz, predtým spisovateľ, kedysi predtým vraj svedomie ľudu, letel som s obecným duchom času, na krídlach času ako balónik, ako bublinka. Rozumiem, teraz rozumiem, že som nemohol dlhšie takto plynúť s časom. Strhla sa prudká povichrica a zrazila ma k zemi. Náš vrtuľník zavadil do rozmočenej oráčiny. V tej chvíli môj nevinný cestovný kufriček, ťažko naložený zjazdovými materiálmi, dal sa prudko do pohybu a odfikol mi ako šablou vrch črepa.

Konečne sa mi otvorila hlava. Vyčlapol mi z črepa mozog ako obsah z holby vína. Vypadol som z vrtuľníka a zaboril tvár do voňavej oráčiny ako milenec.“¹

„Fantastický traktát“ z konca stalinskej epochy *Démon súhlasu* Dominika Tatarku je rozprávaním o páde režimového spisovateľa, ktorý je „zahaný do kúta“², pretože sa odvážil spochybniť zabehanú mašínériu zasadenia spisovateľského orgánu. Táto „zaháňačka“ sa literárne premieta do radu groteskných výjavov šialenej naháňačky so „všemocným činiteľom“ Matajom; jasné narážky na inštitúcie socialistického Československa sa tu v rámci vykoľajenej obraznosti rozprávača sriedajú s burlesknými a krvavými výjavmi typu science-fiction. Intelektuáli polemizujú, vrhajú sa z okna piateho poschodia pražského činžiaku; hrdina, ktorý sa pri havárii helikoptéry „dodrúžgal“ spolu s „ideovým činiteľom“ Matajom, sleduje, ako „zriadenec Vzdušných ciest vzal lopatku, s patričnou úctou, ako k mŕtvym, pozhrňal hmotu mozgov a celkom mechanicky kydol z nej trochu do otvorených hláv“³. Zjavná surrealistická inšpirácia je tu kontaminovaná reflexiou – typickou pre všetkých Kafkových dedičov – o svojevôli moci a jej odcudzujúcom účinku: „Mnohí naši súčasníci rozmyšľajú, ako ja teraz po smrti, cudzím mozgom. Nosia v črepech kašu cudzích mozgov, ako ja teraz mozog Valistzlosťa Mataja.“⁴

„Osamelý kmeň“

Tatarkovi životopisci právom podčiarkujú predčasnosť tohto neľútostne podpaľáckeho textu proti totalitnému teroru, časopisecky uverejneného hneď za prvých príznakov chruščovovského „odmäku“ v roku 1956⁵ – naozaj priskoro v kalendári destinizácie, ktorej sa Československo bude ešte dlho vzpierať. Lenže čo ak takýto pohľad znamená, že ostávame v zajatí „revolučného“ hodnotového rebríčka a že zásluhy autora nachádzame v akomsi jeho „priekopníctve“, keďže „tak zavčasu“ odhrnul závoj z krutosti proletárskej moci? Čo ak takto redukuje jeho osud a myslenie na päťkrokový valčík toho množstva detí Revoluácie, požíraných ňou samou – v československej postupnosti: roku 1939 pokorení antifašisti, roku 1949 stalinisti, roku 1959 liberáli, roku 1969 opozičníci, roku 1979 disidenti?

S odstupom času sa Tatarka vyčleňuje skôr svojou nezaraditeľnosťou do politických typológií, kde sa objavuje v úlohe osihoteného *refužníka*, disidenta v krajine, kde disidentstvo prakticky nejstvovalo. Kultúrni historici odhalili vo vnútri „normalizačného“ Československa zvláštny rozdiel medzi výdatne protestujúcou kultúrou v Čechách (predovšetkým v samizdatoch) a pokojom, aký navonok vládol na Slovensku. Hľa, romantická metafora Jána Mlynárika o Tatarko-

GALMICHE

XAVIER

Autor je významný francúzsky
slovakista a bohémista.
Prednáša na Sorbone v Paríži.

vi na Slovensku: „v mori všeobecného prísluhovani okupantovi stál jako osamelý kmen, zdaleka viditeľný a práve preto ostfelowaný blesky moci.“⁶

„Disidenti, to je pevná hŕstka“, vysvetlí Tatarka Bernardovi Noëlovi, ktorý nám zanechal precitenný záznam návštevy u tohto „muža s postavou drevorubača a s rozjatrenou inteligenciou“. Jeho *Stretnutie s Tatarkom*⁷ je vari najinteligentnejšou reportážou o postave Tatarku (zachovávajúc pritom smelosť jeho samorastlej francúzštiny). Ukazuje osamelého človeka („som vykorenený, odrezaný od sveta“), vŕšiaceho hromy-blesky na špinavosti režimu: „žijeme v politickom dadaizme“; je to veľmi rafinovaný vynález: izolovať a trestať“ (odkaz na *Dozerať a trestať* od Foucaulta); „to všetko je ohlupovanie“; „učebnice literatúry sú tým najnezaujímavejším čítaním“; „v Československu dnes majú hlavné slovo pesničkári a celkom negramotní komentátori. Predstavte si totálne hlúpeho funkcionára, ktorý nič nečíta, ani českú, ani slovenskú literatúru, ani Písmo sväté, ani svetovú literatúru, vonkoncom nič, len obežníky“ atď. Určite je v tomto obžalobnom zázname trochu zo štylizácie disidenta, ktorý sa stal medvedom, čosi ako moderné prevtelenie Jánošíka; námesačný intelektuál sa prebudil zo svojho dogmatického spánku, načo z neho urobili takmer vyvrhela. Lenže Tatarka – ktorý sa tu inak uvzato predstavuje ako „karpatský pastier“, čo je taká jeho slabôstka – bol naozaj na Slovensku takmer jedinou disidentskou postavou, stelesňujúcou pustovnický charakter vzbúrenej mysle – a o čo menej sa takáto rola režimu hodila, o to väčšmi sa jej držal.

Opozíčník sa zvyčajne stane disidentom, až keď nadviaže kontakt s organizovaným politickým odporom, či už ide o hnutie neoficiálneho myslenia, alebo o skupinu vzbúrencov. Tatarka sa však pridala k združeniu výsostne českému, k *Charte 77*; ak by sme u nej mali hovoriť o nejakej vonkajšej orientácii, tak skôr na Poľsko alebo na exilové organizácie ako na Slovensko. Spolu s Milanom Šimečkom a niekoľkými ďalšími, tam pre Čechov tak trochu „robit Slováka“. Na samom Slovensku napriek istým prejavom solidarity a dvom-trom priateľom, ktorým vzdáva hold pri každej štylistickej odbočke, ho vidíme naozaj skôr zahnaného do kúta. V role osamelého rebela sa navyše nemohol cítiť vo svojej koži, keďže nik nebol družnejší ako on (citujme ešte raz B. Noëla citujúceho Tatarku: „...mohol by som niekoho nakaziť, nie slobodou, to je priveľké slovo, ale úsmevom, otvoreným správaním“). Alebo ešte lepšie: nik nebol LÁSKAvejší. Takéto protipoloženie môže viesť k naozaj „vydareným“ koncom – ako dôkaz uveďme krásny „skutočný príbeh“ z *Listov do večnosti* (tretia časť jeho trilógie zo sedemdesiatych rokov), adresovaných mladej žene, ktorú tajná polícia naňho „nasadila“, aby ho mohla lepšie sledovať, ale do ktorej sa on zamiloval a dokázal ju zviest’...

Lenže táto rola zhavranelého mudrca nebola len krajne dojímavá, ale vo svojom finále aj patetická, pretože kruto poznačená iróniou osudu: rok 1989 nepriniesol len povestnú nežnú revolúciu, ale ešte pred ňou i Tatarkovu smrť ako prejav jeho priam neľudského údely, keďže zomrel v máji toho istého roku, a nemohol byť tak svedkom zavŕšenia svojho boja v novembrovej revolúcii. Žiaľ nebol jedinou obeťou tejto poslednej vrtkavosti fortúny, nemiestneho žartu kalendára – podobný osud postihol niekoľkých ďalších disidentov (napr. jeho priateľa, moravského básnika Jana Skácela): nik z nich nebude svedkom pádu toho, čo sa zdalo neotrasiteľným, ani vyvrátenia pochmurnej, takmer poverčivej viery, zdieľanej drvivou väčšinou, v silu ustrnutia, zmrazenia, považovanú za natoľko integrálnu pre komunizmus, že dokázala zmeniť aj ontologickú štruktúru dejín (Jan Skácel: „*I voda v řece Lethe zamrzne / (kdo dvakrát zemře věčně bude živý) / až vydají se pěšky přes zálivy / básníci zakázáni za živa*“⁸). Tým, že nestihli novembrové predstavenie, ostávajú – Tatarka a tí druhí, ale zvlášť Tatarka kvôli svojmu osihoteniu – symbolom nenásytnej krutosti 20. storočia.

Musí byť disident komunistom?

Máločo je menej originálne ako Tatarkova životná cesta: chudobné detstvo (narodil sa v roľníckej rodine v západoslovenskej dedine, otec padol na ruskom fronte r. 1915, matka musela živiť sedem detí zo skromného gazdovstva); vzorný žiak za Československej

republiky (základná škola v rodnej dedine, štipendium na gymnáziu v Nitre, maturita na gymnáziu v Trenčíne, štúdium francúzštiny a češtiny na Karlovej univerzite v Prahe, štipendijný pobyt na Sorbonne od októbra 1938 do marca 1939, keď narastajúca medzinárodná hrozba ho prinútila pobyt predčasne ukončiť); vzorný komunista: počas dvadsaťročia od Mníchovskej zmluvy, na základe ktorej bolo Československo rozkúskované (1938), až po deklarovaný koniec stalinizmu (1956) je intelektuálom (profesor slovenčiny a francúzštiny za Slovenskej republiky), povstalcem (člen revolučného národného výboru v Turčianskom Sv. Martine), hrdinským partizánom (unikne pred nemeckej popravnej čaty vďaka útoku partizánov); z rovnakého súdka je i jeho literárna činnosť: už od počiatkov existenciálne prvky ako úzkosť z odcudzenia, vášeň a súcit (čo všetko odrážajú tituly jeho diel, napr. poviedka *Záchvevy duše* z r. 1935, programový článok *Neznáma tvár* z r. 1940 alebo zbierka noviel *V úzkosti hľadania* z r. 1942) prekonáva rozličným spôsobom: vitalistickou inšpiráciou, priam povinnou v slovenskej próze (podobne ako v mnohých ďalších stredoeurópskych literatúrach medzivojnového obdobia), ale tiež estetickými riešeniami – prijatím surrealistickej poetiky v texte *Panna zázračnica* (1944, neskôr bude aj sfilmovaná), alebo sarkastickým a už silno ideologickým realizmom v románe *Farská republika* (1948), v ktorom sa príkro vysmieva fašizujúcemu pokrytectvu vojnovnej Slovenskej republiky. Budúci disident bol svojho času aj reportérom a kultúrnym redaktorom v *Národnej obrode a Pravde* a „inžinierom ľudských duší“ – po komunistickom prevrate sa dal poctivo do služieb socialistického realizmu, útokom sa však ani tak nevyhol: jeho zbierka črt *Ľudia a skutky* (1950) bola označená za „priamu pomoc reakcii“ a stiahnutá z obehu a románu *Prvý a druhý úder* (1950) vyčítali „naturalizmus“. Keď sa mu napokon podarilo naplniť novú estetickú normu dvoma románmi z roku 1954 (*Radostník*, optimistická kronika jednotného roľníckeho družstva, a *Družní letá*, freska zo stavby Trate družby, spájajúcej Sovietsky zväz so Slovenskom), zmožený a znechutený z toho všetkého zmajstroval už spomínaného *Démona súhlasu*.

Tatarkovo odštiepenectvo sa pritom odohrávalo vo vnútri Strany a oficiálnych organizácií. Václav Havel vyrozprával svoje prvé stretnutie s Tatarkom v roku 1955 alebo 1956 (už nevie) počas cesty do Bratislavy kvôli zbieraniu podpisov (už vtedy!) na žiadosť o zvolanie mimoriadnej konferencie Zväzu československých spisovateľov: už sa zdalo, že slovenskí spisovatelia, zvolaní predsedom Mihálikom, podľahnú jeho manipuláciám a vytratia sa bez podpisu, keď „*najednou vstal od stolu jeden hezkej chlap s výraznou tváří, který za celé dopoledne vůbec nic neřekl, přistoupil ke mně a povídá: Daj to sem! Já [...] vytáhl ty podpisové archy zase z aktovky ven a položil je na stůl. Ten chlapík vytáhl pero, napsal tam: Dominik Tatarka, plácl mě do zad, a aniž se na kohokoli podíval nebo cokoli dalšího řekl, odešel pryč. [...] Ti všichni, co už měli na sobě kabáty a klobouky, se vrátili, tiše seřadili a jeden po druhém to podepisovali.*“⁹ Rovnako aj satira na kult osobnosti *Démon súhlasu* vychádza zvnútra, z dokonalého poznania systému (trochu na spôsob *Žartu* Milana Kunderu) a útočí skôr na jezuitské praktiky Strany ako na jej princípy. Od ktorého bodu človek prestáva byť reformátorom a stáva sa heretikom v Cirkvi alebo disidentom v Strane? Cesta, ktorou prešiel Tatarka, podobne ako mnohí ďalší, potvrdzuje – i keď z toho nechceme vyvodzovať všeobecnú zákonitosť –, že značka disidenta predpokladá predchádzajúce prijatie systému: nemožno zradiť to, v čo sme nikdy neverili; tí, čo oponovali medzi prvými, neboli až tak vrelo prijatí medzi disidentov.

Podobne klasický je aj Tatarkov vývin počas nasledujúcich dvoch desaťročí: cesta politického reformizmu („socializmus s ľudskou tvárou“ šesťdesiatych rokov) sa v jeho literárnom diele prejavuje návratom k tvorbe motivovanej úsilím o rehabilitáciu altruistických hodnôt, konkrétne v dvoch prózach *Rozhovorov bez konca* (1959), sústreďujúcich sa na bezmocné a dojmavé postavy (sestra neschopná prijať smrť svojho syna vo vojne a starúca matka). Práve v tomto období Pražskej jari spisovateľ v množstve esejí a príležitostných článkov (sčasti knižne vydaných r. 1969 pod výrečným titulom *Proti démonom*, ktorý odkazuje na jeho predchádzajúce dielo) rozvíja tému Obce božej, akéhosi prenesenia idey svätého Augustína (s primiešaním ideálov utopického socializmu) do oblasti laickej svätosti, kde sa má odohrávať ono *creatio perpetua*: bol to, ako napíše neskôr, sen „o Republi-

ce jako obci obcí, o obcování, spolupráci – spolužití, svobodné, nezištné výměně věcí, myšlenek, děl a vzájemném působení. [...] Obcovat znamenalo pro mně i obět...“¹⁰.

Keďže sa silno angažoval v manifestáciách proti obsadeniu krajiny tankami Varšavskej zmluvy, bol vylúčený z komunistickej strany (1969). Od tej chvíle zažíva údel autorov, ktorí sa nerozhodli pre exil a nepristúpili ani na kompromis – zvolil si otvorené disidentstvo. Túto svoju angažovanosť humorne podáva ako nepriaznivú zhodu okolností: „Mojím nešťastím bolo, že som sa s Havlom stretol hneď po príchode do Prahy a on mi povedal: podpíš. A ja som podpísal – Chartu. A krátko nato ma zrazilo auto. Bolo to pred bránou jedného cintorína. Zlomené rameno, zlomená noha – akože sa to povie? – holenná kosť. Nebolo nijakého dôvodu, aby ma na tomto mieste malo zraziť auto, chápete to?“ (opäť v sprostredkovaní B. Noëla). Pokračovanie už dobre poznáme: intelektuálna izolácia (zákaz publikovania, stiahnutie jeho kníh z knižníc, tabuizované meno), spoločenská degradácia (odňatie pasu, prakticky nijaká možnosť zamestnať sa, chudoba), policajné šikanovanie (sledovanie, výsluchy).

Literatúra ako „výver (politického) svedomia“

Mnohí jeho čitatelia, najmä v zahraničí, uznávajú Tatarku predovšetkým pre jeho osobitý zástoj v občianskom protitotalitnom hnutí. Tým sa však prehliada premena jeho písania, ktoré autor zo svojho zajatia na bratislavských vrškoch necháva odteraz voľne sa rozlievať v podobe „roztrieštených“ (možno postmoderných) zväzkov, v hĺbke záznamov (snov, úvah, spomienok), súkromných denníkových zápiskov a ešte súkromnejších (intímnych) listov, v podobe rozptýlených textov, zjednotených postavou Bartolomeja Slzičku (autorovo smiešnovážneho dvojníka, ktorý sa objavil ako Bartolomej Boleráz už v *Démone súhlasu*): tak vznikli *Písacky*, trilógia zo sedemdesiatych rokov¹¹, i „kniha“ (v skutočnosti ide o prepis z magnetofónových záznamov) rokov osemdesiatych *Navrávačky*¹². Posun od naratívnych fikcií a noviel zo štyridsiatych rokov i od bájok s fantastickým zafarbením z päťdesiatych rokov je tu výrazný: aj názvy (ktoré je veľmi ťažko preložiť do francúzštiny¹³) jasne zvestujú vzdialenie sa od presne definovaného literárneho žánru; rozoznáme tu dobové zaujatie pre denníkovú formu, vystihujúcu disidentský život vďaka priestoru, ktorý poskytuje pre súkromné vyznania, ale aj pre náhodné stretnutia (žánrovým vzorom je tu *Český snár* Ludvíka Vaculíka). Tatarkovo písanie, na prvý pohľad neusporiadané, až bludné, sa vo všetkých častiach trilógie oslobodzuje a prehĺbuje, vytvárajúc tak literárny priestor pre citové výlevy a vášne.

Najpôsobivejší je hádam druhý zväzok, v ktorom starnúci autor vedie monológ „*sám proti noci*“ – proti tme hlúposti, ktorá ho obklopuje, i proti temnotám blížiacej sa smrti. Na mnohosť hrozieb odpovedá mnohovýznamovosťou niektorých kľúčových výrazov i striedaním naratívnych vrstiev, od tých všednodenných (záchvat zúrivosti proti malému každodennému fašizmu znormalizovanej spoločnosti: „Byrokrat mě oloupil takřka o všechny možnosti materiálně se vyjadřovat. Například pěstovat růže, abych je mohl poslat ženě. (Mohl bych si je sice koupit, kdyby, kdyby, kdyby. Koupit pro ženu růže a pěstovat pro ženu růže, v tom je přece jistý rozdíl.) Byrokrat mě oloupil též o možnosti slovně, soukromě, mlčky slovně se vyjadřovat, nahlíží a plive do mých soukromých dopisů.“¹⁴) až po epizódy vážne ako obrady, najmä úvodný *Sen o troch klobúkoch*, kde sa miešajú spomienky s vešteckými znameniami („Když jsem procítl, v paměti se mi spontánně vynořil tulák, nazývaný Jožo z Kleštiny; toulal se po mém rodném kraji, roznášel zvěsti, nocovával i u mé matky. Jako znak svého bláznovství nosíval na hlavě několik klobouků...“¹⁵) a kde sa objavujú príznaky spisovateľských „učesaných“ priateľov, s ktorými sa predsa len treba rozlúčiť pred príchodom noci, vo chvíli, keď si každý z nich oblieka kabát v kaviarenskej šatni a nasadzuje klobúk, ktorý nie je jeho... A ďalšie obrady – erotické, keď sa Dominik s potešením odovzdáva telám žien, ktoré naozaj miloval a ktorých „jazyk“ („reč tela, vieš“) sa pokúsil začleniť do jazyka svojich textov. V *Zbojníckej piesni na steb- le trávy* ide ešte ďalej, ponad, k nežnej intimite „obcovania“ pokračujúceho až za hrob: „Janku (obracia sa na Skácela v súvislosti so štyrmi vyššie citovanými veršami), ešte stále šlím nad Tým fantastickým vynálezem, že řeka Léthé (středozevní, nezamrzající)

může zamrznout. [...] Pokud dovolíš a souhlasíš, ve věčnosti to bude právě takové: Přijdu do Brna, tam bude Janko, Božena, Dodo, jeho žena, Sartre, Jung, Lévi-Strauss, Tvoje maminka (s tou mě nenápadně seznámíš), budou tam všichni, které máme rádi. [...] Byl bych hloupý, kdybych se vzdával příjemné společnosti.“¹⁶

Pod maskou rozumkárského opilca sa v skutočnosti skrýva pravý básnik, odsúdený na neprestajné premýšľanie. Predstavuje sa nám tu Tatarka, ako ho poznáme z fotografií zo staroby – krásny vychudnutý stavec, postava výsostne stredoeurópska, vrhajúca do tváre spoločnosti skľučujúci obraz ubiedeného outsidera a vystrelujúca intelektuálne šípy na spôsob Diogena von Münchhausen. Ak na staré kolená vyhlasuje návrat ku katolicizmu otcov (či skôr matiek, pretože to je náboženstvo žien, ktoré sa takto stáva – nie je to rúhanie? – žiaducejším), nie je to ani tak z túžby po celkovej duchovnej obnove ako z potreby (medzi)ľudského tepla. Osamelý a svojím spôsobom „záhalčivý“ (taký je trpký dar disidentom) Tatarka mal dostatok času v spomínaných knihách preskúmavať a preskúšavať si diskurz subjektivity: jeho jedinečné písanie je (o)písaním celého vedomia – duševného života, pravdaže, ale tiež afektívnej každodennosti (citovej i erotickej) a ešte všeobecnejšie, široko chápanej zmyslovosti – z jeho esejí a kritik si zachováme predovšetkým záujem o umelecké jazyky (maliarov, sochárov, ale tiež architektov a urbanistov). Práve tu sa konečne naplno rozvíja jeho silná mravná postać, ktorá bola v zárodočnej forme užho prítomná už odpočiatku, totiž láskavý vzťah k druhému (láska vo všetkých podobách), súciti a solidarity (Milan Hamada charakterizoval Tatarkovo dielo ako *kultúru srdca*). Tatarkov odkaz sa zrejme najplnšie uskutočňuje vo chvíli, keď jeho dielo opúšťa románové témy a zápletky a obracia sa k vnútornému monológovi, za ktorého podobu vďačí menej filozofom a väčšmi spisovateľom nového románu a ich inšpirátorom – Proustovi, Joyceovi... a Jakubovi Demlovi, českému kňazovi-básnikovi a tvorcovi meditatívnych, zbožných a vikariárskych próz. Ak možno hovoriť o politickej angažovanosti v týchto neskorých textoch, treba ju hľadať tam, kde sa občianske úvahy stretávajú práve s týmto najosobnejším hlasom: v okamihu, ktorého dosah pre kultúrne dejiny sme ešte nezmerali, vo chvíli, keď, ak chceme, „prúd (s)vedomia“ – áno, ten z proustovského vnútra – nečakane vyvie do prepahliska Dejín a tam sa zmiešava so zvyškami svedomia politického.

„Ani po meči, ani po praslici“

Neexistenciu francúzskych prekladov týchto neskorých *písačiek* (s výnimkou krátkych úryvkov) môže ospravedlniť iba vysoko referenčný obsah textu, odrážajúci snahu autora ponúknuť akýsi „priamy prenos“ skutočnosti – nepriehľadnosť narážok na dobovú československú skutočnosť naozaj môže sotva zaujať dnešného čitateľa. A pokiaľ ide o tituly, ktoré si vybrali ojedinelí zahraniční vydavatelia a pustili sa do dobrodružstva prekladu, nuž aspoň tí frankofónni boli vedení skôr mimoliterárnymi kritériami – politickými v prípade *Démona súhlasu*¹⁷. A *Prútené kreslá*¹⁸ (príjemný román z r. 1963 premieňajúci autobiografické intermezzo Tatarkových štúdií na Sorbonne v roku 1938 na ľubostnú romancu pod chmármi mníchovskej dohody) boli vybrané, pretože vyhovovali profilu edičného radu *Voyages en France* (Cesty do Francúzska).

Ale nejde len o preklady. Vydavateľský osud týchto veľkých kníh je nemenej zarmocujúci aj v pôvodnom jazyku: keď v samizdatoch blahej pamäti a potom knižne v exilových vydavateľstvách vychádzali jednotlivé časti trilógie (niektoré v českom preklade), bola to vždy kultúrna, morálna a politická udalosť – pravdaže, v rámci značne obmedzeného čitateľského okruhu. No na samom Slovensku po roku 1989 tieto texty boli z rodinných dôvodov cenzurované...

Mrzuté je, že z nedostatku lepších možností znovu vychádzajú početné Tatarkove eseje (najvydarenejšie je vydanie *Kultúra ako obcovanie*¹⁹ z r. 1996) – tie sú síce zaujímavé, no poznačené dobou vzniku: obťažkané dedičstvom socialistickej frazeológie, ešte stále používané i „liberálmi“ šesťdesiatych rokov, vpisujú sa navyše do bojovného diskurzu prebiehajúcej studenej vojny (napr. obrana malých národov pred chůtkami veľkých okupačných mocností). A tak krikľavá detinskosť týchto kritických textov – posadnuté omieľanie slovenskosti, neschopnosť chápať stredoeurópsky priestor ako spoločný pre

národy, ktoré tam žijú – nám vyjavuje to, čo Valér Mikula potmeľúdsky nazýva „démonom pátosu“, onen myšlienkový záhyb, pri ktorom heslo („fundovať slovenskú kultúru archetypálnymi argumentmi“) privoláva všetky veľké chvíle národného príbehu spolu so „zábavnými anachronizmami“, ktoré však on, Tatarka, „vidí ako vznešený archaizmus“²⁰.

Je zrejmé, že tieto plytké trápnosti v textoch, na ktoré by sme najradšej zabudli, pochádzajú zo starej školy ideologického žurnalizmu, do ktorého kalamára súdruh Tatarka dlho namáčal svoje pero. Ale máme kvôli tomu zabudnúť aj na dielo spisovateľa, ktorého disidentský údel vedel paradoxne zbaviť vlastných chimér, prinajmenšom v literárnej oblasti? Musíme sa uštipnúť, keď čítame najprv jednu z jeho dogmatických „esejí“ a nato odsek z *Písačiek*, kde Tatarka hovorí o rovnakých témach (folklór, národ atď.) s jemne výsmešným odstupom: „*Hoci karpatský pastier, nesiem v sebe senzibilitu svojej matky. Mám svoju chlapčenskú predstavu večnosti. Keď zomriem, moju dušu budú v krčme očakávať moji dedinskí vrstovníci, ktorí sú už všetci tam, dodrúzgali ich v lesoch stromy, v zbrojovke podusili kyselinové výpary.*“²¹

Toto víťazstvo inteligencie a ušľachtilosti, dovoľujúce zahodiť do žita zhrdzavenú flintu hotových myšlienok a pohotových ideológií v prospech života, ktorý „vyviera“ – taký je nečakaný milodar, križma disidentského písania. Svedomie, toľkokrát zneuctené, nepohasína, naopak jeho plameň sa šíri. Práve o tom píše Tatarka v poslednom odseku knihy *Sám proti noci* – potom, ako vypil pohár pokorenia až do dna, aby napokon rázne skoncoval s akýmkoľvek ideologickým diskurzom: „*Kdysi v niekom vyvrhlo svedomie. [...] Svedomie se nedědí po meči ani po přeslici; menšinově, kmenově, národně, rasově, třídně se nedědí. Ale vzniká neustále, stvoření světa se obnovuje. Creatio perpetua.*“²²

Z francúzskeho originálu preložil VALÉR MIKULA.

- 1 Dominik Tatarka: *Démon súhlasu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1963, s. 8.
- 2 C. d., s. 49.
- 3 C. d., s. 9.
- 4 C. d., s. 41.
- 5 Na pokračovanie v *Kultúrnom živote* 1956, č. 15–17 s podtitulom *Fantastický traktát z konca jednej epochy*.
- 6 Ján Mlynárik: *Buditeľ slovenského svedomia*. Arkýř, Mnichov 1984. Cit. podľa vyd. Dominik Tatarka: *Sám proti noci*. Evropský kultúrny klub – Arkýř (miesto vyd. neuvedené) 1990, s. 99.
- 7 Bernard Noël: *La rencontre avec Tatarka*. Talus d'approche, Le Roelix [Belgicko] 1986. Skrátená slovenská verzia v preklade A. Marenčina (Stretnutie s Tatarkom) vyšla v zborníku *Ešte s vami pobudnúť*. Spomínanie na Dominika Tatarku. Ed. P. Bombíková a I. Antalová. Nadácia Milana Šimečku, Bratislava 1994, s. 113–138.
- 8 Báseň *Krajina s čiernym koněm a řekou* zapomení z zbierky *A znovu láska* (1991). Cit. podľa J. Skácel: *Básně II. Blok*, Brno 1996, s. 351.
- 9 Václav Havel: *Do různých stran*. Praha, Lidové noviny 1989, s. 226–227.
- 10 Dominik Tatarka: *Sám proti noci*, c. d., s. 38–39.
- 11 *Písačky* (Index, Kolín n. Rýnom 1984), *Sám proti noci* (Index, Kolín n. Rýnom 1984), *Listy do věčnosti* (Sixty-Eight Publishers, Toronto 1988).
- 12 *Navrávačky* (Index, Kolín n. Rýnom 1988); v „úplnom“, ale neautorizovanom vydaní opäť r. 2000 ako *Navrávačky* s Dominikom Tatarkom (Literárne informačné centrum, Bratislava).
- 13 Po rozličných variantoch sa vo Francúzsku ustáľuje pomenovanie *Au fil de la plume* pre *Písačky* a *Au fil du bavardage* pre *Navrávačky*. Pozn. prekl.
- 14 Dominik Tatarka: *Sám proti noci*, c. d., s. 89.
- 15 C. d., s. 10.
- 16 C. d., s. 78–79.
- 17 Dominik Tatarka: *Le démon du consentement*. Prel. Sabine Bollack. Talus d'approche, Le Roelix 1986.
- 18 Dominik Tatarka: *Une saison à Paris*. Prel. Maja Poláčková a Paul Emond. La Tour d'Aigues, L'Aube 1993.
- 19 *Kultúra ako obcovanie* (Ed. P. Bombíková a E. Viskupová. Nadácia M. Šimečku, Bratislava 1996).
- 20 Valér Mikula: *Démon pátosu*. RAK, 1, 1996, č. 1, s. 26.
- 21 Dominik Tatarka: *Písačky pre milovanú Lutáciu*, *Labyrint*, Praha 1999, s. 200.
- 22 Dominik Tatarka: *Sám proti noci*, c. d., s. 95.
- 23 Xavier Galmiche: „Les dissidents, ça tient dans la main“. A propos de Dominik Tatarka (1913–1989, Bratislava). In: *Dissidences*. Dir. Chantal Delsol, Michel Masłowski, Joanna Nowicki. Presses Universitaires de France, Paris 2005, s. 155–168.

O Autoportréte

Francisa **BACONA**



Francis Bacon: Autoportrét, 1973

Ctihodnému lordovi Gowriemu pripadla česť zahájiť otvárací ceremoniál veľkej retrospektívnej výstavy diela Francisa Bacona v londýnskej Tate Gallery. Totiž práve roku 1985 lord Gowrie zodpovedal za politiku ministerstva umenia počas vlády umelcami nemilovanej „železnej lady“. Poriadne sa nadýchol a ďalším vernisážovým rečníkom zbral vietor z plachiet vzletnou formuláciou, že Bacon je najlepším maliarom, akého po Turnerovi ostrovná zem splodila.

I FRANCIS BACON (1909 – 1992) chcel namaľovať *ľudský krik*, presnejšie, povedal, *výkrik*. Ale veľa hovoril aj o tom, že chcel namaľovať *pohyb*. Vzdelával sa všelijako, čoskoro mu ale bolo jasné, že chce byť výtvarným umelcom a preto si kupoval knihy o dejinách výtvarného umenia, ale aj o *Správnych polohách pri röntgenovaní*, ďalej knihy s reprodukciami fotografií rozfázovaného pohybu od Edwearda Muybridgea. Sám sa pasoval na znalca Darwinovho *Výrazu emócií u človeka a zvierat*, rovnako aj za experta na Eizenštejnov film *Krížnik Poťomkin*, ale k fascinácii – ba čirej posadnutosti – sa priznal iba nad knihou, ktorú si kúpil ako osemnásťročný mládenec u parížskeho bukinistu. Keď ňou listoval, nevedel sa vynadívať na „veľmi krásné, ručne kolorované obrazové prílohy ústnych chorôb, nádherne zobrazené otvorené ústa a vyšetrovanie ústnej dutiny.“ (Tento citát a všetky nasledujúce Baconove výroky pochádzajú z knihy Davida Sylvestera: *Rozhovory s Francisem Baconem*. Praha, Arbor vitae 1999.)

Zhruba takú predstavu o maliarovi sme si mali odniesť z predstavenia filmu *Prekliata láska* (Love is Devil, GB 1998) scenáristu a režiséra Johna Mayburyho. Doslova mraziacu predstavu o vizionárovi, možno aj surrealistickom vizionárovi, a zúrivom chlapíkovi počas jeho ušľachtilých záchvatov geniality pri maľovaní. Tvárny herec Derek Jacobi ešte stačil na imidž vizionára, mákučký zúriviec však neobstál ani zoči-voči zvláštnemu vzťahu so zlodejčikom z East Endu Georgom Dyerom. Čas filmového príbehu je časom Baconovho a Dyerovho spoločného života. Od prichytenia zlodeja pri čine v roku 1964 až po Dyerove samovražedné predávkovanie dva dni pred zahájením Baconovej retrospektívnej výstavy v Grand Palais roku 1971. Veľa chľastu, veľa piluliek a práškov, veľa pohyblivých koláží z povytŕhaných reprodukcii z kníh, časopisov a pokrkaných fotografií na dlážke, veľa prepychovej bohémskej „chudoby“, a zo všetkého najviac – urážlivé potupovanie nevzdelaného pária uprostred ohromujúcej hojnosti. Pravda, režisér si išiel oči vyočiť, aby spolu s kameramanom rôzne zaoblenými sklenenými predsádkami vykúzlili pre nás poriadne chaotické predobrazy v maliarovej hlave, ešte kým sa stanú obrazmi na maliarovej štafli.

Vôbec sa ale nečudujem režisérovi *Prekliatej lásky*. Poznám aj hodinový dokumentárny film o umení Francisa Bacona, v ktorom maliara sprevádza moderátorská hviezda Chanel Four BBC – po Baconových ateliéroch/skladoch, po jeho obľúbených putikách, čo poskytovalo príležitosť pre dojímavé spomínanie na Georga Deyera, ešte dojímavejšie rozprávanie o začiatočníckych neúspechoch, vzápätí prvých úspechoch, potom ďalších a ďalších. Tak ako sa veľikánovi z tej oblačnej výšky videlo, že ich videl. Vlastne len o čosi lepšie pochodil Baconov dôverný priateľ David Sylvester, ktorý si niektoré rozhovory s maliarom nahrál na magnetofón. Prvý roku 1962 pre rozhlasový program BBC. Nasledovali ďalšie nahrávky pre rozhlas a od roku 1975 tieto rozhovory vyšli vo viacerých, vždy doplnených, vydaniach. Ostatné pod názvom *The Brutality of Fact* vyšlo roku 1988 ešte počas Baconovho života. Jednoducho Francis Bacon, veľká sláva „ostrovného“ maliarstva, aj pred svojimi naj dôvernejšími dôveru rád skrýval.

David Sylvester kľúč k Francisovi Baconovi hľadal a našiel na jedinom správnom mieste. V Baconovom diele. Napísal o ňom monografickú štúdiu a rok po maliarovej smrti pripravil pre Museo Civico Correr v Benátkach impozantnú retrospektívnu výstavu. V čase benátskej bienálej prehliadky roku 1993 pod názvom *Figurabile* predstavil predovšetkým Baconove diptychy a triptychy. Za svoj suverénny kurátorský výber a jeho uvedenie získal prestížne ocenenie: *Prémium* udeľovanú na počesť G. C. Argana, významného umeleckého historika a propagátora moderného umenia.

Dôraz na Baconove „viacdielne“ obrazy ukázal sa byť ozaj inšpiratívnym pre otvorenie otázok nad nedávno uzavretým dielom umelca, ktorý – podobne ako Balthus – previedol významný **moment obratu** – celkom proti smeru cválajúcej modernej modernosti. Pravda, Balthus aj Bacon boli vizonári, videli dosť ďaleko dopredu a tak si počkali, kým k nim moderná modernosť docválala.

Obrat k realite, doslova k realizmu, treba zdôrazniť. Zdôrazniť však treba, tak ako v prípade pop artu, **akosť** uvedeného realizmu. V našom prípade budeme hovoriť o jeho zraňovanej, ale aj nezvyčajne násilne prezentovanej podobe. V spomínanom filme o *prekliatej láske* mnohými scénami pretekajú potoky alkoholu, iné scény sú zasa zaprášené drogami. Lenže Baconovu ozajstnou drogou bolo maľovanie. Ak maliar pil a práškovoľ, tak len kvôli maľovaniu. Baconovo maľovanie ale nie sú len tie „filmovo sugestívne“ gestá jednou i oboma rukami, šmuhavé rany na rozmaľovanom tele plátna, fírkance, či elegantne splývajúce farebné stopy po širokých („veľmi širokých“) plochých štetcoch, ale ani len tie škvrny rozotreté zmeťákom, či škrabance, keď maliar štetec obrátil a jeho špicatým opakom podčiarkol ostrú hranu stola. V tomto slova zmysle Baconovo maľovanie bolo *portrétovaním*. Bolo portrétom stola a portrétom, po-
vedzme, úzkosti. Čoraz častejšie *autoportrétovaním*.

Keď som pred pätnástimi rokmi písal o už spomenutej Baconovej benátskej výstave, v časti textu som viedol akúsi paralelu so smerovaním o sedem rokov staršieho Alberta Giacomettiho. Nielen kvôli umeleckému štartu, u oboch poznačenému surrealistickým východiskom, ale aj kvôli zvláštne vizualizovanej úzkosti. Písal som o *Znepokojujúcich portrétoch brutálnej skutočnosti*. Jedného aj druhého: „*Giacomettiho úzkosť si zo všetkých možných obrán pred skutočnosťou vyberie metafyzické stiahnutie sa do tvaru a materiálu vlastných sôch. Redukcia bezpríkladne vážna a osudová. Aj v maľovaných portrétoch, kde antipriestor pozadia vlastne portrétovaného násilne vytláča do popredia, „vyvrhuje“ ho a gestickým záznamom štetca expresívne ustáľuje jeho osamotenosť. Bacon naopak na dobové zúskostnenie a existenciálnu rozorvanosť reaguje portrétom človeka vrhnutého do extrémne zdôrazneného priestoru obrazu, ktorý kontrastne ohraničujú elegantné plochy architektonickej či krajinnej totožnosti. Pritom úsilie o naturalistickú presnosť detailov je vzápätí zrušené živočíšnou drsnosťou, ktorá je na hony vzdialená vizionárskej exaltovanosti.*“ (Profil, 1993 č. 10, s. 26-27.)

Asi som sa nemýlil, veď paralelu Giacometti-Bacon ako dôležitú uviedla aj preslávená benátska výstava *Totožnosť a inakosť* z roku 1995. Výstava s ambíciou vyznačiť len to najprevedčivejšie na pôdoryse umenia dvadsiateho storočia sa venovala „*figúram tela*“ v storočnom rozpätí 1895-1995. Parádnym výberom autorov a diel prezentovala kým a čím boli *figúry tela* reprezentované počas prevažujúcim abstrakcionizmom určovanej piatej dekády 20. storočia. Čiže pred chvíľou obratu, ktorú výstava pomenovala *Návrat tela* (1962 – 1985). Kým a čím? Giacomettiho deviatimi *Benátskankami*, Baconovými štúdiami *hlavy*, *ľudského tela* a *Autoportrétom*, spolu s Balthusovými, de Kooningovými, Kossofovými a Leroyovými obrazmi a fotografiami Diane Arbusovej. Tridsať diel, zopár umelcov a mali sme pred sebou absolútne presvedčujúci obraz o „záchrane“ *figúry tela* v neprajnom desaťročí, obraz, ktorý kurátor výstavy Jean Clair pomenoval: *Na okraji: nepoddajní a vzdorujúci*. Pravda, Baconovým obrazom by lepšie svedčal prívlastok: *revúci*. Veľmi pôsobivo *revúci* maliar a jeho obrazy. Natofko až, že čo nevidieť *nepoddajných a vzdorujúcich* privedie z *okraja* do centra diania na takzvanej euroamerickej scéne.

Zopakujem teda, že som sa asi nemýlil, len mi nebolo veľmi zjavné, prečo Baconova individualizácia obrazového sveta bola čoraz repiatejšia. Prečo sa sýtla celým radom kontrastných stretnutí a ozaj čudným spôsobom sa zrážala veľkorysá priestorová koncepcia s gestickou skicovitosťou figurálnych motívov.

Škoda len, že mi popri otázke, prečo tento maliar aj šokujúce témy vyslovuje škálou doslova sladkastých farieb, nenapadlo do jeho obrazov dobiedať aj ďalšími prečo. Na tých obrazoch dominovali okry, ale podobné rafinované miešanie (staro)ružových so sivými poznáme iba z súčasného baroka. Na pokojne sa prevažujúcej hladine rafinovaných farieb Bacon rozoznel motív, ktorým divák nielenže napol na škripec vnímania, ale škripcom ešte aj všakovako krútil. Prečo práve tento maliar usúdil, že prišiel jeho čas zahájiť súd nad súčasníkmi? Veď sa honosil tým, že prichádza z hlbokej osamelosti. Prečo potom všetko okolo seba deformuje a zároveň údesne zvyrazňuje paragrafy svojich umeleckých princípov a rozsudkov?

Na niečo som prišiel až o čosi neskôr, pri čítaní knižky Sylvestrových rozhovorov s maliarom. Čo-to sa mi

začalo ozrejmovať nielen z *brutálnych skutočností* premaľovaných „dní“, ale aj z temných navrávačiek prírazkov počas početných „nocí“ maliarskych výprav Francisa Bacona do maliarskeho dávnna.

III

Francis Bacon sa do minulosti média maľby vypravil niekoľkokrát a – podľa vlastného svedectva – niekoľkokrát sa odtiaľ vrátil celkom vyvedený z rovnováhy. Predstavujem si, že prvý raz bol takýmto spôsobom ohúrený pred Cimabueho *Ukrižovaním* v kostole Svätého Františka v Assisi. Alebo pred reprodukciou tej fresky. Nečudo. Dvadsať rokov pred koncom 13. storočia toskánsky maliar Cimabue, Giotto predchodca, zahájil obrodu figuratívneho umenia. Zhodli sa na tom aj znalci z prvej ruky. Giovanni Boccaccio, napríklad, ale aj Lorenzo Ghiberti, Christoforo Landino či Angelo Poliziano. Potom ich názory prebral a prebrané úhľadne spísal – kto iný, ak nie usilovný – Giorgio Vasari.

Bacon videl nad Cimabuovým *Ukrižovaným* rozvírený kruh z krúžiacich anjelov, pod ním, zľava i sprava, zástupy trúchliacich aj zdesených, oslávených aj odsúdených. Neskôr sa pokúsi pomenovať proces, ktorý v ňom prebiehal počas práce na jeho vlastnej transformácii témy *Ukrižovania*. Pritom však pomenuje akurát „svoj pokus dostať tú figuratívnu vec do nervového systému agresívnejšie a naliehavejšie.“

Akú *figuratívnu vec* Francis Bacon namaľoval? Tri revúce zverochlovečie figúry pod krížom. Namaľoval ich viackrát, niekedy aj ako samostatné štúdie, majú rôzne vročenia, ale len jednu spomienku. Spomienku na Cimabuovo *Ukrižovanie*. Pravda, až keď sa zo spomienky stal mrmľot temného prírazku: „*Ja v ňom vidím odjakživo obraz červa plaziaceho sa dolu po kríži. Usiloval som sa zachytiť niečo z pocitov, ktoré vo mne ten výjav občas vzbudzuje, zobrazíť ten pohyb, to vlnenie dolu po kríži.*“

Nepochybne známejšie sú Baconove variácie podľa Velázquezovho portrétu pápeža Inocenta X. Prvé z roku 1949, slávnejšie namaľoval o štyri roky neskôr. Jeden *Portrét pápeža Inocenta podľa Velázqueza* za druhým. Ale prečo? Maliar tvrdil, že preňho to bol jeden z najväčších portrétov, aký kto kedy namaľoval a on je ním priam posadnutý: „*Kupujem si všetky knihy, kde je reprodukcia Velázquezovho Pápeža, pretože ma ten obraz prenasleduje a vyvoláva vo mne najrôznejšie pocity, dokonca vo mne otvára, aby som tak povedal, priestory imaginácie.*“

Ako si však toto tvrdenie autora máme dať do súvislosti s Baconovým niekoľkokomesačným pobytom v Ríme, počas ktorého nevyužil príležitosť pozrieť si originál *Inocenta X*? Sylvestroví povedal, že ho zachvátila panika a mal strach pozrieť si skutočného Velásqueza potom, ako sa s tým nádherným obrazom „*zahŕával*“. Tvrdil, že mal strach. Vieme čoho sa obával, ale buďme zvedaví aj na to, akého rázu mohol byť ten – *strach*.

Zrejme len málokto by pochyboval o Baconových skvelých výsledkoch z priznanej závislosti na fotografiách, reprodukciami, z jeho metodickej zväzbenosti s takýmto žurnálovým požíraním sveta obrazov. A predsa aj takého *svätokrádežníka* premkla bázeň pred tvárou *majstra*. Nepohliadol! Pravdaže dobrá story pre legendu, nedobrá správa pre umenie, ktoré sa nemieni paktovať s takým „konceptom“ konceptuálneho umenia, v ktorom tipnejší vyhráva. Nazdávam sa, že tu pramenil Baconov strach z predstieranej identity, ktorou sa sýtil pri výpravách do maliarskeho dávnna. Nie, nestrácal hlavu z toho, že sa dobrovoľne zriekal poznávania maliarskych kvalít, ktoré reprodukcia nepochybne znequalitňuje. Naopak, možno ho to potešilo. Nepotešilo ho ale, že žurnálové techniky v umeleckých časopisoch svet umenia skresľujú a skreslené posúvajú do sféry umeniu cudzej, dokonca pre poznávanie umeleckého gesta maliara rovno nebezpečnej. Viem, že predchádzajúce zafrflanie by si vyžadovalo dosť presvedčivé uvažovanie o načrtnutom probléme. Našťastie pre potreby tejto krátkej úvahy sú Baconove obrazy najvhodnejším dôkazom, že zo svojej závislosti na desiatkach rôznych reprodukcii rovnakého obrazu sa kajal počas pravidelných návštev Národnej galérie. Chodil tam za Rembrandtom. Snívať o maliarskom rukopise. A keď sa potom vrátil k reprodukciami Velázquezovho obrazu, maľoval vždy rovnako a vždy inak tú istú aranžovanú scénu. Maľoval do nezvyčajnej krajnosti vyprovokovaný známymi postupmi perspektívneho skrátania figúry, jej manieristickým otáčaním okolo vlastnej osy, extrémnym rozšírením zorného poľa – voľným okom nezhladnuteľnou – stereoskopickou montážou.

Ešte známejšie sú Baconove obrazy, inšpirované Muybridgeovými fotografiami. Začal podľa nich maľovať cykly obrazov. Presnejšie napísané, podľa zachytených fáz pohybu na týchto fotografiách. S nimi bol aj o čosi spokojnejší ako s variáciami pápežovho portrétu a dokonca ich ohováral, že sú iba „*deformovaným záznamom*“ jeho posadnutosti.

Takmer neznámy je však Baconov obdiv k dielu *majstra* talianskeho maliarstva 17. storočia, Francúzovi Nicolasovi Poussinovi. Pritom sa vždy priznával k hlbokému dojmu, ktorým naň zapôsobil Poussinovo *Vraždenie neviniatok*. O tom obraze povedal, že je na ňom „*najlepšie namaľovaný ľudský krik*“. Významnejšie však bolo, čo si pred týmto obrazom musel uvedomiť: že zmysel *výkriku* nie je vo *výkriku* samom, ale v mlčaní ostaných v ich ľahostajnosti.

IV

Technické spracovanie obrazov Francisa Bacona bolo ozaj pozoruhodné. Zvyčajne maľoval na hrubšie štruktúrovanej rubovej strane maliarskeho plátna s presakujúcim, farebne pigmentovaným šepsom. Vrstvy vlastnej maľby boli jemné, niekedy v zakrivene vymedzenom pozadí farba úplne absentuje a kompozícia obrazu ťaží z teplej tonality rezného plátna. Jemná zrnitosť štruktúry veľkých plôch pozadia násobí expresiu skrivených tvárí a deformáciu pohybu tiel, ktoré sa doslova vynárajú ako mihnutia útržkov reality. Pritom všetko ešte viac komplikuje maliarova posadnutosť materiálivosťou vecí. Kvôli zdôrazneniu textúry chromovaných častí nábytku, skla, porcelánu, poťahovej kože čalúnenia či koberca sa tu veľmi veľa premýšľalo a vynachádzalo pri znovuobjavovaní sveta vecí. Časti obrazu s nasadenými emailovými aj pastelovými vrstvami, ani záverečné biele fľakance už ďalej nefixoval, preto bola potrebná konečná kapotáž obrazu za veľké plochy skla. Maliar na takom rámovaní svojich obrazov trval, bol presvedčený, že sklo kompozíciu i temu obrazu zjednocuje, ale aj – ešte významnejšie – oddeľuje. Keď ho David Sylvester upozornil, že zberatelia jeho diel sú iného názoru a často obrazy spod skla vyberajú, nechcel o tom ani počuť. Keď počuť musel, zmieril sa s tým. V galerijnej prevádzke jeho žiadosť však ako-tak zostáva rešpektovaná. Napriek nie príjemnému zrkadleniu, práve vďaka sklu vo výstavnom priestore býva zachovaná vzdialenosť, ktorú maliar považoval za dôležitú. Vedel, že jeho obrazom svedčí, keď majú okolo seba hodne priestoru.

V

Maliar Francis Bacon aj v čase všeobecne prejavovaného uznania jeho dielu, najradšej maľoval – portréty. Portréty v už naznačenom zmysle *portrétovania*, čiže maľby portrétov vecí, ľudí a autoportrétov. Vyhýbal sa však *portrétovaniu* skupiny ľudí, dokonca aj „skupiny“ dvoch ľudí. Tvrdil, že medzi namaľovanými figúrami okamžite vznikne aspekt príbehu, určitá naratívnosť, ktorá je mu ale celkom proti srsti. Jemu, „ukričanému“ rozprávačovi namaľovaných príbehov?! Napokon pred toľkou očividnosťou kapituloval a priznal, že sa chcel vyhnúť rozprávaniu príbehu, pretože chcel – tak ako kedysi Paul Valéry – vyvolať „iba“ určitý pocit bez nudy spojenej s jeho sprostredkovaním.

Nuda? Áno, Bacon v rozhovoroch často spájal príbeh s nudou. A ďalej odmietal portrétovať viac ako jednu vec a jednu ľudskú figúru. Ale vrátil sa k spôsobu, akým namaľoval *Tri štúdie pre postavy pri podstavci Ukrižovania* z roku 1944. Vrátil sa k triptychu, k tomu hypernaratívne spôsobu maľovania, čoho iného ak nie – príbehu. A Sylvesterovým otázkam sa prestal vyhýbať, povedal jasne: „*Vidím obrazy v cykloch. Asi by som mohol pokračovať ďalej, robiť nielen triptych, ale aj päť šesť obrazov, ale mám dojem, že triptych tvorí najvyváženejší celok.*“

Tri veľké triptychy Francis Bacon namaľoval v rokoch 1972 – 1974. Namaľoval ich ako poctu Georgeovi Dyerovi, ktorý sa predávkoval v parížskom hoteli. V tom čase v tej izbe, alebo v miestnosti navlas rovnakej, Francis Bacon namaľoval aj svoj *Autoportrét* (1973). Lenže tento autoportrét by sa mohol, vlastne mal by sa volať mal: *Príbeh môjho života*. Zároveň by to bol ten najhorší z možných názvov. Prečo? „*Pretože jediný veľký kritik je čas*“. Tvrdil to príliš často na to, aby tomu sám neveril. Preto príbeh maliara v čase mohol byť pre čas *autoportrétu* celkom ľahostajný. Mohol byť? Možno mohol, ale nebol. Nebol by v rovnakom, alebo v rovnako podobnom priestore, namaľoval *Triptych máj-jún* (1973), zúfale zhrnutie bolestnej spomienky na Dyerovu samovraždu. A ani Sylvestroví by pri tých obrazoch nemudroval tak, ako „mudroval“: „*Človek nie je to, čo by mal byť, ale to, čo ho mučí.*“ Lenže čo sa o *Autoportréte* dozvieme zo života *autoportrétovaného*? Príbeh? Aký príbeh?

VI

Autoportrét ako príbeh života? Ale prečo? Pretože na rozdiel od dlhého radu expresívnych autoportrétov Bacon roku 1973 zrazu prudko potlačil svoju okázalú žiadosť po sebamaniestovaní. Videl a namaľoval figúru načisto zlomenú, opretú o – skôr by sa patrilo napísať prevalenú cez – porcelánové umývadlo. Hlava v utrápenom geste rúk sivočiernymi arabeskami rozpráva aj príbeh druhej figúry, ktorú v pravej časti obrazu maliar vykružil takmer rovnakými oblínami v obrazovom kdesi – v zrkadle, vo vedľajšej miestnosti či na terase. V čase maľovania *Autoportrétu* však tá druhá figúra žila už len v autoportrétovej spomienke. Zo života odišla v rovnako neosobnom (obrazovom) prázdne, elegantnom prázdne pod holou žiarovkou v porcelánovej objímke. Tam dve figúry hovoria o tom, čoho sa autoportrét tak veľmi obával. Rozprávajú sa o vzťahoch. Predsa on, autoportrét, vždy zúril, že už len vzťah medzi dvoma namaľovanými figúrami zväzda použiť akurát obnosené tvary a rozprávať vynoseným jazykom otrepaný príbeh. On, autoportrét, predsa nikdy nebol zdvorilý. Aký bol?

VII

Narodil sa 28. októbra 1909 v Dubline. Rodičia boli Angličania. Mal štyroch súrodencov. Otec Anthony Edward Mortimer Bacon svoj pôvod odvodzoval od anglického renesančného filozofa a štátnika Francisa Bacona. Detstvo prežil na rodinnej farme neďaleko Curragh, kde otec cvičil dostihové kone a krátko pred začiatkom vojny cvičil aj s regimentom britskej kavalérie curraghskej posádky. Francis bol plaché, horšie však, že aj astmatické dieťa. Niečo zlé, na niečo dobré. Nemusel pretrpieť tradičné školské vzdelanie, učil ho miestny farár. Vojna povolala otca Bacona do Londýna na ministerstvo vojny. Rodinu vzal so sebou, ale hneď po vojne sa vrátili do Írska. Otec bol čoraz zlostnejší, na farme sa vedel pohádať aj s nábytkom, a keď syna Francisa nachytil oblečeného do matkiných šiat, a dal si to dohromady s klebetami o pletkách s chlapmi zo stajne, milého syna z domu vyrazil.

Šestnásťročný prišiel do Londýna. (Keď o tom nič poriadne nevieme, alebo nás portrétovaný poriadne obľadne, zvykneme napísať, že sa pretíkal rôznymi povolaniami.) Bacon sa v Londýne pretíkal úradmi a po roku-dvoch na dva mesiace ufujazdil do Berlína. O Berlíne 1926 iba chvály spieval. O atmosfére bohapustej anarchie a dekadentnej kultúry, akú svetu pripomenuli deje filmu *Kabaret* Boba Fossa. Ten hollywoodsky príklad mučivej roztopaše nespomínam náhodou. Pre Bacona Berlín bol mesto „celkom otvorené, ale určitým spôsobom veľmi, veľmi násilnícke. Možno som to násilie viac vnímal, pretože som prišiel z Írska, kde vládlo násilie vojenského druhu, ale nie násilie v citovom zmysle slova ako v Berlíne.“

Z Berlína do Paríža – dopiaľ iskrivý kalich búrlivých dvadsiatych. Medzi hlbokými dúškami sem-tam čosi spichol ako návrhár interiérových dekorácií a v Rosenbergovej galérii si dobre poprezeral Picassovu výstavu. Už nevlámal, kreslil, maľoval, vrátil sa do Londýna. V ateliéri vystavil nábytok a koberce podľa vlastných návrhov, reprodukcie niektorých z nich uverejnili v časopise *The Studio*. Lenže roku 1930 bol už definitívne rozhodný iba maľovať. Keď roku 1933 zaradil Herbert Read reprodukciu jedného variantu *Ukrižovania* do svojej publikácie *Art Now*, Francis Bacon bol presvedčený o správnosti voľby umeleckej dráhy. O rok však diváci bez nadšenia prijali jeho prvú samostatnú výstavu v Londýne, a keď v 1936 jeho obrazy odmietli vystaviť na Medzinárodnej výstave surrealizmu v News Burlington Galleries, o správnosti voľby už presvedčený nebol. Nebol ani odvelený na front, službu v *civilnej obrane* v rozbombardovanom meste znášal s depresiami, pri jednej roku 1942 skoro všetko dovtedy namaľované zničil. Ponechal si len pätnásť obrazov. Tie sa stali základom kolekcie, s ktorou sa začal zúčastňovať na povojnových výstavách v Anglicku. Legendárny riaditeľ newyorského Múzea moderného umenia A. H. Barr v 1948 kúpil jeho *Maľbu 1946*, a Francis Bacon mal v New Yorku aj prvú samostatnú výstavu v zahraničí. Roku 1953 spolu s Benom Nicholsonom a vnukom Sigmunda Freuda Lucianom zastupoval Anglicko na bienále v Benátkach. Po tomto impozantnom povojnovom štarte nasledovala už len hviezdna kariéra umelca, stojaceho mimo akejkolvek izmovej či skupinovej škatuľky. Za zmienku stoja iba dve umelecké priateľstvá. Tesne povojnové s maliarom Grahamom Sutherlandom, ktorý mu dôverne sprístupnil svoj svet odcudzenej prírody a mystiky nepríjemne bodajúcich tvarov. A (vzájomná) úcta voči dielu Alberta Giacomettiho.

Z práve napísaného by mohla profitovať energja pomenovaní ako ustavičnosť skusovania, estetika fragmentu, predávkovanie sa maľbou, Áno predávkovanie. Veď Francis Bacon, napríklad, do Benátok chodil *závidieť* do refektára Scuoly San Rocco pred Tintorettovu najväčšiu fresku (60 m²) s motívom *Ukrižovania*. Vzrušoval ho motív aj jeho kolosálny formát. Nepochybne tam, a určite aj inde, Bacon bol náchylný viesť nekonečné rozhovory krížom krážom dejinami umenia. Vždy vyhľadával najrôznejšie „*stvorenia ničoty*“, ktoré Sartre pripomenul pri Giacomettiho sochách. Tou charakteristikou však inšpirujúco pomenoval aj **akosť** Baconovho **obratu** k realizmu. Realizmu neukončených tvarov, ľudskej podoby fragmentov a *výkriku*.

Juraj Mojžiš

TOMÁŠ

KRČMĚRY

Tuha a diamant - kresliar a maliar



Slovenské rozprávky - Svetská krása

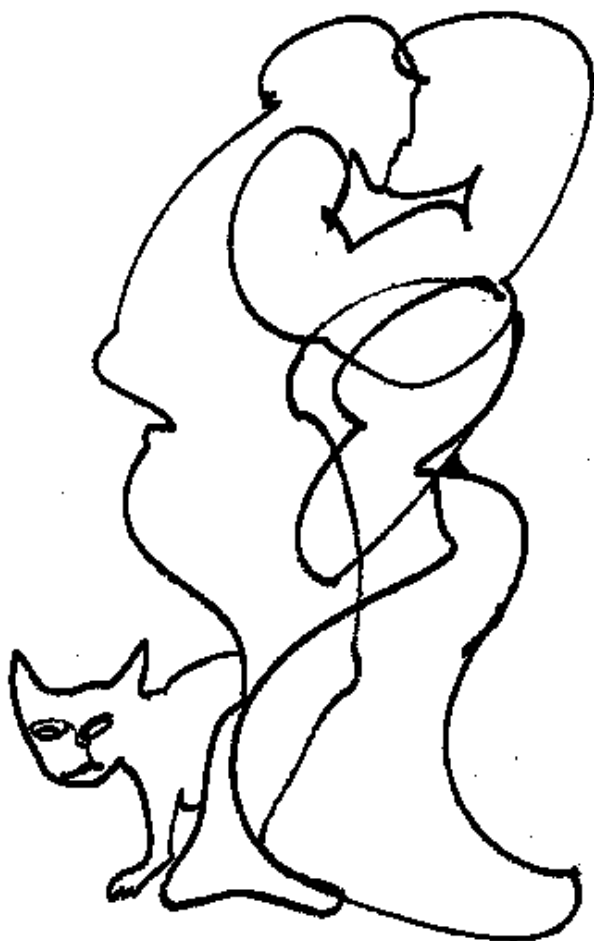
- ... *Narodený 7. 5. 1950
v Bratislave*
- ... má rád prírodu a zvieratá
a venuje im podstatnú časť
svojho profesionálneho vý-
tvárneho záujmu...
- ... tiež sa zaoberá tematikou
portrétu, veľakrát aj v pro-
stredí kaviarní bratislavskej
bohémy...
- ... krajinomaľbou sa zapodieva
dlhodobo a intenzívne pria-
mo v teréne (Liptov, Gemer,
v okolí Piešťan) a v iných
čarokrásnych slovenských
plenéroch...
- ... výrazne, často a sústavne sa
venuje kresbe, v ktorej použi-
va zjednodušenú metódu
vyplývajúcu z dlhodobého
štúdia zobrazovania...
- ... Po absolvovaní SŠUP študo-
val na VŠVU - oddelenie
grafiky (prof. Vincent Hložník,
prof. Albín Brunovský
a prof. Orest Dubay),
po absolvovaní spolupra-
coval ako ilustrátor pri vzniku
mnohých kníh a časopisov;
uskutočnil viacero výstav
doma i v zahraničí.

(z maliarových úst „fčileky“ ako
skicárnemý)

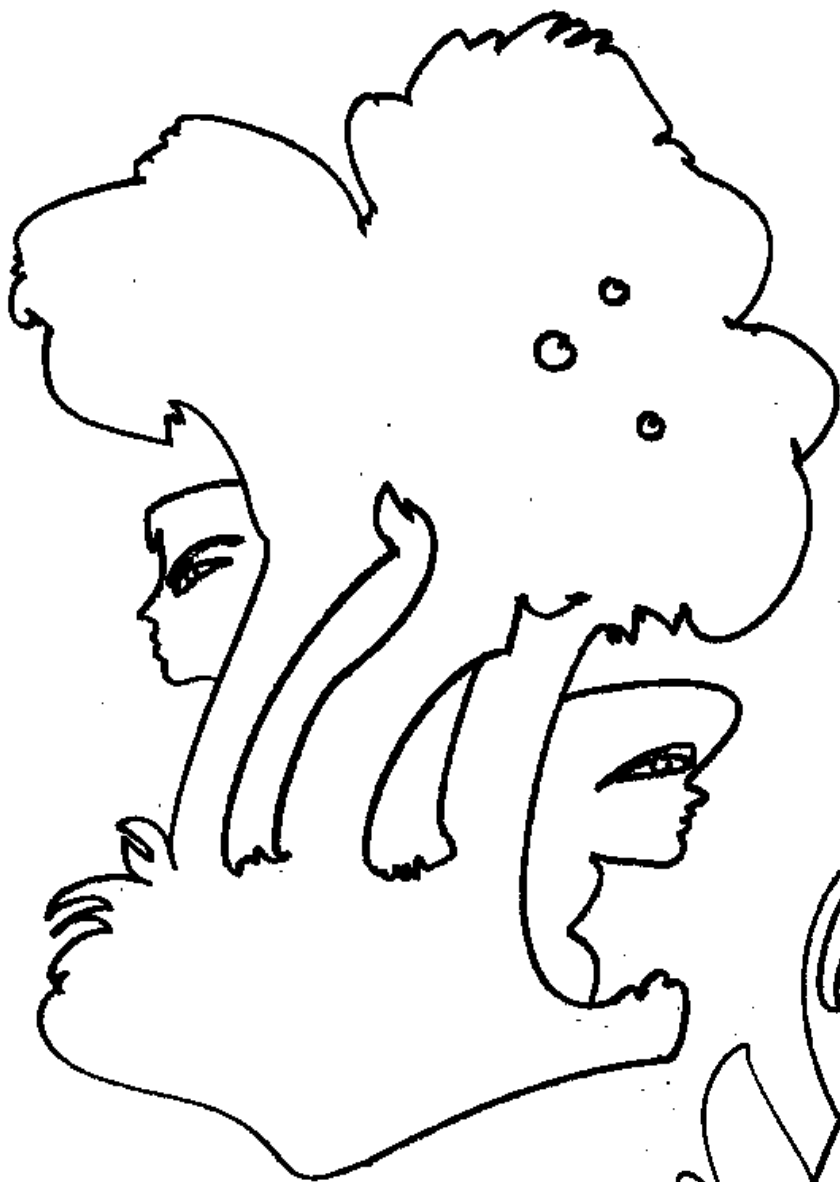
Marián Kubica



Slovenské rozprávky - Zlatovláska



Slovenské rozprávky - Pani mačička



Slovenské rozprávky - Tri stromy



Slovenské rozprávky - Kohút



Slovenské rozprávky - Mataj

pe s n i č k y s t e x t - e p í l o m

a
n
k
e
t
e

Je báseň prítomná v texte populárnej piesne už vopred strateným prípadom?... Zostane nápev populárnej piesne v básni aj naďalej veľkou neznámou?... Až kým ich, zhodou okolností, neobjavia textár či skladateľ ako výnimky potvrdzujúce pravidlo?...

Týmito dvoma základnými otázkami hovoriacimi o úrovni slovenskej populárnej piesne rozpísanými do malého textárskeho anketového desatora sa redakcia Romboidu obrátila tentoraz na:

básnika,
prozaika,
esejistu,
dlhoročného redaktora
a textára piesní

Maroša M. **BANČEJA**

r o m b o i d u

Cudzí – pre teba stále živý – text piesne z ranej mladosti, ranej dospelosti, alebo ranej staroby... a prečo...?

Prvý text, ktorý sa mi voľajako zakvačil v pamäti znel: „... len bez ženy, môže byť človek blažený...“ a tak ďalej. Bol som v ťažko predškolskom veku a otec voľačo v kuchyni majstroval nôtiac si k tomu. Až oveľa neskôr som zistil, že to bola pesnička dvojice Dusík a Braxatoris, pôvodne naspievaná F. K. Veselým.

Keď som dral lavice na základnej škole, tak si sestra púšťala všelijaké cudzozemské kapely, kde z textu sa pri tej kvalite reprodukcie dalo rozumieť nanajvýš tak „... ó jééé bejby...“

Okrem toho sem-tam zaznel Kája Gott či Petr Novák a Olympic. Tam už som textom rozumel, ba dokonca na mňa pôsobili tak trochu rajcovne. Slovenský stredný prúd preferoval insitné veršovanky na prebraté melódie a za Moravou už znel „Dynamit“, síce tiež insitný, ale aspoň pôvodný. No a keď som na prahu puberty objavil Prúdy, Blue Efect, Flamenco atď, bolo vystarané. Prakticky dodnes.

P.S. Keď som nedávno počul na megakoncerte „Roky šesťdesiate“ v PKO všetkých tých „starých pánov“ naživo, dostal som akýsi psychický šok. Pozrel som sa Času do očí už nezakrytých frajerškými čiernymi okuliarmi a rozdýchavam to už mesiac.

Prvý tvoj vlastný zhudobnený text... a ako k tomu došlo...?

Na počiatku boli básničky, potom prišla gitara a... Skrátim to. Keď som vedel zabrnkať na internátnych žúroch prvé dve tri „krylovky“, začal som sa občas bavkať vymýšľaním pesničiek. Napríklad som si zhudobnil jednu básničku od Jána Stacha. Prípadne som si na brigáde v cukrovare vymyslel Brigádnické blues. Napokon som zistil, že môj hudobný minimalizmus spoložiacky až tak neberie. Ale voľajaký ten rytmický impulz do básničiek vkázol a dve z nich si v kaviarni U Michala znárodnila Zuza Hubová. Zakopané rodinné striebro nášho šansónu. Pamätám si, že jedna z tých dvoch pesničiek, ktoré vzápätí vznikli, sa volala „Skúšobná kabínka“. Naposledy som ju počul azda pred štyrmi rokmi, keď sa Zuzka zastavila v Bratislave a ja som ju presvedčil, aby zahrála na jednej literárnej akcii. Spievala ju ako vždy famózne.

Tvoj vlastný – najobľúbenejší – zhudobnený text... a kvôli čomu...?

Moje textovanie sa dá nazvať aj sporadickým, azda ani to nie. Mne generačne (a srdcovo) blízki muzikanti hrajú (a nahrávajú) minimálne. Sem tam niečo napíšem „na objednávku“, ale to nestojí za reč. Momentálne sa však vraciam takpovediac k autorskej pesničke. Píšem totiž rozprávku a vymýšľam si k nej pesničky, to znamená, že text aj hudbu, ktorú mi poľudštuje a do nôt zaznamenáva

priateľka. Takže mojím favoritom je dnes text (pesnička) o hyenách. No a z tých predtým? Text „Košielčička biela“, ktorý citlivo ale aj s vášňou zhudobnila a naspievala Adriana Bartošová.

Tvoj vlastný – najneoblúbenejší – zhudobnený text... a kvôli čomu...?

Pravdepodobne by išlo o niektorý z tých „na objednávku – kšeft“. Chvála bohu, pri týchto projektoch nehrozí, aby zneli z éteru. Nejaký producent dostane spolu s novou frajerkou záchvat tvorivosti a ide vyprodukovať CD. Osloví profí muzikanta – skladateľa, ktorý niečo nakuchti na počítači a brnkne napríklad mne. „Starý, počúvaj... Chce to do týždňa. Nech to je také ženské. A nič komplikované... Jasné?“ No a ja vyplním krížovku dlhých a krátkych tónov so snahou zachovať si česť remeselníka. Vzápätí sa snažím najmä o to, aby dotýčný producent túto prostitúciu honoroval. Keď sa občas stane (náhoda je prasa), že niekde, na voľajakej akcii, započujem takúto svoju „kšeftovní“ skladbu, hovorím si, že aj Baudelaire písal recenzie do módného žurnálu, aby bolo na nájomné. (Ale k autorstvu sa priznám iba pod nátlakom...)

Môže zostať text piesne básňou... a ako?

Zaoberal som sa týmto textovým hermafroditizmom pekných zopár rokov. Na počiatku som vymyslel termín „**textovky**“ (mám na neho aj morálny copyright). To bolo v čase keď nás (Jožka Urbana, Janka Litváka plus mňa) nahovoril Danó Hevier, nech spolu spáchame knihu (piesňových) textov. Navrhol som, že načo tam dávať použité texty. Jednoducho napíšeme nové. Taký prienik básničky a pop textu. Výsledné „textovky“ napokon uzreli svetlo sveta v knihe „Výstrel z motyky“. To je vedomá genetická manipulácia a básnickým slovom (poetikou) a textárskou skratkovitosťou, údernosťou, rytmom, vtipom či šokom.

Je to taký mačkopes, ktorý potvrdzuje pravidlo: z dobrej básne môže, ale nemusí (!) vzniknúť dobrá pieseň, keď sa k nej pridajú atribúty hudby, hlasu, emócií atď.

Z dobrého textu (odobratím spomínaných atribútov) však vznikne nanajvýš priemerná báseň.

Predstavuje nedostatok dlhých jednoslabičných slov v slovníku slovenského jazyka podľa teba neprekonateľnú prekážku?...

Už spomínaný Jožko Urban, textársky profesionál par excellence s geniálnymi nápadmi, žartoval na túto tému, že keď mu raz akýsi autor dodal pesničku o štyroch dlhých taktach, tak obsedantne písal na papier: „... sám rád hrám blues...“

Avšak slovenčina je dostatočne bohatý a ohybný jazyk na to, aby sa ňou dala obhospodáriť akákoľvek hudobná rola či záhumienok. Naši (aj počerní) raperi to dokazujú (boh mi odpusť) v poslednom čase dosť masívne. Ešte stále sú tu však rezervy v nápadoch, ako slovo, hudbu a hlas zlúčiť do toho kameňa mudrcov, ktorý mení štandardný popevok na koncentrát emócií a vnemov.

Textuješ radšej na danú melódiu... alebo len tak nasucho?...

Na melódiu je to viac o remesle, nasucho je to viac o momentálnom nápade, situácii, záblesku. Ostatne, aj keď píšem takzvané „suché texty“, tak skoro vždy sa prichytím, že mi v podvedomí voľačo brnká, fidlíká, rytmicky stepuje.

Čo sa týka textovania na hudbu, je to hviezdne, keď mi rovnako naladený muzikant prinesie inšpiratívnu muziku, ktorá už pre mňa v sebe po prvom počutí text má. To je textársky raj.

Bohužiaľ častejšie je textovanie na hudbu spojené s remeselníckou objednávkou. (*Šéfko, do tej kúpeľne vážne chcete kombináciu ružovej s trávovozelenou?*)

A ešte k „suchým textom“. Programovo začínam koketovať s hudbou, takže „sucháčom“ zrejme až na ďalšie odzvoní. Možno sa ako texty budú dať použiť niektoré moje viazané básničky, ale tie vznikajú v prvom rade ako poézia. A pre tú platí to čo som napísal vyššie.

Myslíš, alebo nemyslíš pri textovaní na konkrétneho interpreta?...

Samozrejme! Ináč to ani nejde. Keď mi dá hudbu na pesničku pre Beatu Dubasovú Vašo Patejdl, nebudem do textu strkať undergroundové úlety. Keď ma oslovia mladí chalani, ktorí majú rockovú

kapelu, tak pokiaľ sa na to dám, tak nejaký ten čas musím s nimi stráviť. Či už v skúšobni, v krčme a podobne (čo svedčí o náročnosti textárskej roboty...).

Ba ani tú najkomunálnejšiu objednávku by profesionál nemal pustiť bez toho, aby text ako tak napasoval na interpreta. Aby náhodou korpulentná „dáma v najlepšie premárnených rokoch“ nespievala voľakde v kultúrnom dome o „svojich ľahučkých panenských dotykoch...“

Keď už nie model na mieru, ta aspoň ako tak padnúca konfekcia.

Kto pre teba predstavuje na Slovensku textársku špičku a kto úplný... opak...?

V našej modernej muzike (teda od rokov 60-tych) sme mali šťastie na niekoľko silných textárskych osobností. Kamil Peteraj suverénnym gestom vniesol do piesňových textov poéziu, nežne silnú a tajomne voňavú. Boris Filan okorenil najmä rockovú muziku vtipom, tou správnou bigbitáckou frajerinou, miliónovými sloganmi, ktoré zľudovali. Od Čaba neblázni až po „včera sa mi milovalo, že sa s tebou snívam...“ Akými priesečníkom týchto dvoch tvorivých postupov je Ľuboš Zeman, zameraný viac na stredný prúd slovenskej pop scény. Nasledujú textári ako skôr divadelný (muzikálový) Janko Štrasser a programovo konceptuálny (s Dežom Ursíny) Ivan Štrpka. No a samozrejme, nesmieme zabudnúť na Milana Lasicu s jeho šarmantnou zmesou intelektuálneho a insitného.

Do generačne posunutej (rozumej mladšej) vlny by som zaradil Dana Heviera, striedavo invenčného a striedavo pracovitého, Petra Upíra Uličného, ktorý ako málokto vie prepašovať do textu nonsens či morbiditku, a samozrejme Jožka Urbana. So svojim takmer absolútnym citom pre náladu piesne a básnickou profesionálnou predprípravou, stihol do svojej predčasnej smrti vytvoriť niekoľko skutočne nezabudnuteľných textov.

Čo sa textárskej škodnej týka, tak pud sebazáchovy ma núti okamžite zrušiť zdroj zvuku, keď počujem dáke zverstvo. Pokiaľ sa to nedá (napr. v kaviarni), naučil som sa vnútornému vypínaniu. Našťastie, v podnikoch púšťajú poväčšine komerčné rádia, pre ktoré je slovenská pop scéna okrajová, no a anglickými textárskymi stupídnošťami nech sa zaoberajú anglickí textári.

Aká je podľa teba úroveň textov piesní na Slovensku vo všeobecnosti...?

Čiastočne som odpovedal vyššie. Základom pri tvorbe textov je generačná spriaznenosť, generačná vlna. Tak tomu bolo najmä v sedemdesiatych a v prvej polovici osemdesiatych rokov, kedy vznikli doposiaľ neprekonané texty najmä od už spomínaných autorov.

Dnes sa interpret (prípadne jeho manažér či producent) viac starajú o imidž (daj si ten piercing cez obočie a choď na to odovzdávanie cien...) ako o kvalitu pesničky.

Spolu so značným odlivom poézie zo života mladých ľudí atrofoval aj ich cit pre metaforu, pre malé záračno v texte. Dnes si interpreti a kapely textujú väčšinou „svojpomocne“. V najhoršom prípade, kto je najviac gramotný, tak dostane od ostatných za úlohu niečo splodiť. Sú to často jednoduchočké popevky nižšej mentálnej úrovne, občas monštruozity a slovné fekálie (viď. rap) no a sem tam sa nájde aj potešiteľný výkon. Či už v prípade kapiel Peha, Slobodná Európa, Horkýže slíže, IMT Smile či Desmod.

Pohreb slovenského textu sa teda nekoná, ale čierne šaty by som na pôjd nevnášal...

(otázky s texepílom kládol) *MARIÁN KUBICA*

DOBRÉHO JE VŽDY MÁLO

Hudba: A. Bartošová • Text: M. M. Bančej • Spieva: A. Bartošová

Do očí pierka snov
a šaty značky vánok
Jahody na perách
a do pudrenky spánok

Podme sa potúlať
v krajine čistých duší
Slnko sa kotúfa
určite niečo tuší

Ref.:
Nakreslím ti dúhu
posteľ z rozvoňaných kvetov
všetko čo ťa dávno láka
Nakreslím ti lásku
zamatovo nežné leto
Tak pod' už
už sa zmráka

Do očí pierka snov
a šaty značky vánok
Jahody na perách
a do pudrenky spánok

Rozlúčka s úsmevom
dobrého je vždy málo
Nikdy nič nefutuj
veď všetko za to stálo

SKÚŠOBNÁ KABÍNKA

Hudba: Z. Hubová • Text: M. M. Bančej • Spieva: Z. Hubová

Skúšam si nový úsmev, nový pocit
každý deň skúšam kožu na trh nosiť
možno z nej spravia aktovky či kreslá
všetko je v poriadku aj tak mi bola tesná

Cítim sa zamknuto a to je všetko
skúšobná kabínka je vlastne klietkou
dnes niečo skúšaš a zajtra je to pasé
bláznivé pobiehanie v jednosmernom čase

V záhrade mäsožravo priamych citov
predám svoj úsmev a nemusíš byť pri tom
V skúšobnej kabínke tvojich chtivých dlaní
zaplatím za nič ničím...

Teda snami

RÁNO

Hudba: M. Vyskočány • Text: M. M. Bančej • Spieva: S. Tóbias

Je ráno keď na obrazovkách sneží
ráno, ako zabudnutý snár
áno chcem to ráno znova prežiť
to ráno, akých mám iba pár

Je ráno, keď si so zrkadlom tykám
ráno, keď ma budík nemrazí
áno, už si na to ráno zvykám
na jazyk čo mi vyplazí

Ref.:
Ráno sa zabalím do vôní do vlasov do snov
posielam za tebou ľahučkých štekľivých poslov
Ráno je vstupenka, nádherný nebeský dáždnik
tak nebuď smutný nebuď vážny

Je ráno trochu smutné trochu sladké
ráno, iba na ňom záleží
Áno, ako všetko krásne v skratke
A dá sa žiť

krásne žiť

DOBRE (S)POZNÁME LEN PLYTKÉ DUŠE

**Na obálke knižky s (ne)skrytým lamohlavom -
(TO)MÁŠ (JANO)VIC
HUMOR
HO!**

Vydavateľstvo PT, Bratislava 2007

- zneostrená, vysmiata, fúzatá tvár vystrkuje pred seba učudovaného prcka. Štrnásťkapitolkové rozprávanie Tomáša Janovica s Jánom Štrasserom zdôvodňuje uvedený typografický manéver z obálky. Najpresnejšie vtedy, keď hovorí o presnosti - slovenčiny. Janovicovi už len predstava, že by mohol prísť o nástroj slovenčiny, jednoducho zahatila cestu do emigrácie. Chce to ešte iný príklad. Keď prišlo na rozprávanie o strachu (a odvahe) ako o súčasť života, teda o strachu (a odvahe) *pred, počas, a potom* (po normalizácii), na otázku, či sa z neho musel vypísať, odpovedal, že sa z toho musel vyhovoriť. Taká je pre Tomáša Janovica slovenčina presná. Presná vlastne musí byť, lebo tento spisovateľ sa rovno spriahol s literárnym žánrom maximálnej stručnosti.

Výstižný výrok len tak nerozopíšeš na tridsať strán, ale - ak to vieš - tridsať strán hravo zostručíš na *výstižný výrok*. (S dôrazom na príslovku hravo.) Pravda, *len* dobre napísaných tridsať strán vyváži dobre napísaný aforizmus. Rovnako *len* dohromady môžu garantovať dobrú literatúru. Napokon, Tomáš Janovic odpovedou na jednu otázku Jána Štrassera sám si veľmi *dobre* zadefinoval *dobrý* epigram či *dobrý* aforizmus ako: „*Prirodzenosť. Spontánnosť. Lahkosť.*“ A hoci odmieta talmudovať, bez talmudu a bez múdrosti, zrejme, by nenapísal: „*Múzou židovského humoru je pogrom.*“

Keď som Janovicove „*rozhovory a iné texty*“ dočítal, začal som sa prelistovávať odeonovským výberom *Myšlienok* voľnomyšlienikára Blaise Pascala. Veľký jansenista práve nimi jezuitom ozrejmoval beznádejnú zaslpenosť túž-

by po moci. Písal o lesku a biede, sile a slabosti - morálnych kotrmelcov. Písal formou paradoxov, ak čosi také jestvuje, ak nie, potom písal paradoxy. Paradoxy však písal „*poriadkom srdca*“, pretože „*srdce má svoje dôvody, o ktorých rozum vôbec nič nevie*“. (Krucí, a toto v 17. storočí napísal aritmetik a geometer.)

Vlastne, prečo mi napadol práve Pascal? Veď o žirne polia aforizmu, epigramu a paradoxu sa len v novej dobe starali popri Rochefoucauldovi a Jeanovi Paulovi aj maličké pluky ironikov, v 19. a 20. storočí už naslovovzatí profesionáli Oscar Wilde, Mark Twain, G. B. Shaw, Karl Kraus, Franz Kafka a ešte zopár iných, Stanisław J. Lec napríklad, ale aj ironik Jiří. R. Pick, neodmysliteľne i Tomáš Janovic.

Viem, prečo mi napadol práve Blaise Pascal. Pascal písal svoje od múdrosti kruté aforizmy v dobe nemúdrej, ale krutej až-až. Aj mnohí iní, aj Tomáš Janovic.

Štrasserove otázky - od prvej po poslednú - ohmatávajú Janovicov svet od 22. mája 1937 počas nasledujúcich sedemdesiat rokov. Pýtajú sa jednoducho, občas zložito, vždy vhodne: *čo bolo, čo je v živote (pýtaného) najdôležitejšie(?)*. Priestor a čas rozhovorov poskytol odpovediam šancu triezvo sa košatiť, utiahnuť si (aj) zo seba, najväčšmi však - byť presný. Presný?

Dobre teda, taký presný, ako, napríklad, Graham Greene keď uvažoval, prečo William Shakespeare ten práve napísaný, ostrý protestný list slovutnej kráľovskej rade neposlal. Napísal ho v útulnej pracovni, vedel čoho sa za opovážlivosť môže dožiť, teda, že už sa toho veľa dožiť nemusí. Ale list napísal, lebo ho napísať musel.

Pomaly vyšiel do záhrady svojho celkom pekného domu v Stratforde nad Avonom, chvíľu sa pokochal, zhlboka nadýchol a vrátil sa dnu. Na stole svietil list, sviečka blikala, a pečatný vosk sa červenel. Opatrne vzal list do pravej ruky, oboma ho pokrkvál a hodil do koša. Spomenul si, že podľa predpovede zajtra v záhrade rozkvitne včasná čerešňa. Greenovu esej som čítal ozaj *dávnejšie*, jej prístučný obsah som, dúfam, nepoplietol. Išlo mi jedine o to, aby si niekto v tomto texte spomínanú *presnosť* nepoplietol so symbolom presnosti u starých Egypťanov – s pierkom. Pierkom, čo kládli ako závažie na miskú váh, kde sa vážia duše. Aspoň takto skvele uviedol *presnosť* Italo Calvino vo svojej tretej Amerikej prednáške.

Presnosť. Počujte, nie je to jeden z tých vtieravých pojmov, ktoré deformujú hľbu ostatných? Nie je, keď je čírym nástrojom v procese – *zhušťovania*. Teda patrí medzi nástroje, ktoré používame pri preosievaní slov medzi neurčitou a presnosťou. Zároveň ide o bohato využívaný nástroj pri spaktovaní pravítka so srdcom. (Calvino presnejšie a krajšie napísal, že pri skombinovaní *logiky s fantáziou*.) U nás taká obyčaj, na rekapituláciu si požičaj. Požičal som si, vlastne som iba s vďakou prijal prihrávku (beka) Umberta Eca: *Paradox nie je variácia na klasický topos „sveta naruby“*. Eco svoju prihrávku – patrí medzi tzv. krížne prihrávky – „poslal“ z Wildeovskej konferencie na Boloňskej univerzite v novembri 2000. Tam zadefinoval, len tak medzi rečou, aforizmus ako „*brilantným spôsobom vyjadrené názorové kliše*“. Znamená to, že určité poznanie môže byť vyjadrené provokujúcou formou. Vieme o ňom, o (veľmi) určitom poznaní, že je všeobecne rozšírené, zároveň ale má byť všemožne ututlané. Inak povedané, má byť ušanonané v mliekvej predprosratosti. A tu je, dámy a páni, tá chvíľa ako stvorená pre báječný nástroj *zhušťovania* onoho všeobecne rozšíreného a ešte všeobecnejšie ututlaného (veľmi) určitého poznania.

O vyslovení zvyčajných vecí nezvyčajným spôsobom predsa tak veľa vie spisovateľ Janovic, a Tomáš aj skutočne veľa povie v knižke oblažujúceho *humorovania*. Čo nepovie, povedať nemôže. Je na čitateľovi, aby si prečítal aj nenašívané. Aby bol čitateľom fajnšmekrom, ktorý nasleduje čitateľa Eca. To on, Eco, spomedzi ťažkej artilérie veľkých kanónov iba u Karla

Krausa a Stanislawu Jerzy Leca nenašiel – ako vraví – dosť ľahko zmutovateľné paradoxy a aforizmy. O čo ide? O otočné aforizmy, o také, ktoré sa dajú prevrátiť, pripusťme, že duchapľne prevrátiť. Ale, skúste prevrátiť, trebárs, Janovicov výstižný výrok: *V plytkej ideí možno utopiť celé národy*. Viem aj prečo ich obrátiť nemožno. Lebo Tomáš Janovic *nemá rád výkričníky, nekladú otázky*. (Skromne dodávam: Milovníci otázok, spojme sa!) Čiže, všeobecne prijatú mienku vyslovujú nekonvenčným (s)poznávaním. Eco napísal, že ide o také *výstižné výroky*, ktoré sa nedajú zlomiť, aby vyjadrili opačnú pravdu. Napísal to *výstižne* aj pravdivo. (Keď chce, a on tak často chce, aj Eco to vie.)

Na záver úplný začiatok. Knižku Tomáša Janovica s názvom *Humor ho!* (knižku rozhovorov s Jánom Štrasserom) vydal Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT roku 2007. Namiesto doslovu Milan Lasica napísal spomienku na jednu nedeľu, presnejšie na lenivé jesenné ráno v päťdesiatom deviatom, keď takmer zmeškal nástup na jedno chýrne Mládežnícke dopoludnie v Tatre. Nezmeškal a v Tatre prečítal básničku Tomáša Janovica o zubnej kefke. A začala sa, ako v nej Tomáš napísal: *Doba hygieny a nostalgie*.

Pretože pred úplným začiatkom bol takzvaný titulok, čiže názov, ktorý kratučkú rozpravu poslal do sveta s tým, že *dobré (s)poznáme len plytké duše*, načim titulok vysvetlíť tak, že Tomáš Janovic naďalej hľbku duše ochraňuje v hĺbinách. Vlastne on len nasleduje príklad Gombrowiczov. Witold Gombrowicz celý život písal svoje dielo, v emigrácii vo svojich denníkoch napísal k svojmu dielu komentáre, a vo svojom virtuálnom testamente všetko – neviem či všetkým – odkázal. V denníkoch sa k všeličomu „popríznaval“, všeličo ozrejml, jeho denníkovými záznamami presakujú dôvody, prečo nekradnou nohou kráčal po cestách tradične zarezervovaných filozofom, napríklad. Iný príklad by sme našli v prítmi alchymistického sveta pri zmiešavaní vážneho s odvážne nevážnym (smiešnym). Všetko sú to variácie aj Janovicovej autorskej agendy. Aj on na seba „všetko“ ochotne vyzvonil. Za predpokladu, že si chvíľu pred zvončením za svojím chrbátom otvoril dvere, do ktorých sa vzápätí – s odzbrojujúcim úsmevom – zasunul.

JURAJ MOJŽIŠ

ŠTEFAN POVCHANIČ:

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE SLOVAQUE I

(Des origines à la Première Guerre mondiale)

L'Harmattan, Paris 2003

Písať „sólo“ dejiny slovenskej literatúry sa u nás zväčša podujímali buď nadšení holobriadkovia (ako kedysi dávno J. Vlček), alebo starí, skúsení literárni borci (ako toľ nedávno S. Šmatlák či V. Marčok) – a ani vtedy, ani teraz to nedopadlo najlepšie. Ak necháme bokom dávneho mládežníka Vlčka a pokúsime sa vysvetliť, prečo nebola v takomto podujatí úspešná ani skúsená stárež, najjednoduchšie vysvetlenie nám ponúka Zolova teória impregnácie. Podľa Zolu je žena po dlhodobom styku s mužom natoľko ním *impregnovaná*, že aj jej potomok s novým mužom nesie dedičné znaky pôvodného kopulátora. A tak aj dlhoročné manželstvo našich literárnych odborníkov s komunizmom a s jeho videním sveta nechalo aj po „rozvode“ pečať na ich literárnohistorických dietskach: akokoľvek sa tvária slobodomyselne či priam antikomunisticky (Marčok), nezataja, že ich otcovia sa nechali komunizmom opakovane a dlhodobo penetrovať. Vyzerá to tak, že na *nepenetrované* dejiny slovenskej literatúry si budeme musieť ešte chvíľu počkať – a ktovie či sa ich Francúzi vôbec niekedy dočkajú.

Prečo Francúzi a prečo vôbec? Nuž preto, že Francúzi nezvyknú každých desať rokov vydávať nové (revidované) dejiny slovenskej literatúry a keď už raz čosi také roku 2003 vyšlo, prirodzene rátajú s ich dlhodobejšou platnosťou a nepoponáhľajú sa vydať ich zásadnú revíziu a opravu. A tá by v prípade Povchaničovych *Dejín slovenskej literatúry I (Od počiatkov po 1. svetovú vojnu)* bola viac ako akútna. Popravde, to dieťa vôbec nemalo uzrieť svetlo sveta – nieto ešte sveta osvieteného!

Jeho autor totiž stelesňuje hneď všetky tri v úvode spomenuté predpoklady neúspechu: je aj neskúsený, aj starý, aj *penetrovaný*. Keď sa na prahu nového tisícročia tento univerzitný pedagóg opäť ocitol v Paríži, aby tam na vysokej škole INALCO (Národný ústav orientálnych jazykov a civilizácií) prednášal odbor, v ktorom nikdy nepôsobil – slovenskú literatúru, bola to iste preňho nová výzva (a možno i príležitosť zabudnúť na staré „výzvy“, keď do Francúzska chodil ako romanista Roman, reg. č. 11577, resp.

26909). Ako sa s ňou vyrovnal, o tom nám podáva obraz jeho kniha: tá totiž zachytáva, ako píše v predslove (či skôr Preambule), jeho prednášky pre poslucháčov slovakistiky, *„chtivých po poznaní kultúry a literatúry národa, ktorý [...] svoju tisícročnú existenciu konečne potvrdil 1. januára 1993 vznikom Slovenskej republiky“* (s. 11). Polienko do ohňa zapálenosti poslucháčov priložil aj mináčovskými povestami a bájami o našich *„skromných chalúpkach“* a našej *„historickej smole“* (tamtiež), a keď sa mu takto pár vetami umne podarilo vystupňovať chtivosť mladých Francúzov, prechádza k samotným dejinám.

Lenže tam – zasa len báje! Kvôli odhaleniu, kto sa skrýva za pseudonymom Janko Cigáň, vraj jeho *„vydavateľ“* (nijakého v tom čase nemal!) vyhlásil *„policajné pátranie“* (s. 222). To by teda maďarskí a rakúski policajti T. Vansovú, redaktorku *Dennice*, kam Cigáň prispieval, pekne niekam poslali, keby ich žiadala pátrať po identite akéhosi začínajúceho slovenského básnika! To, že Cigáňa prekrstil na Ivana Krasuku Vajanský pri príležitosti vyjdenia debutu *Nox et solitudo*, vedia už naši školáci. Povchanič je však presvedčený – a aby si to Francúzi dobre zapamätali, aj to zduplikuje (s. 205, 206) – že *Nox et solitudo* vyšlo pod pseudonymom Janko Cigáň. Ako charakteristickú pre túto zbierku cituje (v origináli i vo vlastnom odvážnom preklade do francúzštiny) báseň *Oráčiny*, ktorú však Krasko do debutu nezaradil. Tiež je presvedčený, že Česi (ach, tí Česi!) píšú meno nášho spoločného básnika Jána Kollára s ř, teda Kollář (s. 90). Traduje i romantickú bájkú o tom, že Ján Hollý *„pozdravil“* zavedenie štúrovskej slovenčiny, a to hneď *„ako prvý“* (s. 113), hoci v skutočnosti možno u Hollého hovoriť nanajvýš o opatrnej dôvere (*„sme presvedčení, že sa už i luterani slovenčini pridržiajú“*, list z 28. 10. 1843). Levočský exodus mladých prívržencov Ľ. Štúra po jeho zosadení z bratislavskej katedry sa uskutočnil až roku 1844, a nie o desať rokov skôr (s. 112) – to by bol popravde detský exodus. O Štúrovi sa v knihe tiež tvrdí, že po revolúcii bol *„v exile v Modre“* (s. 154) – podľa to-

ho môžu milí Francúzi usudzovať, že Modra je v Rusku. Timravin otec nevyučoval „*obe dcéry*“ (s. 203), lebo tie dcéry boli štyri (plus dvaja synovia). A keby si bol náš znalec Timravy prečítal aspoň prvú vetu jej novely *Skon Paľa Ročku*, vedel by, že meno titulnej postavy v nominatíve znie Ročko („*Paľa Ročko ochorel.*“), a nie Ročka, čo bohvieprečo pre Francúzov ešte aj prepisuje: *Palyo Rotchka* (s. 209). Inde mená neprepisuje, ale rovno ich preloží: Paľka Šušku pofrancúzštil na *Pomme de pin* (s. 177), hoci Vansovej životopisný román je o skutočnej postave tohto mena! Chalupkov Branko nebojoval za „*ľudové masy*“ (s. 122), ale za „*národ*“. Francúzi však môžu Povchaničovi aj uveriť, pretože v známom dvojverší *Pravde žil som, krivdu bil som, verne národ môj ľúbil som* slovo „*národ*“ prekladá ako „*ľud*“ (*peuple*). Chalupkov romantický nacionalizmus tak „*správne*“ prekódoval na triedne uvedomenie – až na to, že „*správne*“ to bolo v časoch marxistickej literárnej vedy, v ktorej Povchaničova kniha väzí až po uši! Za „*červené*“ či rovno moskovské uši je pritiahnuté i jeho tvrdenie, že opustenie byzantského rítu a hlaholiky za Svätopluka a návrat k latinke a západnej kultúre bolo „*kultúrnou katastrofou*“ (s. 26).

Toto bola iba malá ukážka vecných chýb, nepresností a svojvoľných interpretácií, ktorými sa vyznačuje Povchaničova kniha. Nasledujúce príklady nám pomôžu odhaliť názorové alebo – ako sa vravelo – svetonázorové pozadie, o ktoré sa autor opiera, i priame zdroje jeho poznatkov. Hugolína Gavloviča zaraďuje k „*profánnej*“ barokovej poézii (s. 63) bez najmenej zmienky o jeho eschatologickej *Škole kresťanskej*. V súvislosti s romantizmom nespomenie mesianizmus, a to ani v súvislosti s *Drámou sveta* (ktorú však nepublikoval už J. Kráľ, ako si Povchanič vymyslel, ale z roztratených rukopisov až po vyše sto rokoch zostavil a uverejnil M. Pišút). Nespomína – čo aj medzi „*menšími romantikmi*“ (s. 118) – ani Sama Vozára. Prečo to všetko?

Nuž preto, že za marxistických čias bola z Gavloviča siahodlho traktovaná iba *Valaská škola*, kým tá *kresťanská* bola odbavená nanajvýš ak zmienkou. Preto, lebo o Vozárovi nechávajú *Dejiny slovenskej literatúry II* z roku 1960 (!), hlavný to zdroj, z ktorého Povchanič čerpá svoje poznatky o slovenskej literatúre. Preto, lebo tie isté dejiny sa ako čert svätej vode vyhýbajú pojmu mesianizmus a na druhej strane chvália Kalinčiakovu *Reštavráciu* za „*realistické úsilie*“. Povchanič však ide ešte ďalej, preko-

návajúc tak svojich panrealistických učiteľov, keď tvrdí, že touto novelou Kalinčiak „*kladie základy slovenského realistického románu*“ (s. 149). Inak vraj tento spisovateľ písal „*historické legendy*“ (s. 149), pod čím si francúzsky čitateľ len ťažko predstaví Kalinčiakové romány. Nášho ochotného prekladateľa do francúzštiny zrejme poplietlo, že sám Kalinčiak ich označoval ako *povesti*.

Ako však označíme my Povchaničove autorské postupy? Pojem „*čerpanie*“ totiž zďaleka nevyčerpáva celú škálu jeho vzťahu k zdrojom. Odpisovanie, plagiat, to znie už presnejšie. Napr. „*jeho*“ interpretácia S. Chalupku je jednoducho prevzatá z príslušnej kapitoly v *Dejinách slovenskej literatúry II* od V. Kochola: Povchanič tu doslova nasleduje Kocholovo čítanie, ba cituje i tie isté segmenty z básne *Morho!* (s. 125). Rovnako metaforická charakteristika štyroch „*najväčších*“ romantických básnikov (s. 145) je prevzatá z Kochola; Povchanič ju dokonca uvádza pri tej istej príležitosti ako Kochol – pri portréte J. Bottu. Celá „*jeho*“ analýza románu *Suchá ratolesť*, vrátane modelového znázornenia vzťahov medzi postavami a citátov z románu je odpísaná zo Števecových *Dejín slovenského románu* (1989). To všetko bez priznania sa k prameňom, ak zaň nebudeme považovať uvedenie týchto diel v rámci záverečnej súhrnnej bibliografie. Som presvedčený, že podobný kompilačný spôsob narábania s prameňmi by prof. Povchanič netoleroval ani pri študentskej seminárnej práci; sám však tak postupuje v diele, ktoré – či chceme, alebo nie – v zahraničí reprezentuje slovenskú literárnu vedu.

V niektorých pasážach cítíme, pravda, aj autorov samostatný prístup, jeho prvé interpretačné dotyky so slovenskou literatúrou (Timrava, Jesenský, Krasko). Aj tie sú však značne znehodnotené medzerovitým poznaním faktov, omylmi a svojvoľnými výkladmi – veď kto by ho už vo Francúzsku kontroloval? Ostatne, práve tieto osobné intervencie spôsobujú neproporčnosť knihy, keď niektorým autorom a textom je venovaný značný priestor, iným len minimálny či sú vynechaní, pričom takéto zastúpenie nie je dané hierarchiou v rámci literárnohistorického modelu prezentovaného v práci, ale iba osobne náhodnými preferenciami autora (nájdem tu napr. priam miniantológiu autorových prebásnení Kraska do francúzštiny). Pri takomto type diela (dejiny) sa to nemá stávať.

Ďalšou potenciálnou prednosťou práce, už-

točnou pre francúzskeho i slovenského príjemcu, mohli byť občasné paralely s francúzskou literatúrou. Aj tie však majú iba sporadický (náhodný) charakter, takže nedá sa hovoriť o zohľadňovaní komparatívneho aspektu v práci (komparatistická literatúra sa nevyskytuje ani v bibliografii). Tento fakt začíname pociťovať ako nedostatok, najmä pokiaľ ide o priam programové (?) nezohľadňovanie súvislostí s českou literatúrou a kultúrou (napr. v prípade spolku *Detvan* sa len konštatuje jeho situovanosť v Prahe a neupozorňuje sa na rozhodujúci vplyv mäsarykovskej koncepcie naň). Ako posledné želanie v tomto smere napokon uvedme, že pre francúzskeho čitateľa by nebol bez informatívnej hodnoty ani chýbajúci stredoeurópsky kontext.

Ak som teda Povchaničove *Dejiny slovenskej literatúry* dával na začiatku do jedného radu so Šmatlákovými a Marčokovými, musím sa poopraviť. Diela posledných dvoch – až na onú *impregnovanosť* – nemajú s Povchaničovou úrovňou nič spoločné. Možno nesúhlasím s ich koncepciami a interpretáciami (a dištancovať sa od ich postojevej neintegrity), no sú to práce odborníkov vyznačujúcich sa často imponujúcou hĺbkou poznania svojho predmetu. Kým v Povchaničovom prípade ide jednoducho o prácu diletanta (navyše i *impregnovaného*), ktorý možno chcel zapáliť Francúzov pre slovenskú literatúru, no podarilo sa mu najmä napáliť odborníkov – a to nielen slovenských. Viem totiž, že z úrovne Povchaničovej knihy boli zhrození i poprední francúzski literárni slavisti.

Zhrnujúco možno Povchaničovu prácu kvalifikovať ako nepôvodnú, nehodnovernú, nereš-

pektujúcu zásady vedeckej etiky, metodologickejšie improvizovanú a poznatkovo zastaranú: až na reflex niektorých novších prác J. Števíčka a S. Šmatláka sa koncepcie i úrovňou poznania oneskoruje za súčasnou slovenskou literárnou vedou najmenej o tri-štyri desaťročia. Pochopiteľne, v knihe sa nikde neuvádza, že ide o „oneskorené“ dejiny slovenskej literatúry – francúzsky čitateľ ju prirodzene vníma ako posledné slovo. Z tohto ohľadu Povchaničova kniha jednak ponúka zahraničiu skreslenú obraz slovenskej literatúry a jednak vytvára falošný (zhoršujúci) obraz slovenskej literárnej vedy.

Ako postscriptum uvádzam, že tento názor som zreteľne vyslovil svojho času aj v posudku Povchaničovho rukopisu, ku ktorému som priložil trojstranový súpis prevažne vecných chýb. Moje záporné stanovisko však bolo zrejme najlepším odporúčaním pre vtedajšieho kultúrneho ataše v Paríži, Povchaničovho romanistického žiaka Petra Štilichu, aby financoval (iste nie zo svojho vrecka) parížske vydanie knihy aj so všetkými jej nekorigovanými bájkami a chybami. Keď som sa ku knihe dostal, hodnú chvíľu (niekoľko rokov) som váhal, či sa k nej verejne vyjadriť, keďže na Slovensku sa to zdánlivo týka len hŕstky frankofónnych odborníkov. Nazdávam sa však, že aj širšiu čitateľskú verejnosť môže zaujímať, čo sa deje za hranicami, a najmä, čo tam nekontrolovane stvárajú „naši“.

Povchanič vo svojej knihe spomína akúsi našu kultúrnu katastrofu v 9. storočí. Nuž nie: tá sa odohrala roku 2003 v Paríži.

VALÉR MIKULA

BOLEŠŤ HĽADÁ ZÁNIK

ERIK GROCH: EM

Slniečkovo, Prešov 2006

Básne Erika Grocha v kontexte slovenskej lyriky dlhodobo plnia funkciu dôstojného vyvažovateľa majoritnej profánnej poézie. Dôstojnú pozíciu mu zabezpečuje predovšetkým umelecká úroveň jeho textov, resp. skutočnosť, že presahuje rámec špeciálnej religióznej funkcie „básničiek“ svojím univerzalizmom a okrem etického princípu uplatňuje aj princípy estetické. Vyhraňuje sa tak voči konzervatívnejším, priamočiario kresťanským zameraným autorom.

Vo svojich básnických knihách *Súkromné ho-*

diny smútku (1989), *Baba Jaga: Žalospevy* (1991), *Bratsestra* (1992), *TO* (2000), *L'aciénéma* (2001) a *Druhá naivita* (2005) sa Erik Groch usiluje básnickou rečou zachytiť univerzálnu, posvätnú podstatu bytia. Touto ambíciou akoby vyslovoval dôveru jazyku, jeho mýtickému potenciálu vypovedať pravdu. To však neznamená, že ho biblická rétorika nezriedka popretkávaná rozprávkovými motívmi uchráni pred záchvevmi neistoty. Prostredníctvom vykresľovania senzúálnej rozmanitosti, mnohosti

vnemov, smeruje k evokácii holistickej jednoty prírody a duchovnosti.

V básnickom zošite *Em* Erik Groch svoju poetiku, predovšetkým však jej tematické či motívické podložie, nenápadne posúva ďalej. Pre recipienta je na prvý pohľad interpretačne zaujímavý už samotný názov zbierky. *Em* možno chápať ako (čiastočne zamaskované) iniciály či prvé písmená mena. Takto interpretovaný názov je zároveň aj nevedným venovaním, za ktorým sa môže skrývať adresát básní. Lyrický subjekt sa tak s najväčšou pravdepodobnosťou prihovára mladučkej žene, s predstavou ktorej korešponduje aj fotografia na obálke. Na jej neprehliadnuteľne nízky vek poukazuje nielen „*detská vôňa*“, ale i využívanie stylisticky príznakových, slangových jazykových prostriedkov v záverečných básňach zbierky. Autor nám už pri samotnom vstupe na plochu diela jemne naznačí možné tematické vyznenie či formálne ukotvenie vo sfére lúbstnej poézie.

Na tento interpretačný okruh sa napájajú aj ďalšie potenciálne vysvetlenia tajomného *Em*. *EM* ako značka elektromagnetizmu môže byť analógiou lúbstného či vzťahového elektromagnetizmu. *Em* nás zároveň privádza k uvažovaniu o textovej povahe predkladanej entity, pretože *EM* sa nazýva jednotka merania v typografii, ktorá zodpovedá veľkosti bodu konkrétneho fonu (typu písma).

Em akoby svojou lakonickosťou a tajomosťou implicitne nadväzovalo na pomenovanie Grochovej zbierky z roku 2000 *TO*. *Em* disponuje potenciálom symbolizovať podstatné, esenciálne, a to predovšetkým svojou asociatívnou linkou k *EI* – semitskému pomenovaniu Boha.

Texty tak (spontánne) spájajú (potenciálne prítomnú) transcenciu prostredníctvom božského i lúbstného, a súčasne ju konfrontujú s telesnosťou. Matériu organizuje a riadi imanentný, vnútorný formujúci princíp. Ten je vo svete Grochových textov vlastný každej látke, a spôsobuje prejavovanie sa ich podstatného jadra, esencie. Všetko smeruje k úplnosti, završenosti, k imanentnému cieľu.

V básnickom zošite *Em* sa tak autor pokúša harmonizovať materiálne s duchovným, pôvodné s odvodeným. Problematizuje ontologický status odvodeného, adekvátnosť odrazu, resp. imanentnosť jazyka a pomenovania ako takého: „*hľadáš meno, po ktorom by si ma pomenovala*“ (s. 6) alebo „*Priniesol som Ti papierovú ružu, najpodobnejšiu z tých, ktoré nevyrastli z ruže*“ (s. 20).

Prostriedkom sa mu stáva skúmanie hraníc tela a sveta, interiéru a exteriéru. Exteriér spravidla predstavuje prírodné prostredie, urbánnosť, resp. technologický zásah mestskej civilizácie, výraznejšie postrehneme len v závere zbierky. Príroda, ako je v lúbstnej poézii bežné, predstavuje idylickú kulisu, organické pozadie lyrického sujetu. Ani na chvíľku nás neopúšťa tušenie, že uprostred selanky, vo vnútri (lyrického subjektu), sa odohráva čosi dramatické, zásadné, ale aj nevyhnutné, osudové, sprevádzané gradáciou: „*všetko, všetko smerovalo k tomu, aby sa to stalo*“ (s. 13).

V Grochovom ponímaní sveta je každá udalosť naplnením nezvratného a všetky jej súvislosti a dôsledky prostredníctvom svojej duchovnej esencie smerujú k (harmonickej) totalite univerza. Tento prístup neumožňuje ostré kontrasty, aj prírodné a duchovné sa tak spája v holistickej jednote. Vzhľadanie k transcencii i jej mystické prežívanie sprevádza volanie divočiny, nepotlačiteľná (prírodná a prirodzená) túžba po telesnosti, hmote a po jej esencii: „*pachuť tvojej sladkastej krvi*“ (s. 13). Láska je rovnako mystickou silou, umožňujúcou presiahnutie k vyššiemu vedomiu, ako aj silou prírodnou, biologickou. U Grocha sa tak stáva akousi duchovou vášňou, s potenciálom presahu.

Moment taktlnosti, ktorý je lúbstnej poézii vlastný, zohráva dôležitú úlohu pri výskume hraníc a vzťahov: „*... rád by som po tebe písal prstom. Hladil ťa a hladil.*“ (s. 9), ale aj možnosť lásky: „*nie je ťažké milovať niekoho, koho sa môžem dotýkať*“.

Kľúčom k zbierke je úvodná báseň s názvom *Em*. Autor konfrontuje pôvodné (prírodné) s odvodeným, mimetickým: „*Akolvek sú stromy na obrázkoch krásne, nedajú sa nedýchnuť, objat', ani voňať.*“ (s. 5). Absencia materiálnosti akoby so sebou v tomto prípade prinášala spochybnenie ontologickej podstaty. Lyrický subjekt odhaľuje svoju peripetiu s bolesťou, ktorá „*hľadá zánik*“ a ktorú znovu a znovu vyvoláva a obnovuje neúprosná („*skurvená*“) pamäť. Nastofuje sa mechanizmus procesu zmierenia, pričom vyrovnanie, vnútorný pokoj so sebou prináša mystický zážitok „večnosti“. Nasledujúce básne sú v týchto intenciiach pokusom o vystopovanie infekcie, pôvodcu bolesti.

Moment pretrvávajúcej bolesti súvisí s frekventovaným motívom (večne sa navracajúceho) odchodu, straty, nikdy nekončiaceho procesu smerujúceho do večnosti ako centra transcen-

dencie alebo naopak radikálneho konca: „*krása zachráni svet tak, že ho zničí*“ (s. 12). (Bolestný) svet hľadá zánik v kráse, v poézii.

Básnenie potom vnímame ako terapiu s cieľom vyrovnáť sa so stratou a nedostatkom. Pamät však bráni žiť v harmónii dneška a nedokáže sa zmieriť so svojím obsahom, neustále sa navracia k bolestným obrazom. Odchod je však považovaný za dokonalý, len ak je nekonečný: „...*ten, čo odchádza, a nikde, nikde na svete sa nezastaví, Em*“ (s. 9). Lyrický subjekt túži po odstupe („*Rád by som vstal, prešiel k nedávne- mu miestu a hľadel na teba z diaľky, Em*“ s. 9), prenesení pozornosti, esencia však prestupuje i mimetické (spomienky) a sugeruje totožnosť: „*nič neprípomína nič, len teba*“ (s. 17). Kým v tradícii mystických textov, využívajúcich postupy ľúbostnej poézie, Boh vystupuje ako milenec, v recenzovaných básňach je (pravdepodobne po strate tej reálnej, resp. lyrickej partnerky) zmierenie a vyrovnanosť onou vytúženou milenkou, po ktorej subjekt stále túži – ktorá je súčasťou pamäťovej stopy, a ktorú subjekt nedokáže potlačiť alebo vymazať a nájsť vnútorný pokoj. Uzatvára sa tak bludný kruh perpetuálneho obnovovania absencie a nedostatku.

Motív odchodu priamočiarejšie rozvíjajú dve záverečné básne vo forme e-mailu. Na tento komunikačný formát odkazuje prekročenie stanoveného počtu znakov na sms, absencia interpunkcie, ale aj štylistika textov. Kým kvantita-

tívne i kvalitatívne jadro zbierky vyznieva až (ľúbostne) ťaživo, posledné texty líšia nadľahčenosťou, povrchnosťou a zdanlivou (povinnou) zmierenosťou plynúcou z komunikačného formátu súčasnosti. Priamosť predchádzajúcich básní nahrádza akési „zahováranie“ prostredníctvom pokusov o nadľahčujúci humor v podobe upriamovania pozornosti na spravodajské detaily, ale aj inštruktážnosť, nadmerné dopovedávanie. Básnický zošit uzatvára odkaz na záverečnú scénu Pakardovho kultového filmu *Butsh Cassidy a Sundance Kid* – na spršku striel, ktorá sa zosype na protagonistov. (Ich) záver vyznieva paradoxne i ironicky: „*Odvtedy a nie a nie zomrieť*“ (s. 22) a sugeruje neukončiteľnosť útrpného trvania.

Zaujímavo ambivalentne pôsobí kombinácia dvoch kontrastných tendencií: Implicitne prítomnú ťaživú situáciu subjektu nadľahčujú tradičné rekvizity ľúbostnej formy: motívy hviezdy prirovnanej k tvári na oblohe, očí ako brány do duše, časté eufemizmy, adorovanie fragmentov tela, prírodné paralely (žabky)...

Prednosťou zbierky je samozrejme aj jedno-ducho pôsobiaca, typicky grochovská, štylisticky priezračná básnická reč. Básnický subjekt aj vďaka nej môže vystupovať ako nežný, bezbranný hrdina ľúbostnej poézie. A kým je v takom rozpoležení, nemá zmysel čokoľvek mu vyčítať.

LUBICA SOMOLAYOVÁ

„TRUE COLOR“ KAROLA D., D2, 3D HORVÁTHA

KAROL D. HORVÁTH

Koloman Kertész Bagala, člen L. C. A. Publishers Group, Levice 2005

KAROL D₂ HORVÁTH

Koloman Kertész Bagala, člen L. C. A. Publishers Group, Levice 2005

KAROL 3D HORVÁTH

Koloman Kertész Bagala, člen L. C. A. Publishers Group, Levice 2006

Karol D. (D₂, 3D) Horváth je podľa doterajšej kritiky (napríklad A. Halvonička či T. Pitoráka) značka, meno i názov knihy, hoci D je zakaždým iné, aj so schválnosťou dolného indexu. Na rozdiel od Hvoreckého textov však v prípade 3xD kníh nejde o vytvorenie značky (knihy ako dobre predajného tovaru s čiarovým kódom), ani o tematizovanie brandistického sveta. Podobne ako adidasky mužov z poviedky *Nemezis* z Hor-

váthovho debutu, *ktoré nikdy nevideli ani Vietnamcov tieň* (s. 10), značku Karol D. Horváth a jej varianty tiež nevytvoril ani Horváthov tieň. Mám na mysli neosobnosť, no zároveň osobitosť Horváthovho písania; autorov spôsob štylizácie, a to aj tém či motívov, ktoré mohli byť autentické až autobiografické (divadlo, písanie poviedky, „lajvka“, literatúra, pes Monty, ba i zhody mien s existujúcimi priezviskami). Pos-

tava spisovateľa v Horváthových prózach je parodickou reakciou na istý autorský typ, respektíve, je polemikou s tradíciou a so zaužívanými čitateľskými predstavami o literatúre: „*Marcel Mikola práve dopísal v pracovni na štvrtom poschodí poviedku. Dokorán otvoril okno a teraz hľadá na večerné mesto. Je so sebou spokojný. V poviedke je všetko, čo má v dobrej literatúre byť. Pije sa v nej, hrdinovia zamorujú riadky zloženými súvetiami a pravdami o živote strmšími, nevlúdnejšími a ťažšími než Himaláje.*“ (Karol 3D Horváth, s. 110). Karol Horváth nepíše o sebe, na druhej strane, len málokto by text prezrádza natoľko autora a jeho výrazný rukopis ako Karol D. Horváth: aj preto možno čítať Horváthove tri knihy jedným dychom a obdobne ich ako celok recenzovať. Homogénnosť textov Karola D. Horvátha dotvárajú, okrem dominantnej irónie, absurdity či iných komických modov, prestupujúce postavy, t. j. osoby, ktoré sa objavujú vo viacerých prózach K. Horvátha. Patrí k nim Ruženka zo Zberných surovín, uvedený spisovateľ Marcel Mikola a najmä napriek všetkým negatívam sympatická komická dvojica Mrdy a Husťoch. Táto mi trochu pripomínala Laurela a Hardyho, pravda, v ich novodobej, ešte deformovanejšej podobe – jeden z dvojice je vysoký, druhý nízky; Mrdy je hlúpejší ako Husťoch, avšak technicky zručnejší: „*Moderná doba na nich dolahla zo všetkých síl. Chvíľu vzdorovali, potom to vzdali. Husťoch si vzdychol a zobral mobil do rúk. Už niekoľko rokov žili v zhode a pohode v domčeku s poetickým názvom Hradlo 6. Husťoch bol v miestnej dvojčlennej komunite intelektuálnym vodcom. Mobil zjavne pôsobil ako intelektuálny problém. Niekoľkokrát ho prevrátil v rukách a náhodne stláčal tlačidlá. Mobil nereagoval.*

Na prvý pohľad sa to zdalo jednoduché. Obaja videli ľudí s mobilmi v akcii mnohokrát. Vždy niečo postláčali a hovorili: ‚Som na stanici. Som v obchode. Som v električke.‘ Husťochovi napadlo, že prvé, čo povie do svojho prvého mobilu, bude: ‚Sme doma.‘ Mobil stále mlčal. ‚Ukáž, ‚ povedal Mrdy a načiahol sa svojou obrovskou rukou ponad stôl. Keď ho naposledy ako sedemnásťročného odmerali na vojenskom odvode, mal 204 centimetrov. Komisia chvíľu koketovala s myšlienkou, že ho zaradia do hradnej stráže. Potom však Mrdy prehovoril a všetkým bolo okamžite jasné, že hradná stráž a vojna všeobecne sa konať nebudú.‘ (Karol D₂ Horváth, s. 19 – 20; mimochodom, ďalšie vysvetlenie narátora o Mrdyho intelektu je úplne

jasné z citovaného kontextu, t. j. je v texte redundantné). Mrdy a Husťoch sú smoliari a ľudia zo sociálnej periférie; avšak grotesknosť Mrdyho a Husťocha súvisí rovnako s dehumanizovanou dobou ako s ich charaktermi (dvojica síce dojedá nájdené zvyšky jedál, ale je slobodná a svojím spôsobom šťastná). Mrdy a Husťoch sú tragicko-komické postavičky, ktorých dialógy iste vyvolajú salvy čitateľovho smiechu, no v konečnom dôsledku sa zabávame na ich tematizovaní, nie konkrétnych osobách, ktoré predstavujú. K nim by sme pristupovali skôr štíftivo, ak nežijú príliš hygienicky (napríklad umývajú sa kefou na WC, nemajú sprchu atď.); no možno im čiastočne závidieť blaženú nevedomosť a priamosť. Evidentný je autorov ironický odstup od týchto postáv, no paradoxne aj empatia voči nim. Len málokto sa totiž dokáže starať o svojho priateľa natoľko, ako Husťoch o Mrdyho a naopak, vo vzťahu týchto priateľov nechýba citlivosť a jemnosť, kontradikčne modelovaná oproti bezcitnosti a cynickosti ľudí z tzv. smotánky (povedzme Milade či Eugenovi z poviedky *Lovrs*, Karol D₂ Horváth).

V Horváthových prózach je vôbec veľa paradoxov, azda najočividnejším faktom v tomto smere je, že nesporne kultivovaný a literatúrou poučený autor bude pravdepodobne aj komerčným spisovateľom. Nadväzujúc na Horváthove slová (z obalu 3D knihy), autor naozaj nemusí mať problém s tým, kto ho číta, a to doslovne, no i v inom zmysle slova. V kontexte slovenskej literatúry sa totiž po dlhom čase čitateľsky „neústretovej“ postmodernej objaví v podobe Karola D. (2 aj 3) Horvátha prozaik, ktorý sa dokáže priblížiť hoci naivnému percipientovi a zároveň iste pobaví nejedného diskurzívneho čitateľa, a to nielen sofistickovanými intertextuálnymi súvislosťami. Ide o produktívne využitie postupov pop-kultúry (výsledkom však nie je pop-kultúra, ako v niektorých textoch už spomínaného M. Hvoreckého). Karol Horváth vie vystihnúť reč akademika i bezdomovca, mafiána či jeho obeť, na inej, intertextuálnej úrovni Winnetoua alebo Wolanda. Nepresvedčivo kreuje azda len reč dieťaťa, ktorú na môj vkus priveľmi jedno-ducho imituje, aj s jej deformáciami, a to bez ohľadu na inakosť dieťaťa: „*Aký krásny pšík! povedal Peťko. ‚Ujo, môžem ho pohľadiť?‘*“ (Karol D. Horváth, s. 93); „*Od uja š najväčším bruškom na svete, povedala Darinka.*“ (Karol D₂ Horváth, s. 83). Autor využíva širokú vrstvu slovných zásoby slovenčiny (od nociónálnych slov až po vulgarizmy či odborné slová), pričom

lexikálne prostriedky zodpovedajú štatútu postáv. Problematickým sa mi javí využívanie subštandardu v pásme rozprávača, respektíve, jeho nadmiera: „*Iba pred chvíľou Jana Danihelová stretla na ulici Oľgu Matúškovú, kamarátku z práce. Potrebovala s ňou nevyhnutne prebrať najnovšie infošky z kancelárie. Dozvedela sa ich nedávno a telefonicky. Infošky boli natoľko nové a vzrušujúce, že takmer vyskočila z kože. Upratovačka nacytala marketingového riaditeľa s tou nafúkanou Štelbackou... Áno, stokrát áno! Táto infoška si zasluhovala osobný rozhovor.*“ (Karol D.₂ Horváth, s. 77 – zdôr. M. S.). Opakovanie príznakového slova v reči postáv by mohlo byť funkčné (napríklad v charakteristike osoby), avšak v danom prípade narátor hovorí ako Jana Danihelová (Oľga Matúšková), stráca sa diferenciacia medzi pásmom postáv a pásmom rozprávača, čo sa mi vidí jednoduchšie a menej účinné riešenie než by bol nociónálny prehovor narátora (znovu ide o problém prílišnej imitácie reality ako v citovanej detskej reči).

Spomínaná ústretovosť autora voči čitateľovi kombinovaná s opäť len zdanlivo paradoxným (ak si uvedomíme hoci úsilie často nekomunikatívnych avantgardistov o spoluprácu čitateľa) ignorovaním percipienta (v zmysle všade prevládajúcej autorskej radosti z písania) sa prejavuje nielen na lexikálnej, ale tiež tematickej úrovni. Horváth napríklad v intertextuálnych súvislostiach (konkrétne ľudová veselohra, teória drámy) a v slovenskom (literárnom a spoločenskom) kontexte vtipne tematizuje divadelnú skúšku, na ktorú prichádza tajomná žena, Tália (poviedka *Generálka* z tretej knihy autora). Do popredia sa dostávajú na pohľad druhoradé skutočnosti – divadelný režisér považuje Táliu za staré ruské meno (Tala ako Gaľa), herci namiesto skúšky využívajú pekný deň na iné práce, do divadla nikto nechodí atď. Lúboštné avantúry režiséra a amatérskej herečky nie sú prostriedkom na upútanie čitateľa, ale logicky zapadajú do spoločenskej satiry, navyše sa v poviedke vtipne prelína realita (nácik hry, skutočný text – scenár) a irealita (Tália, ktorá vníma skutočnosť ako práve vznikajúci, nesmierne zaujímavý, hoci expresívny dramatický text). Obdobne v poviedke *Nemezis* sa podľa obrazu Albrechta Dürera tematizuje bohyňa spravodlivosti, pomsty či osudu, a to prostredníctvom viacerých textových fragmentov. Jedným z nich je i príbeh o hercovi, ktorého homosexualita je síce pikantne detabuizovaná, avšak opäť v kontexte regionálneho divadla a spoločnosti, t. j. je modelovaná

ako jedna, hodnoverná podoba skutočnosti. Kvôli homosexualite sa herec Bedřich Sitek nestane riaditeľom divadla, on, ktorý vypichuje papierové oči šéfovi (na fotografii), sám „... padá tvárou na klince trčiace z čalúnenia. Dva z nich hladko vchádzajú do naširoko roztvorených hercových očí. Bedřich Sitek vrieska ako skutočný Oidipus. Vo dverách sa črtá ženská silueta.“ (Karol D. Horváth, s. 17). Winnetou je v poviedke *Winnetou, the Last Minutes* z autorovho debutu kreovaný ako starý muž v hospici (konfrontácia ilúzií a reality, skutočnosť predstihuje akýkoľvek katastrofický film); Bulgakovov Woland sa ocitne v prostredí divadelného súboru s vtipným názvom Garda Avantov (próza *Seansa čiernej mágie*, Karol D.₂ Horváth); poviedka *Premena* len vzdialene evokuje kafkovskú atmosféru, komplikovanú alúziami na Jána Ondruša a opäť aj paródiou na typ básnika – Čmeliaka: „*Napodobňovať Čmeliaka je oveľa jednoduchšie a zábavnejšie ako bližieť sa k Ondrušovi. Sananda sa bojí psychiatrie. Vie, že Ondruš mal s ňou skúsenosti. Ale raz mal Sananda k nej a možno aj k Ondrušovi celkom blízko. Bolo to vtedy, keď sa rozhodol spáchať bilančnú samovraždu.*“ (Karol D. Horváth, s. 63) a podobne. V niektorých prózach Horváth imituje či funkčne využíva postupy populárnej literatúry, napríklad hororu či akčnej prózy (*Bloody Mary* z druhej knihy, *Nenávidím dychovku!* z tretej knihy autora). Na druhej strane, čitateľsky atraktívne motívy kreuje Horváth so sémiotickým presahom: výborným príkladom daného tvrdenia je poviedka *Nič viac nemám* (3D). V nej autor konfrontuje postavy ľudí v tmavých oblekoch, ktoré brutálne zavraždia muža vo vile, s malým chlapcom. Tento osloví chlapa v aute, rozpráva sa s ním o novom bicykli, praku, terénnom vozidle, pričom si narátor všimne nenápadnú vrásku nad koreňom chlapcovho nosa. Čitateľ tuší tragický koniec prózy, smrť dieťaťa však jednako intenzívne pôsobí na pozadí informácie o jeho vyzdravení (chlapec sa napil studenej vody a ochorel...).

Viac ako ktorýkoľvek prozaický text mi písanie Karola Horvátha pripomína Lynchove alebo Tarrantinove filmy, to množstvo kečupu rozliateho na pomyselných mŕtvolách. Horváthove prózy možno vnímať prvoplánovo i s ironickou dištanciou, oceniť ich recesívnosť, no i poctivé autorské remeslo. Horváthov zmysel pre detail (povedzme Hustočov šušeň, *nádherným oblúkom vystrelený von oblokom do žihlavy*, Karol D.₂ Horváth, s. 21) sa viackrát mení na explicitné rozpi-

sovanie tragickej situácie (hoci motív blesku, ktorý zasiahne postavu): „Jozef prežíva niečo, čo je neporovnateľne silnejšie ako súčet jeho doterajších skutočných aj vymyslených orgazmov. Škoda, že len bleskurýchle. **Prudko mu zovierajú všetky tekutiny. Jozef je plný mäsovej polievky. Cez zopár starých a niekoľko nových telesných otvorov nestihajú unikať pary. Ozýva sa mlaskavý výbuch, na lúku dopadajú kusy vareného mäsa a prší teľacia polievka. V dedine zhasínajú všetky svetlá. Jozef sa stal na stotinu sekundy darkerom.**“ (Karol D. Horváth, s. 13,

zdôraznenú časť považujem za redundantnú). Miera únosnosti sa mi vidí prekročená, prozaická skratka by bola v danom prípade účinnejšia ako na efekt zamerané dopovedanie.

Aj tri farby kníh odkazujú na kinematografiu, pravda, cyklus „True Color“ Karola Horvátha je pravdivý – opäť paradoxne – vďaka legitímnym autorským klamstvám, výmyslom, ktorým radi uveríme. Keď kniha, tak 3x!

MARTA SOUČKOVÁ

TAJOMNÁ ISTOTA „ŽIVOTA A SMRTI“

MARIÁN MILČÁK: SIEDMA KNIHA SPÁNKU

Modrý Peter, Levoča, 2006

Titul najnovšej básnickej zbierky Mariána Milčáka *Siedma kniha spánku* okrem spontánne sa vybavujúcich asociácií s inými názvami podobnej skladby typu *Prvá veta spánku* a pod. evokuje – najmä vďaka „mystickej“ či „magickej“ *sedmičke* (navyše v spojení s „*knihou spánku*“) – široký a rôznorodý okruh rozličných kultúrno-historických, literárno-kultúrnych, napríklad aj biblických, ale aj iných významov a motivických súvislostí. Môže nám pripadať v rôznej miere ezoterický či len jednoducho poetický, podľa toho, v akom rozsahu, resp. zábere prihladame na tento široký významový, semiotický kontext.

Na začiatku knihy nájdeme venovanie, ktoré má až prekvapujúco neurčitého, celkom všeobecného, maximálne široko vymedzeného adresáta – autor venuje svoju zbierku „*všetkému / čo dýcha / a žije*“. Týmto absolútne paušálnym, „všeobšiahlo“, univerzalisticky adresovaným venovaním akoby sa obracal na celé „živé stvorenstvo“ a upozorňoval tak na „vitálnu podstatu sveta“ vôbec – mohli by sme v ňom cítiť dokonca aj istý nádyh optimisticky dôverčivej, entuziastickej otvorenosti k „všetkému živému“, typickej napríklad pre františkánsku duchovnú tradíciu (hoci, ako ďalej vysvitne, motto je prevzaté podľa všetkého z exotického okruhu kultúry „prírodných národov“, z „indiánskej“ kultúry, „*hehaka sapa spieva pieseň / a spieva ju všetkému / čo ešte dýcha a žije*“, s. 35).

Bezprostredne po ňom nasledujúce verše prvej strofy (odseku) prvej, vstupnej básne však už znejú takto: „*v horách som postavil / chatrč / aby každý východ slnka bol / ako neistá hodi-*

na / smrti“ (s. 12). Hneď prvá báseň teda odvracia významovú a výrazovú intenciu knihy iným, na prvý pohľad diametrálne odlišným smerom. Predznamenáva totiž, že básnik sa v skutočnosti predsa len neupriamuje na vitálny princíp, nesústreďuje sa na otázku bezprostredne prítomného, prebiehajúceho života, jeho vlastnú vitálnu, „bioticky relevantnú“ existenčnú podstatu, resp. prejavy, ale na jeho odvrátenú stranu, existenciálny rub, predurčený „cieľ“, priam „finalitu“, to, k čomu život speje s najneochvejnejšou istotou – k smrti, zániku, na „*celú tú hrôzu zo zániku*“, onú „*tajomnú istotu*“ (s. 13). Zámerne hovorím v tejto súvislosti o odvrátenej strane, a nie napríklad o protiklade – ide tu o organicky jednotný problém „života a smrti“, ako to vidno už v paradoxnom, oxymorickom splynutí, resp. totožnosti životného so smrteľným, prejavu permanentného cyklického vznikania so zánikom: „*každý východ slnka*“ (čiže opakujúci sa úsvit nového dňa – v každodennosti, cyklicky pretrvávajúca kontinuita života) má vlastne znamenať „*neistú hodinu smrti*“. Napokon, jedno je od druhého neoddeliteľné – to je, veľmi triviálne povedané, večný, odveký poriadok vecí, chod, kolobeh sveta; všetko živé podlieha zákonite neodvratnému, nevyhnutnému zániku, smrti.

(Natíska sa tu množstvo notoricky známych výkladových schém, ktoré reflektujú a koncentrovane vystihujú tento existenciálny paradox „žijeme, aby sme zomreli“ – od „sprofanovanej“, ešte z povinného marxizmu-leninizmu známej „dialektiky“ či dialektickej jednoty protikla-

dov cez heiddegerovské bytie k smrti po ďalšie existencialistické a najrozličnejšie iné výklady, ak berieme do úvahy len filozofiu 20. storočia).

Úvodná báseň upozorňuje aj na iný, ďalší paradox – resp. inú stránku tohto základného existenciálneho paradoxu – a síce ohľadom našich bytostných istôt a neistôt: *hodina smrti* môže byť, a vlastne aj nevyhnutne je *neistá*, no to, že raz príde, teda sama smrť, je už našou najvyššou, hoci i *tajomnou istotou*. Naša najväčšia istota je zároveň i najväčším tajomstvom.

Takto je vlastne naznačené tematické rámčovanie celej zbierky na tej najvšeobecnejšej úrovni – jej veľkou témou, leitmotívom je „mystérium života a smrti“ – mystérium onej „*tajomnej istoty a hrôzy zo zániku*“ (túto intenciu umocňuje aj samotný názov).

V poradí druhá báseň, v ktorej gramaticky prevláda výpovedná forma druhej osoby singuláru v imperatíve (*umy sa, zostaň, vykroč*) predstavuje akýsi súbor ritualizovaných a obrazných pokynov, príkazov, návodov, nabádaní, inštrukcií, rád či odporúčaní. Celý „zoznam“ začína nabádaním k mnohovýznamovo chápanej očiste, resp. čistote v prvej strofe (*„umy sa v plodovej vode / a zostaň čistý / s láskou aj cez blanu / uvidíš všetko / jasne“*, s. 14), v ďalšej, druhej strofe sa objavuje motív smrti: *„vykroč zo sveta / otvor si školu / umierania...“* (s. 14) – tentoraz s dôrazom na možnú procesuálnu, priebehovú obdobu smrti, postupne nastávajúcej, teda čiastočne prítomnej a prebiehajúcej už za živa: *umieranie*, pričom toto „rozohranie“, fáza prechodu, prechádzanie či dospievanie k smrti je ponímané ako cieľavedome vykonávaná, pestovaná, zdokonaľovaná činnosť: *„škola / umierania“*. Genitívna metafora „*škola umierania*“ má široký, mnohosmerne odkazujúci konotačný významový potenciál – vyjadruje však predovšetkým práve vyrovnávanie sa s „*celou tou hrôzou zo zániku*“. *„Vykročiť zo sveta“* (do seba) – v zmysle protikladu k obvyklejšiemu „*vykročiť do sveta*“, čo je prejavom extrovertného postoja – vystihuje zase uzatvorenie sa, odvrátenie sa od vecí svetských, introvertný a introspektívny obrat, zanevrenie na „*veci tohto sveta*“, v duchu rehoľníckeho asketického kréda „*contempus mundi*“, „*pohrdnutia svetom*“. S tým korešponduje aj štvrtá strofa, ktorá vyzýva k „*pestovanému trpiteľstvu*“, askéze: *„pestuj si vzácnu / schopnosť trpieť / prasknutý bubienok / ťa privedie k hudbe“* (s. 15).

Tretí lyrický text zbierky by mohol byť výslovne venovaný E. J. Grochovi, keďže je akousi „odpo-

vedou“, priamym intertextuálnym odkazom, odozvou, reakciou na jeho báseň *Písanie*, ktorá je úvodnou básňou z Grochovej zbierky *To* (2000). Incipit, presnejšie prvé štyri verše Milčákovej básne: *„v mene toho čo nevidíme / a jestvuje / sa musíme vrátiť k tomu čo vidíme / a nejestvuje“* (s. 17) je vlastne chiasmy obrátenou parafrázou výroku sv. Jána z Kríža, ktorý cituje E. J. Groch ako uvádzajúce motto na začiatku svojej zbierky *To*: *„Od toho, čo vidíme / a nejestvuje, / musíme ísť k tomu, / čo nevidíme a jestvuje“* (Groch, 2000, s. 7). Groch vo svojej poézii, zvlášť od roku 2000, venuje osobitnú pozornosť vzťahu videného a jestvujúceho, teda ukazujúceho sa, zdanlivého a skutočného, ale aj viditeľného a nevysloviteľného („*Nech vidíme, čo nevieme vysloviť*“; Groch, 2005, s. 53).

Charakter takejto bezprostrednej, priamej, a pritom „polemickej“ reakcie – jednoznačnej nadväznosti na Grocha majú aj ďalšie verše Milčákovej básne. Druhý a tretí verš: *„nečakať s rukami skríženými alebo / na stehnách“* (s. 17) spolu s explicitom, posledným dvojverším: *„takto vyzerá moja práca: / všetky knihy píše boh“* (s. 18) „kontruujú“, oponujú prvému dvojveršiu z Grochovej básne *Písanie*: *„Takto vyzerá tvoja práca; v belgickom svetri, / s rukami skríženými alebo na stehnách, čakáš“* (Groch, 2000, s. 9). Celá báseň M. Milčáka je rozvíjaná ako takéto (možno len zdanlivé) protirečenie, opozitná paralela ku Grochovmu *Písaniu*: *„demento mori bratku aj to je báseň / lebo pleva hniloba a zápach / majú zmysel a možno tak ako iní / pristaneš i na to že nik nevie / čo znamená / scribere / a poesis“* (Milčák, 2006, s. 17-18) – „*A čo sa zjavuje a vyplavuje v povodomých kontúrach / – fosílie štruktúr, piktogramy, páchnuce axiomy – // všetko odmietaš: poesis znamená tvoriť z ničoho. / Vtáčiemu trusu je podobné to tvoje scribere // lajnám dosiva svietiacich sýkoriek, páriacich / sa ešte vo vzduchu, premieňaným a oddeľovaným // na zrno, plevy a to, čo chýba“* (Groch, 2000, s. 9).

Milčák akoby v tejto básni rozohral akúsi malú, nenápadnú lyrickú „dišputu“ či polemiku so svojím básnickým kolegom Grochom – ktorej podstatou, oným „kameňom úrazu“ má byť akoby spor o bytostnú povahu poesis, to, aký možno, resp. treba priznávať status poézii – písaniu, básnickej tvorbe, básnikovej práci. Ako vidíme, Milčák jej pripisuje status božský. Hoci sú teda Milčákove argumenty „prízemnejšie“ – okrem už citovaných častí, oponujú Grochovi,

píše ešte: „*a to čo sa nad nami vznáša nie sú anjeli / ale mole a pokiaľ ide o mňa / neodmietam všetko ved' oči ma pália / práchnivá ruka ešte máva oproti / svetlu a hárok buničiny / je v týchto končinách len zmluvou / z lacnej ľudskej kože*“ (s. 18) – v tomto „spore“ sa však v konečnom dôsledku akoby práve on väčšmi prikláňal k „metafyzickému“ ponímaniu básnickej tvorby, resp. písania.

Milčákov postoj ku Grochovi, aspoň v tejto básni, vyznieva polemicky, dokonca subverzívne, no v skutočnosti je podstatnejšie práve to, čo je skôr spoločné, resp. príbuzné v tvorbe oboch autorov. V *Siedmej knihe spánku* objavujeme motív, resp. nepriamo tematizovaný problém, ktorý je príznačný práve pre poéziu E. J. Grocha, ale taktiež napríklad aj pre neskoršieho Repku – a tým je špecificky vystihovaný vzájomný pomer, vzťah, či korelácia, „zviazanosť“ sakrálneho, posvätného, vysokého, resp. práveže „hlbinného“, duchovne relevantného, mystického (mystérium a spiritualita) a všedného, každodenného, prízemného, banálneho, „podenkovitého“ – profánneho.

U Milčáka je to líce a rub toho istého – metafyzika posvätného, nadčasová, no neprístupná tajomná „pravda života smrti“ a dôverne poznateľný bežný kolobeh všedného, každodenného života, rytmus „prác a dní“: „*môcť tak raz krímiť sliepku / nepohnúť textom // naložiť s prítomnosťou varením / fazule / presným stínaním tekvice*“ (s. 23). Nejde teda o „boj“ či antagonizmus týchto dvoch princípov, resp. dvoch stránok ľudského bytia, ani o vzťah výnimočného a všedného, ale skôr o vzájomne „(seba)podmieňujúci“ vzťah, o vzájomné „sebaoverovanie“ jedného prostredníctvom druhého – jedno bez druhého nemôže mať svoj zmysel „(lebo zmysel človeka / naozaj môže byť v bohu / a zmysel boha v človeku)“ (s. 25); teda sacrum a mystérium nie „samo osebe“, ale len na pozadí, resp. priamo „uprostred“ reality všedných dní. Akoby relevantnou mierou opodstatnenosti či „overovacím diskriminantom“ nadčasových „veľkých“ ideí, téz, mysliteľských či ideových konceptov a konštruktov, „*ušľachtilých právd*“ bola v konečnom dôsledku tak či onak životná realita praktickej každodennosti. Ide teda o posvätnosť nazeranú a ponímanú prostredníctvom etiky každodennej životnej praxe; o život a jeho hodnoty „merané“, resp. hodnotené „mierkou“ smrteľnosti.

V Milčákovskej zbierke sa táto sakrálno-profánna ambivalentnosť, fakt že obe sú lícom a ru-

bom jedného, v podobe paradoxu či oxymoronu premieta aj do explicitne etickej, mravnej roviny (svätec – lotor), ako to vidíme hneď v úvodnej básni: „*rukou svätca sa podopri / tou istou rukou / lotra / napíš svoj stručný / úvod do poézie*“ (s. 16)

Mystérium a sacrum má však v tejto zbierke aj iného vážneho, hoci vlastne zlyhávajúceho, bezmocného protihráča – je ním suverénne a sebavedomé ráció, racionalita či racionalizmus, ako, zjednodušene povedané, jedna z vyhranených tendencií v dejinách európskeho, resp. západného myslenia vôbec. Jeho personifikáciou je Milčákov pôsobivý lyrický „(anti)hrdina“, *pán cogito*. Práve *pán cogito*, ktorému „*každá z ušľachtilých právd / zhorí v rukách*“, stelesňuje vlastne mravnú, resp. faktickú ambivalenciu každého „*rozumného vyhlásenia*“, každého racionalizujúceho gesta a postoja, každej „*racionálnej pravdy*“, jeho postoje a názory svedčia o nepochopení, nerozumení veciam sveta. Milčák je dôsledný v ponímaní a „*prezentovaní*“ ambivalentnosti – takto vykresľuje aj „*postavu*“ samotného *pána cogita*, o ktorom nezabúda poznamenať, že „*medzi ním a františkánskym / mníchom takmer nie je rozdiel*“, hoci vzápätí dodáva, že „*znepokojujúce je len to / že mních vo svojom mlčaní / ostáva nepovšimnutý / nepíšu o ňom noviny / cnosti sú preňho prirodzené / ako vzduch*“ (s. 32).

V najnovšej knihe M. Milčáka latentne rezonuje aj žalmicko-litanický tón, resp. výraz, platí to napríklad o básni *Ďakujem pane...* (s. 36-39), ktorá má evidentný nádych františkánskej devótnosti a pokornej vďačnosti, svoj „pravzor“ by mohla mať v známej Františkovej *Chvále* či *Hymne*, resp. *Piesni stvorenstva*. Milčáková „*ďakovná báseň*“ je akousi osobnou, celkom „*zosobnenou*“, súkromne motivovanou a vyslovene ďakovnou obdobou františkánskeho chválospevu, pričom svoju vďaku vyslovuje rodičom, predovšetkým otcovi. Táto báseň je aj osobným vyznaním, akousi anamnézou, fragmentárnou, čiastkovou koncentrovanou životnou bilanciou, autobiografiou lyrického subjektu či autora. Jej ústrednou, v tomto prípade jednoznačne pozitívnu postavou, ktorá stelesňuje pozitívne hodnoty a dobro, stáva básnikov otec, „*tento rozprávkar*“ „*pokojne a hrdinsky kráčajúci starobou*“ (s. 39). Lyrický subjekt tu zdôrazňuje vlastnú „*nehodnosť*“, štylizuje sa do roly nevďačného, „*vlažného syna*“.

Mierou vecí na tomto svete pre človeka (a vlastne aj pre „*všetko, čo dýcha a žije*“) je ko-

nečnosť, pominuteľnosť jeho pozemského života, jeho smrteľnosť. Otázne je, či práve od toho, nakoľko si to uvedomujeme alebo nie, závisí aj skutočné šťastie – je predpokladom šťastia mať to dôsledne na zreteli, alebo nevedieť o tom. So smrteľnosťou sa možno vyrovnávať napríklad v „škole umierania“, resp. v pestovanej „schopnosti trpieť“; oproti tomu však stojí aj možnosť

„nevedieť o sebe / radostnou tvárou hlupáka vyžarovať / pokoj“ (s. 24). To však rozhodne nie je básnikov prípad; jeho situácia je iná: „stratený v stavbe / ktorá nemá okraj a stred / mám ešte tvár / rozleptanú časom“ (s. 56); a ako básnik zdôrazňuje celkom na záver: „na mojom šťastí či nešťastí / nezáleží“.

ZOLTÁN RÉDEY

VYKROČENIE V PYŽAME: REVOLUČNÉ NEPOKOJE 1956 SA ZAČALI V BRATISLAVE

ANTON BLAHA A KOL.: PYŽAMOVÁ REVOLÚCIA

Nebojsa, Bratislava 2007

Azda nezveličím, keď poviem, že zostaviť publikáciu *Pyžamová revolúcia* a napísať niektoré jej časti, bola rovnaká odvaha, ako sa v roku 1956 postaviť proti komunistickej vrchnosti, hoci na prvý pohľad sa tieto dve udalosti nedajú porovnávať. Myslím to celkom vážne, lebo nič nebránilo tomu, aby aspoň po roku 1989 takáto práca vznikla. Nakoniec sme museli čakať dlhých 51 rokov, ale oplatil sa. Známy advokát Anton Blaha, iniciátor mnohých významných akcií a mecén nejedného podujatia, prišiel s myšlienkou – návrhom oslovíť desiatich bývalých aktérov študentských nepokojov z roku 1956 v Bratislave. Obzvlášť mu záležalo na tom, aby sa na nezvyčajný prejav vtedajších mladých ľudí nezabudlo. Aj keď, zabudnúť by sa istotne nezabudlo, ale rozhodne by táto udalosť nebola zmapovaná tak podrobne a predovšetkým identicky – na základe osobných zážitkov a pocitov, ako je to knižkou *Pyžamová revolúcia*, ktorá pred nejakým časom vyšla v bratislavskom vydavateľstve s príznačným názvom *Nebojsa*. Študenti, ktorí sa v nej spomínajú, sa roku 1956 nebáli, hoci riskovali veľa a jeden z nich na to škaredo doplatil.

Do novembra 1989 sa o Pyžamovej revolúcii hovorilo potichu. Tak potichu, že mladší o nej nevedeli dohromady nič. Žiaľ, o nič múdrejšia nebola ani ďalšia generácia vyrastajúca už v demokracii a v slobode. A to aj preto, že o Pyžamovej revolúcii neexistovala žiadna odborná ani spomienková publikácia. Dokonca ani slovenská historiografia sa tejto problematike nevenovala programovo, ale iba okrajovo či náhodne.

Vďaka Antonovi Blahovi a ďalším spoluauto-

rom sa podarilo zaplniť biele miesto v našej novodobej histórii. Nie síce celkom vyčerpávajúco, ale na veľmi slušnej úrovni. Záleží už len na historikoch, predovšetkým tých mladších, aby sa chytili ponúknutej šancie a tému, ktorá je dostatočne dramatická, spracovali čo najserióznejšie, najmä pokiaľ ešte žijú pamätníci a priami aktéri udalostí z roku 1956.

S niektorými z nich sa stretávame v knihe *Pyžamová revolúcia*. Stojí za to spomenúť ich mená: Anton Blaha, Ján Beňo, Peter Colotk, Ján Čomaj, Milan Ferko, Igor Gallo, Anton Hykisch, Slavo Kalný, Drahúša Kmotříková, Ladislav Švihran a Richard Volek. Ale aj o generáciu mladšieho historika a politológa Juraja Marušiaka, ktorý pokojne môže byť ich synom.

Čo meno, to osobnosť, ktorá v spoločnosti čosi znamená. Príznačné je, že aj ostatní aktéri revolúcie, ktorých spomienky sa v knihe neobjavujú, niečo znamenajú a nestratili sa, hoci mnohých, ako napríklad Antona Blahu, vylúčili zo štúdia a istý čas sa museli ťažko pretĺkať. Niektorí dokonca „vďaka“ tejto udalosti vysokú školu nedokončili a ich život sa začal uberať úplne iným smerom.

Aj keď revolučný rok 1956 po prejave Nikitu Sergejeviča Chruščova v závere historického XX. zjazdu Komunistickej strany Sovietskeho zväzu priniesol veľkú nádej na politickú zmenu v celom východnom bloku, revoltu bratislavských vysoškoolákov nepodceňujme, práve naopak, vysoko oceňme ich statočnosť. Škoda len, že toto vystúpenie nezachvátilo aj ostatné študentské mestá a nedalo do pohybu celú spoločnosť, ako tomu bolo v pamätných rokoch 1968 a 1969,

najmä v novembri 1989. Avšak pokus, úsilie a odhodlanie tu boli, i keď s tým rozdielom, že v tom čase nikto nechcel zbúrať socializmus, ale ho len vylepšiť. Nečudo, že odvtedy strana i vláda mladým nikdy nedôverovali, hoci s hrdosťou hlásali, že sú „držiteľmi rána“.

Zakaždým sa báli ich revolty a protestov, i tých najmenších, lebo si boli vedomí, že nič nie je horšie ako študentský vzdor, iskra, ktorá môže kedykoľvek vzbĺknuť a ťažko sa dá uhasiť. Nakoniec, mali dobré tušenia, november 1989, ale aj roky 1968 a 1969, kým nenastala tvrdá normalizácia, im dali plne za pravdu.

V roku 1956 sa mocným bývalého Československa podarilo oheň uhasiť a poľahky hlavných aktérov umlčať. (O niekoľko rokov to už nebolo možné.) Ak hovoríme o študentskom hnutí, o tom revolučnom a nebojácnom z roku 1956, nemôžeme zabudnúť na Pyžamovú revolúciu, ktorá spontánne vznikla ako protest proti rušeniu vojenskej prípravy na vysokých školách v internáte na Suvorovovej ulici v Bratislave a kulminovala novou vlnou nesúhlasu v máji 1956 známym, či pre niektorých úplne neznámym, študentským karnevalem v bratislavských uliciach. Vtedy sa už študenti búrili aj proti potieraniu akademických slobôd, násilnému vyučovaniu marxizmu-leninizmu, povinnej účasti na prednáškach či zlým podmienkam bývania a stravy na internátoch. Rovnako vyjadrovali svoj názor proti umiestňovaniu absolventov po skončení školy do vopred vybraných podnikov a iných inštitúcií.

Ešte na jeden dôležitý moment netreba zabudnúť: revolučné vystúpenie študentov 17. ja-

nuára 1956 na Suvorovovom internáte v Bratislave bolo prvým verejným vyjadrením odporu proti socialistickému zriadeniu vo všetkých vtedajších ľudovodemokratických krajinách. A to je vážna vec, ktorú si treba s plnou vážnosťou uvedomiť. Až po tomto vzdore bratislavských študentov, začali známe nepokoje v Poľsku a pokračovali ešte známejšou krvavou revolúciou v Maďarsku. Či si to uvedomujeme alebo nie, všetko začalo v Bratislave. Aj preto by mala pri vchode do internátu na dnešnej Dobrovičovej ulici v Bratislave visieť tabuľa pripomínajúca túto mimoriadnu udalosť. Som presvedčený, že práve tí, ktorí vybudovali prvý pomyselný pomník knihou *Pyžamová revolúcia*, prislúcha povinnosť urobiť aj druhý krok a čoskoro sa dočkáme odhalenia pamätnej tabule, ktorá bude pripomínať okolodúcim, čo sa tu odohralo začiatkom roku 1956.

Pamätné tabule majú svoj význam aj v súčasnosti a nesnažme si nahovoriť, alebo uveriť niektorým nevzdelancom, že sú prežitkom bývalej doby. Veď už americký prezident Thomas Jefferson povedal: „História tým, že podáva správu o minulosti, umožňuje nám posudzovať prítomnosť.“ Aj cez Pyžamovú revolúciu posudzujeme prítomnosť.

Záverom treba poďakovať všetkým známym i neznámym, ktorí spomínanú revolúciu organizovali (doteraz to nikto oficiálne neurobil), ale aj tým, ktorí sa na nej v akejkol'vek forme zúčastnili. V tom období urobili veľkú vec, ktorá knihou *Pyžamová revolúcia* nezapadne prachom.

JOZEF LEIKERT

RECEPT NA KULTÚRNY SNEH

HARUKI MURAKAMI: TANCUJ, TANCUJ, TANCUJ

Slovart, Bratislava 2006

Rozprávač kdesi na začiatku Murakamiho románu raňajkuje whisky. Tým si získal naše sympatie a veľa sme od neho očakávali. Ale nádeje nevydržali dlho. Určite nie tak dlho, ako dlho rozprával, darmo boli zaujímavé aj niektoré jeho večere – napríklad „sendvič a malá fľaša brandy“.

Kto je to? Japonec. Ale Murakamiho japonský rozprávač je asi výnimočný, Japonsko azda v minulosti opustil, už si ho veľmi nepamätá a je tam len na dlhšej návšteve, alebo sa Japonsko me-

dzičasom už opustilo samo, čo je pravdepodobné, lebo z tejto knihy tú krajinu prakticky necítiť – netvrším, že je to chyba, veď ani z japonských áut necítiť, kde ich vyrobili, a sú kvalitné. V knižke sa dejú najmä globalizované záležitosti a dejú sa v globalizovaných lesklých, luxusných, komfortných kulisách, ako hocikde v Európe či Amerike, azda len tie čudesné ilúzie o morálnej čistote exkluzívnych prostitútok pôsobia v románe originálne a autenticky, aj keď sú na smiech. Na prebale knižky sa uvádza, že Haruki Muraka-

mi je „najpopulárnejší súčasný japonský autor v zahraničí“. Z toho by vyplývalo, že Murakami nežije v Japonsku, odišiel odtiaľ a spomedzi tých súčasných japonských autorov, ktorí z Japonska odišli rovnako ako on, je najpopulárnejší. Tým sa mnohé objasňuje, teda nielen to, že píše o globalizovanom svete, ale i to, ako o ňom píše, ba aj to, že sa stal populárnym, veď čo píše, je blízke celému veľkému postmodernému svetu. Lenže: Nechcel autor textu na obálke knihy povedať, že ide o v zahraničí najpopulárnejšieho japonského autora spomedzi všetkých súčasných japonských autorov, pričom je ľahostajné, kde žijú? Ak chcel, nepodarilo sa.

Takže: Kto je rozprávač? Jeho meno sa nedozvieme, ale ide o tridsaťštyriročného, hmotne relatívne dobre zabezpečeného muža. Celkom fajn si žije, venujúc sa písaniu „spotrebných“ článkov na jedno použitie, napríklad „Kde sa dá dobre najesť v Hakodate“. Cynicky toto svoje živobytie komentuje, vraj, niekto to robiť musí, niekto musí aj zbierať smeti či odpratávať sneh. Svoju činnosť vtípne nazýva „odhadzovanie kultúrneho snehu“. Horšie je, že táto charakteristika sa hodí aj na tento román, hoci cítiť sympatickú snahu akosi zo snehu vytrčať, reflektovať ho, mať od neho odstup, no autor to niekedy robí prostriedkami, z ktorých sneží jedna radosť.

Rozprávač teda má nejaké peniaze, byť, auto – konkrétne subaru, ako nezabudne aspoň tisíckrát zdôrazniť, lebo v tomto románe sa všeličo vyskytne tisíckrát, všeličo sa neustále omieľa, aby sme pochopili, ako sa rozprávač nudí a ako sa mu nepáči, že sa nudí, že jeho život je prázdny a bezcieľny, uvzato hľadá za nudou a prázdnotou čosi veľké, čo by ho posunulo dopredu a inam: To nepomenované, neurčité si postupne prifabulúva, nachádza súvislosti, premyslený zámer bytia, pričom si neraz kladie náročné otázky, ako napríklad: „*Je ja, ktoré považujem za moje, naozaj mojím, čiže mnou?*“ (s. 10). Nám ešte napadá, či je subaru, ktoré považuje za svoje, naozaj jeho, čiže ním? A čím sa prejavuje vlastnenie a ako ja vlastní ja? Ako sa ja vlastní? K dispozícii má čitateľ aj úvahy o bešťialite rozvinutého kapitalizmu. Úvahy o bešťialite socializmu absentujú. Autor nás prostredníctvom rozprávača informuje aj o tom, ako prebieha príprava investície do stavby hotela, ako sa zbierajú podklady na článok, ako sa pripravujú desiatky rôznych jedál, prsto, počet strán pri takomto eklekticky kreatívnom fastfoodovom písaní utešene narastá, aj mnoho príbehov sa vynára, a spomedzi nich presvi-

tá sugerovaná ilúzia, že hrdina knihy má všetko, čo potrebuje, vrátane množstva neobyčajných sexuálnych i mystických dobrodružstiev, no predsa mu čosi chýba. Čo? Hlbší vzťah. Ľudské lipnutie na druhom človeku. Dôvera. Ukotvenosť v prístave šťastia. Čosi, čo je v jeho prípade zakaždým v zárodku rozomleté spôsobom jeho zlého – odcudzeného života v zlej – kapitalistickej spoločnosti. Explicitne o vyprázdnenosti a túžbe po inom živote, pokojnom, stíšenom a sporiadanom, hovorí aj za rozprávača jeho priateľ z mladosti, medzičasom populárny herec tretotriednych sentimentálnych gýčových filmov Gotanda, vďaka ktorému sa rozprávač zoznámí s vysoko cnotnými prostitútkami, ktoré sú, zdá sa, jeho veľkým a, prečo to nepovedať, iste aj závideniahodným koníčkom a útechou v individuálnej nepohode.

Román ostáva stále otvorený, nielen do konca, ale aj po konci, lebo spletité príbehy, ktoré sa okolo rozprávača, Gotandu i ďalších postáv odvíjali, smerovali kamsi iba zdanlivo, nasadzovali obyčajnej nude masku napätia, znepokojivého a vzrušujúceho čakania na veľký finálový ohňostroj point, ku ktorému nedôjde. Tajomný cieľavedomý hýbateľ v pozadí je týmto otvoreným záverom v podstate spochybnený a celá zodpovednosť za riadenie osudu sa chvályhodne presúva/vracia nazad na plecía slobodne konajúceho jednotlivca, už dosť podlomeneho rokmi pátrania po zmysle vlastnej existencie. Paralelne plynúce, navzájom sa pretínajúce či dokonca zauzľujúce príbehy sú tu na to, aby rozprávač medzi nimi a v nich a okolo nich tancoval, tancoval, tancoval, lebo pohyb v súradniciach života, ktoré načrtlo to čosi (trúfalo a asi mylne) predpokladané vyššie, záhadné, tajomné, možno metafyzické, možno veľkokapitalistické a jakuzovské, sa tu označuje ako tanec, obratný a rytmizovaný – vtedy je úspešný, keď je v rytme, keď sa zosúladi s „pulzom doby“ – ale táto metafora tanca nie je práve najobjavnejšia a postavíť okolo nej ako hrdú katedrálu celý román je trošku silná káva. V podstate sa tu rieši hrozba skostnatenia, ustrnutia, „kríza stredného veku“, strata životného rytmu, pohody.

Dôležitú úlohu v tejto súvislosti zohráva hotel Delfín v Sappore, kde rozprávač kedysi prežil nejaký čas s prostitútkou Kiki, a do tohto hotela – a asi aj do tohto času – by sa rád vrátil, lenže pri neskoršej návšteve Sappora nachádza na mieste starého hotela nový, luxusný, moderný. Ubytuje sa v ňom, zoznámí sa s recepčnou, mladou, peknou – v textoch istej úrovne a istej

úspešnosti to tak skrátka musí byť – a tá mu prezradí, že sa tam deje čosi záhadné: niekedy výťah zastaví na poschodí, ktoré je temné, vlhké, páchne starinou, skrátka, to miesto nie je súčasťou novostavby, patrí k niečomu inému, cudziemu – a ktosi to miesto obýva. Pôvodný starý hotel je na začiatku knihy siahodlho vykreslený ako hotel veľmi tajuplný, a potom, aby sme fakt pochopili, rozprávač ešte dodá: „*Tajuplný hotel.*“ (s.6) Spozorneli sme na túto explicitnosť. Po prvé, čo mohol povedať dvoma slovami, ťahal na dve strany, po druhé, takto zdupľuje zrejme veci, akoby si nebol istý schopnosťou svojich čitateľov pochopiť niektoré nuansy bez toho, aby ich „natvrdo“ vyslovil a tým zmaril vlastnú poetickú prácu. A tak tu všetko pred nami meriame na hmatateľné, viditeľné, pred oči postavené predmety, konštrukty – samým vrcholom je práve postava Barana, „zahniezdeného v časopriestorovej štrbine“, v útrobách staronového hotela Delfín. Baran – metafora. Baran – seba-vedomie? Baran – vnútorná sila, energia, ktorá človeka ženie vpred, hoci on sám by už hádam rezignoval? Alebo, Baran – súkromný rozprávačov Boh, čo je vlastne to isté. Tanec, aby sme sa vrátili k téme, tanec teda predstavuje opak ustrnutia, rezignácie, straty „pohonu“. Trošku z toho celého trčí aj veľký Coelho, patentovaný mudrc.

Práve od Barana pochádza dobrá rada, ono tancuj, tancuj, tancuj. Ak chceš, tak aj vykrúcaj, dodali by sme, keby sme boli mali na večeru sendvič a fľašu brandy. Každopádne, všetko to pôsobí dosť silene, písanie bestsellerov je skrátka ťažká práca, hromadenie popísaných strán, drina a nuda, triviálne myšlienky, triviálne postupy, hocičo je zapísaniahodné, hocičo je materiálom na prózu, azda sa tým chce povedať, že život je súhrn hocičoho, to by sedelo, rozprávačov život je plný príjemných kratochvíľ, počúvania západnej rockovej a popovej a jazzovej hudby, popíjania, trtkania, návštev reštaurácií a kaviarní, varenia vcelku zdravých jedál, tu je recept, veď prečo by aj recenzia nemohla byť plná balastu? „*Najprv som pripravil šalát z mladéj cibulky a dužiny sliviek naložených v soli. Potom som k morským riasam wakame pridala pokrjajane granáty a ochutil som ich octom. Ďalej som*

připravil zavárané wasabi s nastrúhanou bielou reďkovkou a rybacou penou. Nasledovali kúsky šunky opečené v olivovom oleji. Do oleja som neskôr pridala zemiaky nakrájané na tenké plátky a osmažil som ich. Ako ďalší chod som pripravil kyslastý uhorkový šalát. Z predchádzajúceho dňa mi ostali ešte morské riasy hidžiky, ku ktorým som pridala kúsky tofu a zázvor“ (s. 313).

No nenapíšte pri takomto postupe vyše štyristostranový román! Keby bol text zbavený podobnej vaty, ostala by zmysluplná, razantná, intelekt vcelku neurážajúca, občas zaujímavá a celkom vtipne i rozumne napísaná „žiletka“, brožúrka so sotva stovkou strán. Ale tá asi nebola cieľom profesionálneho románopisca a nositeľa prestížnej ceny Franza Kafku.

Ešte špeciálne k slovenskému vydaniu Marakumiho románu: Pomerne rušivo pôsobia niektoré zvláštnosti prekladu p. Lucie Preuss. V istej chvíli rozprávač vyberie z tašky „*Faulknerovu knihu Hluk a zúrivost*“ (s. 122). Máme dôvodné podozrenie, že v skutočnosti z tašky vybral Faulknerovu knihu, ktorá v našich končinách funguje vo výbornom preklade Jána Viličkovského pod názvom Bľabot a bes. Rozprávač do omrzenia „*vyhutuje*“, namiesto toho, aby premýšľal či uvažoval alebo čosi podobné, počúva „*chladný džez*“, čo je pomaly to isté, ako keby počúval tvrdú skalu namiesto hard rocku, mimochodom, namiesto rocku sa vyskytne aj „*roková hudba*“, no zaujímavá je i situácia, keď ktosi zdvihol „*magnetofónovú ihlu a platňu vložil naspäť do obalu*“! Na obranu prekladu treba povedať, že sa inak číta veľmi dobre, a prekladateľka iste nemá nič spoločné s tým názvom knihy, ktorý je palcovými písmenami vytlačený v tiráži a znie TANDUJ, TANCUIJ, TANCUIJ.

Nedávno sme kdesi narazili na slovné spojenie: *Murakamiho absurdné svety*. K tomuto románu by sa, žiaľ, skôr hodilo: *Neselektované splety*. Na vlastnú škodu autor ústami rozprávača komentuje pre herca Gotandu jeden z receptov na prípravu jedla tak, že ten komentár zároveň nevdojak vystihuje našu predstavu o tom, ako vznikajú takéto romány: „*Nie je to nič zložité. Nepotrebuješ na to žiadne schopnosti. Iba zmiešaš, čo máš poruke, nič viac*“ (s. 313).

VLADIMÍR BALLA

PRECITNUTIE V OSEMDESIATYCH

Celkom určite je www.youtube.com výborná internetová stránka. Najprv som si ju trochu zjednodušene stotožňoval so srandovnými videami, ktoré kolujú na internete. Neskôr som však zistil, že na nej možno nájsť akékoľvek video. Vlastne zistil to starší syn, keď tu objavil Američana, ktorý náorne vyučuje hru na gitare. Od základov až k náročnejším kúskom. Napríklad aj ten známy motív z pesničky Can't Stop od Red Hot Chili Peppers. Syn to už celkom slušne ovláda, hoci inak oficiálne nechodí na husle.

Od učiteľa gitary bol len krôčik k Robertovi Frippovi. Pretože na youtube sú zavesené aj nejaké tie kúsky od King Crimson. Nie žeby som od nich nemal kopy cedečiek a dévédečiek, ale na webe sa vždy nájde niečo nové, atraktívne. Napríklad videá skupín, ktoré som akosi stratil zo zreteľa, jednoducho kamsi zmizli a v bežných slovenských cedečkárňach na ne popri osvedčených superstarovských hitoch a trvankách typu Queen niet miesta.

Odrazu som sa ponoriac do virtuálnej siete ocitol vo svete mojej mladosti, v osemdesiatych rokoch, keď hudobný trh zaplavila hudobná produkcia v štýle novej vlny a nových romantikov. Strašný úpadok! Krútili hlavami gymnazisti-štvrtáci nad prvákmi, ktorí nosili „mrkváče“ a vlasy si nečesali na stred, ale pestovali si kučierky a ofinky. Štvrtáci boli totiž zarytí hipisáci počúvajúci Led Zeppelin, Deep Purple a Pink Floyd. A tu zrazu Depeche Mode či Human League?

Hipisák som bol spočiatku aj ja. Elektronika mi v hudbe pripadala ako barbarstvo a navyše kapely, ktoré som mal najradšej, Supertramp a Jethro Tull, boli jednoznační vlasáči. Lenže postupne som zistil, že aj taký Kraftwerk má svoju atmosféru, neskôr som zobral na milosť depešákov, Howarda Jonesa či Tears For Fears. Napokon, mnohé z týchto kapiel dokázali, že neboli len rýchlou módnou vlnou.

Keď sa Depeche Mode rozhodli vystupovať na našej strane železnej opony – bolo to dakedy v marci roku 1988 – vtedajšia mládežnícka tlač typu Mladý Svět na nich nenechala nitku suchú. Nebol to predsa folk ani džez! A to si autor opisujúci koncert na pražskom výstavisku nekompetentne mýlil speváka Davea Gahana s gitaristom a dominantným autorom skladieb Martinom Goreom! Do článku zakomponovali výpoveď akéhosi anglického hudobného odborníka, ktorý sa toho času nachádzal v Prahe a pohrdavo skonštatoval: Depeche Mode? Po nich o pár rokov ani pes neštekne. Zato ako vzor menej slávnej ale hodnotnejšej a perspektívnejšej kapely označil britských Furniture, ktorí mali onedlho vystupovať v Prahe a dokonca i v Bratislave. Potom už o nich nebolo počuť. Depeche Mode vlni vydali jedenásty album a odohrali koncertné turné vo vynikajúcej forme, akoby s odstupom necelých dvoch desaťročí získali patinu tej správnej zrelosti. Nehovoriac už o štyridsať rokov trvajúcim fenoméne Kraftwerk, nemeckých priekopníkoch elektroniky, ktorí vďaka technologickému pokroku dosiahli svoj druhý vrchol. Tieto dve trvanky vlastne ani nemožno zaradiť do záhony kvetín, ktoré rozkvitli v osemdesiatych rokoch.

Zato mi server youtube osviežil spomienky napríklad na nemeckú Propagandu, britských zvukových experimentátorov Art Of Noise. Alebo na O.M.D., ktorí dokázali produkovať naoko slnečný a melodický pop na podmanivo čiernom depresívnom pozadí. V stiahnutých videoklipech predomnou oživala estetika týchto čias. Príbehy. Niekedy skôr insitné, inokedy artistné, metaforické. Napríklad milenecký trojuholník či štvoruholník v mondénnom prostredí a s typickými surrealistickými

obrazmi v pesničke Duel od Propagandy. Láska, sny, žiarlivosť, súboj, skrátka emócie. Alebo melancholický videoklip So In Love od O.M.D. s tajomnou krásavicou na rozhorúčenom subtropickom slnku. Alebo Dancing With Tears In My Eyes, katastrofická vízia nukleárnej katastrofy a posledných minút pred jej vypuknutím v podaní Ultravox...

Na klipoch plasticky vidieť atmosféru vtedajších čias – v porovnaní s dodnes glorifikovaným umeleckým nábojom šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov (hippies, marihuana, odpor proti vojne, kvetinová ľudia a iné veci, z ktorých už moju generáciu chytili len recyklované ozveny) sa osemdesiate roky prezentujú ako obdobie lacného gýča, vrzúkajúcich syntiakov, plastovej hudby a zženštilej extravagantnej módy. Ibaže pod týmito povrchno popísanými vonkajšími znakmi sa skrýva často prehliadaný obsah: Osemdesiate roky boli rokmi sebauvedomenia a vytriezvenia – na ľudstvo dopadlo odrazu niekoľko vážnych globálnych varovaní, že tak ako dovtedy to už ďalej nejde. Hrozba vírusu HIV ukončila ilúzie o voľnej láske. Prvýkrát sa objavili informácie o ozónovej diere, ktoré jasne naznačili, že životné prostredie je v... kríze. A predovšetkým svet, konkrétne Európu, skľučovala atmosféra studenej vojny a pretekov v zbrojení. Obyvatelia komunistického bloku si ju až tak citeľne neuvedomovali. Necítili sme strach, pretože my sme ho v skutočnosti šířili! A Sting svojou osvetovo-emočnou skladbou vysvetľoval, že veď aj Rusi majú radi svoje deti. Novoromantická éra bola sčasti uvedením si a sčasti aj únikom pred závažným zistením, že svet už nebude taký ako predtým, že sa v ňom čosi nenávratne zmenilo.

Zrejme nemá zmysel hľadať toto posolstvo v tvorbe Samantha Fox. Ale v ére osemdesiatych rokov je celkom určite prítomné. A hlavne, ako budúci uštipačný stavec si už teraz uvedomujem, že tam, vďaka bohu, aspoň nejaké posolstvo bolo. Premýšľam nad tým, aké posolstvo dnes vyjadrujú huhňajúci černosi s obrovskými zlatými reťazami. A sporo odedé obscénne pipušky zvíjajúce sa okolo nich. A verše typu „ty si ty a ty si ty si king a ostatní nech idú do piči“. Na počiatku hip-hopu bola zrejme tiež akási myšlienka, vravia mladší a zorientovanejší, ibaže súčasná masová produkcia jednoducho hýčka ego pubescentného rebela, lieči jeho sebavedomie, hecuje sexuálne pudy a podnecuje chuť na nákupy značkových odevov a topánok. Sčítané a podčiarknuté, naplňa kasy biznismenov. Táto dnešná alternatíva. To dnešné umenie, ktoré gangstrov povyšuje na umelcov a zlo zamieňa s dobrom.

Nedá sa nič robiť, generačný konflikt je neriešiteľný. A ak mi osemdesiate roky pripadajú ako roky precitnutia a trpkoromantickej sebareflexie, potom dnešok, to je len monotónne ohlupovanie a upadanie späť do extatickej animálnej nevedomosti, v ktorej človek jednoducho necíti a nerieši otázku sociálnych väzieb. Ty si ty a ostatní nech idú do piči. To som si, pravda, vymyslel. Ale možno aj nie, určite to dajaký rapper spieva.

Ešte šťastie, že sú na www.youtube.com aj zábavné videoklipy. Napríklad Benny Hill. Tratatatátatata-tátá-tatata...

Máriu Kopcsay

VEČNÝ NÁVRAT ROVNAKÉHO

Niekoľko z dramaturgie STV (ak niečo také vo verejnoprávnom ringu ešte dýcha) to asi rád dobre chladené, takže sa rozhodol debatu historikov o Jozefovi Tisovi najprv avizovať a potom bez vysvetlenia alebo aspoň slušného ospravedlnenia nerealizovať – možno v márnejšej snahe vzbudiť širší záujem. Odhadujem, že pred odložením vysielacieho termínu rozpravy o vodcovi Slovenskej ľudovej strany a neskôr aj prezidentovi vojnového slovenského štátu Tisovi aj po ňom, v náhradom vysielacom termíne, nás bolo pred obrazkami okolo polnoci rovnako málo. Čo staršie nevládalo a čo mladšie zutekalo. Škoda, lebo iba cez nánosy katastrof minulého storočia sa dá prehrabať k rozumnejšiemu uchopeniu dneška. Medzi tisovinami, husákovinami, mečiarovinami atď. bude niečo spoločné, čo by bolo treba pomenovať, aby sme sa dokázali dohodnúť na spoločnom jazyku. Bez diváka sa aj dobre myslený, užitočný program stáva iba hrbou kamenia, vyspaného do bezodnej jamy nevedomia.

Keď sa napokon sčasti odsúvaná, akoby utajovaná relácia dostala na svetlo obrazovky (aby sa naplnila formálna povinnosť verejnoprávnosti), nepodarilo sa jej tvorcom realizovať v úvode deklarovанú snahu, aby sa z rozpravy o Tisovi nestala znovu iba ponorná rieka, ktorá vytryskne a vzápäť sa stratí, aby sa na rovnakom mieste opäť zjavila bez zmeny. Debata opakovala známe veci, akoby nebolo na čo nadviazať. Po takmer osemnástich rokoch šance na zmenu, nedialo sa nič prekvapujúco nové. Nemohlo, zápasilo sa klasickým spôsobom, hádzaním homolkami zo zákopu do zákopu. Bipolarita my a oni prežila. Sústavnejší divák asi zaregistroval ako pozitívum zdržanlivosť dôsledných kritikov slovenského štátu, ktorý zbavil desaťtisíce vlastných občanov práv, majetku a napokon aj života. Zjavne v snahe vytvoriť vecnú atmosféru sa historik Ivan Kamenec zdržal zopakovať známy Tisov výrok z Holíča na adresu židov „Slovák zhoď, zbav sa svojho škodcu“. Tradičný Kamencov oponent historik František Vnuk prišiel s argumentom, že Tiso bol „vyštudovaný morálny teológ“, takže by sme sa asi mali spoliehať na jeho svedomie – ako keby samotné štúdium tejto disciplíny malo zaručiť komukoľvek akúkoľvek integritu. Nik z prítomných nevedel či nechcel Vnukovi povedať, že podľa tej morálnej teológie, ktorú vyštudoval aj Jozef Tiso, človek žije morálne nie preto, že niečo vie, ale že mu na niečom záleží. Morálka je vecou citlivého srdca a nie racionálnej rozvahy. Okolnosti nemôžu zmeniť morálnu kvalitu nášho skutku. Človek nesmie konať zlo kvôli tomu, aby dosiahol dobro.

– Proti komu, pred kým musel Tiso ako hlava totalitného štátu chrániť občanov udeľovaním tých výnimiek, ktoré mali zabrániť vývozu ďalších židov do koncentračných táborov? – spýtal sa historik Ivan Kamenec. Po dramatickej otázke bez vecnej odpovede už nebolo veľmi o čom.

Zdá sa, že skôr než dosť málo efektívne pokusy vybavovať zahanbujúce príbehy našich dejín televíznymi seansami bude (malo by) bremeno ich interpretácie dlhodobo spočívať na kultúre, menovite na literárnej tvorbe. Zhodou okolností medzi vysielaním rozpravy historikov o Tisovi a reprízou tej istej relácie o poldeň neskôr, zomrel vo veku 95 rokov Anton Rašla, žalobca v procese proti Jozefovi Tisovi. Ten, o ktorom sa pred pár hodinami na obrazovke hovorilo ako o „jedinom ešte žijúcom účastníkovi procesu“. Žalobcov hrdelný trest pre Tisa účastníci spomenutého televízneho programu hodnotili ako jednu z príčin zrodu tisovskeho mýtu. Rašlov príbeh od činovníka vojenského súdu Tisovho slovenského štátu po komunistického prokurátora, ktorého jeho vlastní zavreli, sa môže stať spisovateľským Rodosom postkomunistickej strednej Európy. Sú v ňom (nielen) naše dejiny od roku 1939 po koniec osemdesiatych rokov. Zišiel by sa niekto ako Faulkner, nech hádame, na čom to vlastne dnes stavíme.

Miloslava Kodoňová

tour de gallery

alebo — NA VERNISÁŽ!

jednou vetou o výstavnom živote v Bratislave ako i na Slovensku

• TOMÁŠ JANOVIC – HU·MOR HO!

• Rozhovory s JÁNOM ŠTRASSEROM a iné texty

• *Organizátori:* Ex caffè Ex Libris a Vydavateľstvo Alberta Marenčina PT

• *Miesto a čas ne/konania:* 14. 5. 2007 medzi 17 – 00 hod. v Ex caffè Ex Librisu na prízemí

• Stredoeurópskeho Domu fotografie na Prepoštskej ulici 4 v Bratislave

Pred ani ne/žmurkajúcimi prí/zrakmi kmtrov slovenského hu/moru; za ne/prestajného dorážania foto-reportérov slovenských ne/mienkotvorných novín a ne/bulvárnych časopisov; za ne/vražedne rozpriestračujúcej sa všadeprítomnosti mikrofónu Slovenského rozhlasu a mikrofónov o/statných slovenských ne/komerčných rádií; za snajpersky objektívnejúceho pohľadu kľachiacich kameramanov ne/verejno-právnej STV 1, 2, 3, 4, ... a ďalších slovenských ne/úspešných televízií – Milan Lasica ako všeobecne známy šíriteľ slovenského šibeničného hu/moru (so slzami smiechu namiesto krstnej vodky) vyhlásil najprv k životu prebúdzanú knihu rozhovorov Jána Štrassera s Tomášom Janovicom za užitočnejšiu než mobil, čo mu aj so všetkými údajmi ukradli agenti svetového ne/humoru v Prahe na Václaváku a Tomáš Janovic sa potom ku všetkému (aj bez železok a krížového výsluchu) priznal vydavateľovi, prítomným i ne/médiám; a to že hoci bol až v dôchodcovskom veku (sám sebe prítom šliapuc na otlaky) vypočutý – je sám zo seba uveličený za to, čo všetko ne/povedal...

• OD SLOVENSKEHO TANGA KU SLOVENSKEMU ROCKU

• TRETÍ VEČER VENOVANÝ VÝVOJU SLOVENSKEHO POPU

• *Organizátor:* Hudobný fond a uplynulý vek

• *Miesto a čas konania:* niekedy v máji 2007, Zichyho palác na Ventúrskej ulici v Bratislave

Za živej účasti skladateľa Aliho Brezovského, speváčok Bey Litmanovej, Gabriely Hermélyovej, Marcely Leiferovej a Jany Kocianovej, legendárnej redaktorky Slovenského rozhlasu p. Strelkovej a ďalších ešte žijúcich hudobníkov, inštrumentalistov, aranžérov, textárov, skladateľov a interpretov slovenskej populárnej piesne z 50. rokov minulého storočia; za vehementne rozmoderovanej účasti Pavla Zelenaya a za prítomnosti riaditeľa Hudobného fondu Ing. Miloša Kociana mohli (ak mohli) prítomní čestní hostia a návštevníci tohto podujatia s nemým úžasom sledovať, ako sa napriek zle odhadnutému vývojovému trendu populárnej hudby na Slovensku, ktorý nesmeroval k orchestrálnym harmóniám, ale ku gitarovým akordom, (vznik siete ľudových konzervatórií slúžiacich okrem iného i na odjazzovanie slovenského popu muselo iniciovať až mimoriadne zasadanie ÚV KSS) a napriek prostoduchosti textárov, skladateľov a interpretov; teda ako sa opakovaným a opakovaným prežívaním dnes už generáciami nových a nových poslucháčov stáva z „hodnoty“ – nota/bene – hodnota...

• LUBICA MALOVECKÁ – INŠPIRÁCIA (abstraktná maľba)

• od 18. 4. do 19. 5. 2007 a

• ROBERT BIELIK – SANSILIA (krst minipríbehov cestovateľa)

• 18. 4. 2007 o 17.00

• *Organizátori:* BCPB Private Gallery a Vydavateľstvo Petrus

• *Miesto konania:* Komorná galéria Burzy cenných papierov, Vysoká 17 v Bratislave

Už aj na prvý pohľad nesúvisiace cesty maliarky – emigrantky za umením – zo Slovenska do USA a píšeuceho maliara – navrátilca – z celého sveta vždy domov, sa ani náhodou nepreľali, iba sa akoby na mimoúrovňovej krížovateľke míňali a míňali, až kým sa načisto nemínuli; pričom – „abstraktný, výrazovo-významový kolorizmus, dominoval nielen v maliarkinej duši, ale tiež na plátnach všetkých jej obrazov“ (podľa kurátora výstavy PhDr. Ľuboslava Mozu) – a budhistickí mnísi a mníšky si vyžobrávali všemožnú požíveň svoju každodennú podozrivej chuti v cestopisnej poviedke maliarovej, aby mohli láma/ť a láma/ť a láma/ť mramor až do vyslenia...

- **MILAN BOČKAY – DELFÍN V LESE, ALEBO – CHVÁLA PARADOXU...**

- *Organizátor:* Slovenská národná galéria (www.sng.sk)
- *Miesto a čas konania:* 17. 4. 2007 až 29. 7. 2007 od 10.00 do 17.30 okrem pondelka,
- Esterházyho palác, Nám. Ľudovíta Štúra 4, Bratislava

Alfou a omegou maliarovho celoživotného umeleckého smerovania sa stal odveký problém vzťahov maliarskeho umenia a ilúzie, skutočnosti a fikcie, pričom otázku – čo je namaľované a čo je naozaj a kde leží hranica medzi klamom a vidinou rieši takmer staromajstrovskou technikou tvorby, skúma ňou novodefínované výtvarné problémy, vzťahy maľby a kresby, plochy a priestoru, ilúzie a ilúzie ilúzie (podľa katalógu SNG), a navodzujú ňou o. i. i otázky – kde leží hranica medzi tzv. vnútorným a tzv. vonkajším svetom a čo je aj v tzv. reálnom svete výtvarníkmi iba narafičené a čo je v ňom naozaj...

- **FULL SERVICE VIDEO** (Jakub Pišek, Mikuláš Podprocký – www.crazycurators.org) a

- **ALLIANS/CE** (Jaroslav Kiša, Erik Šille, Radovan Čerevka, Mária Chromý, Tomáš Makara – Erich Binder – www.billboart.org) a
- **LEGO** (Little Artists – GB, Berndan Pawell Smith – USA, Zbigniew Libera – PL, Jan Kadlec – CZ, Stano Masár – SK – www.crazycurators.org)
- *Organizátori:* Galéria SPACE a BillboArt Gallery Europe
- *Miesto a čas konania:* Galéria SPACE, Lazaretská 9, Bratislava – Full Service Video a Allians/ce
- od 14. do 17. 4. 2007 a Lego od 19. 4. do 10. 6. 2007

Kde inde ako v SPACE Gallery (v útulných priestoroch secesnej vilky na Lazaretskej ulici v Bratislave) ste sa mohli v priebehu niekoľkých dní 17. aprílom počnúc pobaviť najprv voľbou medzi rôznym – akčným, alebo romanticko/erotickým pokračovaním kresleného komixového videofilmu či komixovej videodrámy programu MoviGenerator; zasmiať sa na zlatom kosáku a kladive s modrým pozadím eurozástavy a zlatom kruhu eurohviezdičiek s červeným pozadím zástavy sovietskych v BillboArt Gallery a ešte k tomu prežiť i smrť Lego – igračika v scéne – „Prijmi komunizmus alebo zomri!“ podľa – Skutkov apoštolov z Nového zákona?...

- **IDA HLEDÍKOVÁ – POLÍVKOVÁ: KOMEDIANTI – KOČOVNÍCI – BÁBKARI (krst knihy)**

- *Organizátori:* Divadelný ústav a Vysoká škola múzických umení – Divadelná fakulta a Slovenské národné múzeum, Bratislava (www.theatre.sk; www.vsmu.sk) 26. 4. 2007 o 16.00 – knižnica SNM,
- Vajanského nábr.

Zrodem európskej marionety v období baroka počnúc; divadlom a bábkami v Strednej Európe, kočovnými bábkami v Čechách a v Maďarsku (v 18. a 19. storočí) a inonárodnými kočovnými komediantmi hrajúcimi na území Slovenska (v 18. storočí) pokračujúc a kočovnými bábkami na území Slovenska (v 19. storočí), Jánom Strážanom a jeho bábkarským rodom, rodokmeňom Strážanovcov pôsobiacich v oblasti bábkového alebo činoherného divadla, Strážanovými nasledovníkmi, živou tradíciou a scenármi troch dobových hier o doktorovi Faustovi končiac, by sa okrem bábkofanúšikov, bábkohercov, či bábkožisierov mali oboznámiť i všetci súčasní bábkovodiči politikov aj s ich bábkami z televíznej obrazovky, aby jednak obohatili obmedzený repertoár ich tuhých a toporných pohybov a jednak v ich rozprávke lepšie imitovali hlasy našich názorov...

- **DANO HEVIER: ČO SI SI NAPÍŠAL, TO SI I... SPIEVAJ...**

- *Organizátor (i):* Nezhudobnené texty autora
- *Miesto a čas konania:* Klub Hlava XXII Bazová 9, Bratislava, 26. 4. 2007 o 19.00 (cca do 21 h.,
- bez ovácií a prídavkov)

Len tí z Hevierových fanúšikov, kamarátov a priateľov a známych, ktorí ste sa (vybavení či nevybavení absolútne relatívnym hudobným sluchom a prehľadom) spomínaného podujatia Hlavy XXII zúčastnili, môžete posúdiť, do akej až miery sa vie, alebo nevie, autorov ním samým zhudobňovaný a spievaný text stotožniť vďaka jemu vlastnej rytmike a melodike s jeho vlastnou vnútornou harmóniou...

Marián Kubica

POKRAČUJME V POKRAČOVANÍ

Tému slovglického **pokračovania** sme si raz už nastolili (Romboid č. 9/2005). Lenže pokračovanie tak masovo pokračuje, a to aj u majstrov prekladu, že sa k nemu azda hodno širšie vrátiť. Nie vždy totiž tá väzba tak kole oči, ako keď počujeme o cenách **pokračujúcich v pozvoľnom klesaní**, prípadne máme **pokračovať v usmievaní** (čo som si sám účelovo vymyslel). Keď vypichneme, že rodní príslušníci zmiznutých jachtárov **pokračovali v hľadaní** na vlastnú päsť (Slovensko, prehľad zahraničnej tlače, 7. 5. 2007), je na mieste námietka – no a čo? Veď **pokračovať** je normálne slovenské sloveso a je tu použité náležite. Podľa mňa by síce bolo bližšie duchu slovenčiny, keby zmiznutých jachtárov radšej **hľadali ďalej**, ale to neznamená, že by pôvodný variant bol slovenčine cudzí.

Zjavne teda rozhoduje kontext, ktorý pomáha rozlíšiť, kde ide o integrálne slovenské spojenie a kde o slovglicizmus. **Pokračovať v štúdiu** nie je celkom to isté ako **študovať ďalej**, a keď redakcie denníkov odstihnú napínavý krvák v rozhodujúcej chvíli svojim **Pokračovanie nabudúce**, sotva sa to dá niečím nahradiť, a prečo by aj? Slovom, v bežných kontextoch je to zložitejšie a zavše „na hrane“.

Keď spravodajca hlási, že predseda vlády Fico **pokračuje v návšteve Izraela**, imputovali by sme správe iný význam, keby sme ju silou-mocou preštylizovali na **navštevuje ďalej**. Keď však cena ropy **pokračuje v raste** (Slovensko, správy, 8. 3. 2007), jasne sa to vyfarbí ako mäkkší variant cien **pokračujúcich v pozvoľnom klesaní**, a keď vo Fínsku víťazná strana **pokračuje vo vládnutí** (tamtiež, 19. 3. 2007), namiesto aby **vládla ďalej**, tak isto vystrkuje rožky bezmyšlienkovitý kalk.

Keď taký kalk preskočí do krásnej literatúry – „Dvaja chlapi **statočne pokračovali v pití**“ (William Trevor: *Správy z Írska*, poviedka *Terezín sobáš*, preklad Pavel Vilikovský) – už sa priam natíska, že v pití nepokračovali, ale jednoducho **pili ďalej**. Ba dokonca možno ani nepili, iba **popíjali**. (Tento zmäknutý variant však uvádzam iba na chválu slovenčiny – priviala ho potmehúdska otázka, ako by angličtina asi rozlíšila **pili** od **popíjali**). V tomto prípade totiž určite nepopíjali, **statočne popíjaj**ť je asi to isté ako teplý ľad.

Naproti tomu keď Mária Ferenčuhová v hyperrealistickej detskej verzii existencializmu, *Metafyzi-ke trubíc* Amélie Nothombovej, vkladá rozprávačke do úst „a boh... pokračoval v meditácii“, je to zjavne v súlade s autorskou intenciou.

Pokračovanie má teda svoje nespochybniteľné miesto – kde ho má. Keď sa však započúvate (začítate) do spravodajstva či publicistiky a skúsíte registrovať každé **pokračovanie**, zistíte, že patrí medzi najfrekvencovanejšie výrazy novinárskej novoreči, a práve toto nadužívanie zrkadlí slovgličtinovú závislosť. Pričom sa používanie „na hrane“ nie vždy dá presne odlíšiť.

Na hrane je aj riešenie Pavla Vilikovského, keď v už spomenutých *Správach z Írska* (poviedka *Svadobná cesta*) vkladá submisívnemu manželovi do úst obligátne anglické **to je v poriadku** v situácii, keď sa novomanželka vráti do hotelovej izby pod parou a začne zvracať. Nevyčíta jej, naopak, upokojuje ju, nechce, aby sa pred ním cítila trápne. Po slovensky by ju asi skôr upokojoval **to nič! nič si z toho nerob**, kým **to je v poriadku** sa mi vidí zabehané skôr v situáciách, keď dávame prepitné, naznačujeme, že drobné si nechajte a pod.

To všetko sú však veci na úvahu, pochyby, skôr vnútorné otázky než tvrdenia.

Inak je to so závislosťami hrubého kalibru, povedzme keď sa moderátor lúči s poslucháčmi **majte krásny deň** (ktoré citlivému uchu hneď nadštrkne hovorové **maj sa, majte sa**), namiesto zaužívaných zdvorilostných zvrátov z domáceho súdka. A to nie iba na súkromných staniaciach, ktoré si slovgličtinou dodávajú akože punc svetovosti, ale na Rádiu Devín, ktoré by malo byť strážcom kultúry – aj tej jazykovej. Moderná mladá krv však má k slovgličtine aj tam vrúcnejší vzťah, a tak sa napr. Zuzana Belková v predvianočnom čase s poslucháčmi pokojne rozlúči želaním **Majte krásne Vianoce** (Devín, 22. 12. 2006). Vôbec v tom nie je sama.

Inokedy nás slovgličtina zasa na chvíľu odkloní do štylisticky odlišných vôd, než kde sa plaví originál. „Zapnem počítač a počkám na správu. **Tak som aj urobila.**“ (Douglas Coupland: *Eleanor Rigby*, preložila Alexandra Ruppeldtová.) Preklad je plastický a adekvátny, dobre sa číta aj počúva, a **urobiť tak** sa v slovenčine už natoľko zakorenilo, až sa pomaly budeme čudovať, keď ho niekto v takom kontexte nepoužije. Navyše v našom prípade sa hutné **so I did** vzťahuje na obe slovesá, takže by sa muselo rozpisovať. (**Zapla som a počkala.**) Na slovgličtinové riešenie sú teda rukolapné dôvody.

Lenže tá formulácia zároveň evokuje zaužívaný zvrät ľudovej rozprávky, kde sa to mostíkmi **ako povedal, tak aj urobil** hemži. Takúto dikciu vie majstrovsky revitalizovať a transponovať do súčasnosti Milan Rúfus, no *Eleanor Rigby* je z inej galaxie.

Zaujímavý posun vzniká doslovným prekladom **art** ako **umenie** v kontextoch, ktoré tomu zjavne protirečia. „Zola sa stal kritikom **umenia**“, hovorí sa vo fundovanom staršom literárnom pásme, ktoré interpretačne dráždi množstvom výslovnostných skomolenín (Devín, 29. 7. 2006). Lenže Zola sa ako literát kritike umenia (literárneho) venoval už dávno, neskoršie sa však vrhol do arény aj na poli **výtvarného umenia**, a práve o túto špecifikáciu autorovi ide, kým angličtina, ale aj francúzština si na to vystačia so spoločnou strechou univerzálneho **art**.

Ako veľmi tu treba špecifikovať, ukazuje citát z Updikovho položivotopisného románu *Hľadaj moju tvár* v preklade Pavla Vilikovského. Predlohou protagonistu bol významný americký maliar J. Pollock, ktorého „kritické roky na strednej škole zastihli v Los Angeles, a tak isto aj prví učitelia **umenia**, ktorí boli aspoň trochu inšpiratívni.“ Lenže **učitelia umenia** nejstávajú ani v USA, ani u nás, a z kontextu vyplýva, že ide o **výtvarnú výchovu**.

Tu sa myšlienkové pochody dajú aspoň pohodlne sledovať. Čo však vyrozumiete z tvrdenia strážcu majáka, že v kritické situácii zrazu **ochorel**? (Timothée de Fombelle: *Maják*, Rádio Slovensko, 29. 6. 2006, prekladateľ nemenovaný, ako je to v Slovenskom rozhlase dosť bežný **dobrozyk**). Rozprávač to svoje **ochorel** opakuje trikrát za sebou, no až keď z neho vylezie kľúčové **keď som sa prebral**, zapne nám, že neochorel (čo je proces), ale **omdlel** či **stratil vedomie** (čo je vec okamihu). Rozlúštíte však ten hlavolam bez znalosti francúzštiny!

Rovnako ťažko poslucháč rozlúšti, keď ho preklad prenesie z tvrdej ekonomiky do chémie ako vedy. Znalkyňa juhoamerického kontinentu Miroslava Hospodárová svojho času z bolívijskej tlače informovala, že prezident Morales... chce stransparentniť rozdeľovanie štátnych zdrojov z ropy a zemného plynu kontrolovaním peňazí získaných z **uhľovodíkov**, a následne dokonca spomína Zákon o **uhľovodíkoch** (Prehľad tlače, 21. 11. 2006). Poslucháč len neveriacky krúti hlavou – čo je na uhľovodíkoch politicky také brizantné, aby sa rovno na ne šil zákon? O pár mesiacov sa v tej istej relácii (28. 3. 2007) dozvie zasa v súvislosti s Falklandami, že úvahy o **uhľovodíkoch**... ostali nepovšimnuté. Tak si človek nakoniec vydedukuje, že tá čudesa španielska chemikália nebude nič iné než **fosílna palivá**, teda čosi, čo naozaj hýbe svetom. Malo by aj mozgami.

SLOVENČINA JE JAZYK VTIPNÝ

Novotvarom **slovgličtina** a starotvarom **úklady jazyka** som si od prvopočiatku zviazal ruky. Vlastne som tým zo seba urobil závisláka pripútaného k výplodom, bez ktorých by rubrika nebola vznikla, a keby aj, nemala by z čoho žiť. Objektívne jej to nehrozí, ale subjektívne... Musím tú slovenčinu fakt stále k niečomu vzťahovať, namiesto aby som sa v nej len tak kochal?

A tak sa skúsme na chvíľu odviazať... Prečo môže byť novotvar, ale **starotvar** nie? Prečo máme závislákov až-až, ale **nezávisláka** nikde? Keby ste si skúsili zostaviť tabuľku **antoným bez antoným**, sotva veríte, na koľko čarovných absurdít naďabíte. Keď vám po chrbte môžu behať zimomriavky, ale **teplomriavky** nie, dá sa to pochopiť – fyziologická danosť. Prečo nám však meteorológovia či fyzici vnucujú **nízke teploty**, keď mínus 40 či nebudaj absolútna nula ozaj nie je **teplota**, lež **zimota** ako remeň? A ak sa nad tým nik ani len nepozastaví, je to najlepší dôkaz, ako sa bezmyšlienkovito dáme vliecť zvykom. Dokonca keď je zle, vezmeme **nohy na plecía**, akoby sa s nohami na pleciah bohvieako utekalo.

Tak som si lebedil vo svojich kuriozitkách, až kým som nevrátil nosom do objavenej Ameriky. Už názov je totiž plagiát. František Jílek mi zbierkou *Čeština je jazyk vtipný vypálil rybník*. Ozaj, ako sa vypaľuje rybník? Vypúšťať sa ho dá, rybám také záškodníctvo ani trochu nevonía, iste by dali prednosť **predškodníctvu** – ale vypáliť? Ako, ako nie, vypálil, a to už roku 1956:

Věřil jsem, že čeština je jazyk jarý a do světa... Přišel den, kdy jsem šeredně prožel... Je to jazyk škarohlídský, zatvrzele mrzoutský, zapeklitě pesimistický... Mluvíme o nekalé věci, člověku. Řekneme, že nějaká věc není kalá... Slovo kalý žije v češtině jen svým zápořem. Řekli jste už o někom, že mluví samé smysly? Známe výrazy cudný a necudný, ale známe jen necudu, žádného cudy dalekoširoko nevidět. Jazykový cit velí českému klukovi, aby byl neposedou. Žádného posedy není... Žije nelida, ale nežije žádný lida... Není motora, jen samý nemotora škobrtá tím českým jazykovým světem... Žádný Kecal vám žádného týkavku nedohodí, vždyť i ten Kecal může být jen nejapný, nikoliv japný. Je nedovtipa, ale ne dovtipa, je nekňuba, nikdy však pořádný kňuba...

Ameriku som teda neobjavil, ale pokračovať v dolovaní zato môžem, nie som predsa **mehlo**. Možno ani nedochôdča, hoci také vysvedčenia človeku vždy vystavujú iní, takže ktovie. Ak však nie som nedochôdča, som preto už **dochôdča**? Dôchodca, to áno, ale keďže ako taký nemám ani na neglizé, chodíme si aj so ženou v **horáznom gližé**, čo je iste bohapustá **rešť** a **švár**, nad ktorými sa veľikto nevráživo pohorší, lebo polepšiť sa nad nimi nedá, a to ani **vraživo**, a **bohaplými** sa aj tak nestanú. Keď polícia vypátra nezvestné dieťa, ani zďaleka ho tým ešte nezmení na **zvestné**, lebo fakty sú neúprosne – s **úprosnými** sa **milobohu** ešte nik nestretol. Akokoľvek **vrlo** sa tým neúprosným totiž budete zaliečať, neobmäkčíte ich, a **obtvrdzovať** ich zas nemá cenu, k **násytosti** ich nedotlačíte.

Negativizmus sa samozrejme neobmedzuje na úklady jednej predpony, ktorá ho vynechaním ani zďaleka nezmení na gativizmus. Také **bez-** sa tiež nedá zahanbiť. Uvzatého bezdomovca nezmeníte na **domovca**, aj keď mu pridelite byt, lebo si ťažko zvykne na **brehú** slobodu a **hlavú** zodpovednosť. Už za mala býval záškolák, prípadne poškolák, nikdy však predškolák, a keď ho sem-tam predsa len dostali do školy, ulieval sa ešte aj z telocviku, o **duchocviku** ani nehovoriac. Teraz bezducho sedí na lavičke a bezzubými ústami žmúfa, čo mu príde pod **nezub**, kým **zubí** zákonodarcovia sa **ducho** a bezuzdne ženú za svojimi projektmi zákonov v snahe vytvárať ich tak, aby boli voči bezbrannému a **uzdnému** plebsu **zubé**, ale voči nim samým, teda **branným**, bezzubé. Uf!

Na záver malá gender-prehliadka

Prečo je básnik básnik, ale básnička len krátka báseň?

Prečo sa chlapi pred katom trasú, ale pred Katkou nie, alebo sa dokonca trasú na ňu? (To tretie ani nepoviem, som stará škola.)

Prečo slepec potrebuje bielu paličku, kým slepica zrno?

Prečo Macbeth znie hrozivo, kým Makbetka nežne a prítulne, hoci práve ona z neho urobila Macbetha?

Prečo nás v lietadle obsluhujú iba letušky, kým po letušoch či letákoch ani chýru?

Prečo nás koč vezie a zavše aj zavezie, kým kočka nás okúzlí a potom prípadne prevezie?

Doba však prináša aj posuny. Generála sme boli zvyknutí stretať v armáde, generálku v divadle. Feminizácia armády zatiaľ síce nehrozí, ale sem-tam si generálka už predsa len oblečie uniformu.

Prečo sa na nás v nemocnici usmievajú (alebo aj mračia) sestričky, ale bratov nikde? Napokon, s bratmi je oštara už od čias, keď o gender-problematike ešte nik nechyroval. Stačí si spomenúť na Schillerov machizmus **všetci ľudia budú bratia**, ktorý hneď vnucuje otázku, čo budú ženy...

Slová prichádzajú aj odchádzajú. Vlastne jedny odchádzajú, iné prichádzajú alebo sa dokonca votrú, odohráva sa to však v tom istom priestore. So živými je to inak – odchádzajú odkiaľsi, kde sa im nepáči, prichádzajú však inam, kde o nich zväčša nestoja, ako svedčí bilag **prišelec**.

Ešte inak je to so súčiastkami alebo orgánmi – prevodovka či pečeň vám iba odíde, rovnako ako zdravie alebo zosnulí, ale nikam nepríde. Pri prevodovkách, pečeni či zdraví je to šantivý novotvar, resp. novovýznam. Pri zosnulých nebohých je to starotvar tradovaný od nepamäti. **Od pamäti** sa zrejme nič netraduje a keď nebohí odídu, ešte vždy si ich môžeme privolávať ako **bohých**.

Keď teraz od novootvorenej témy odídem, budem vajať vo sfére novotvaru, starotvaru a či v mezpriestore?

Pavel Branko

POCHYBNOSTI

1. Literárny teoretik „svetovo“ „veľký“ vo svojom zhrňujúcom diele priznal nielen svoju, ale všeobecne teoretickú neschopnosť určiť, čo je „literatúra“: myslím si, že matematik je v rozpakoch, keď má vysvetliť, čo je „matematika“. A čo je predmet „fyziky“? Vieme?

Básnik píše „básne“: ale: čo je „báseň“?

Dieťa bez rozpakov povie: „Ak zajtra nebude pršať, zavolám kamarátov, aby sme spolu išli do múzea.“ Nešípi, aké krkolomné výkony predvádza jeho mozog. Explicitná múdrosť je oveľa hlúpejšia ako implicitná. Mozog je múdrejší ako duša.

Matematikov mozog dokazuje, kým matematik nejasne vie, čo robí.

Ak sa pokúsite prečítať kapitolu z „Fenomenológie ducha“ ako báseň, môže sa vám dariť.

„Báseň“ je báseň, ak ju čítate ako báseň.

Uvedomujete si, čo ste práve mysleli?

2. Rozlišovacia schopnosť sa musí cvičiť, napríklad pán X nerozlišuje Mozartovu a Beethovenovu hudbu. Je pre neho „klasická“. Nerozlišuje Michelangelovo a Leonardovo maľovanie.

Pán Y nerozlišuje nadrealistických básnikov. „Písali rovnako“, hovorí a nepotrebuje zmeniť názor.

Prečo treba rozlišovať? Komu záleží na zvláštnostiach Desnosovej básne, ak ju porovnávame s Fábryho básňou?

Jestvuje, hovoria páni X a Y, rozumná miera rozlišovania.

Napríklad pán Z nerozlišuje tváre Číňanov. „Všetci Číňania sú rovnakí,“ hovorí. Číňan Q sa musel namáhavo učiť rozlišovať tváre Slovákov, lebo ich videl „rovnaké“. Pán Q už rozlišuje, lebo potrebuje, pán Z nepotrebuje, teda nerozlišuje.

Pán U počuje spev vtákov. „Spievajú vtáčiky.“ Nepotrebuje identifikovať ich druhy. Stačí mu kochať sa krásou „kvetov“ a obdivovať vznešenosť „stromov“. Jeho „príroda“ je veľmi jednoduchá. Mieru rozlišovania si zriedka všimneme.

Zriedka si všimneme, že „svet“, ako ho vidíme, je zanedbaná verzia.

3. Sú dva typy mysliacich ľudí: ľudí, ktorí si uvedomujú ľudskosť. Byť „človek“ sa ponúka ako výnimka.

Prvý typ: oceňuje postoj „viem“. Vymysleli sme (my ľudia) páku, koleso, očkovanie, kanalizáciu, parný stroj, analytickú geometriu, vieme, čo je v bunkovom jadre, v jadre atómu, v jadrách mozgu.

Druhý typ: oceňuje postoj „neviem“. Vieme, že nevieme. Laká nás prázdnota nekonečných priestorov, nevieme, aké demony alebo akí démoni nás obsadili, nevieme, čo je čas, nevieme, čo je schizofrénia.

Prečo sú teórie neúplné? Nevieme.

Dva typy majú odporúdzajú inteligenciu, skúsenosť a nástroje: nerozlíšiteľné. A predsa: z identických premís odvodili veľmi odlišné závery.

Prípomínajú nám slávny vtip o optimistovi a o pesimistovi, ktorí stoja pri poloplnnej či poloprázdnej fľaške whisky.

4. Ticho je produktom nevšímavosti: potreby počuť ticho.

Keď ho začneme pítvať, pozorujeme veľa podrobností.

Po prvé: počujeme slabý šum, ktorý ako „pozadie“ vyrába sluchový aparát: je ako vzdialené cvrkanie hmyzu.

Po druhé: mesto vyrába slabé hučanie, trochu sa podobá hučaniu mora.

Po tretie: zjavujú sa a miznú individuálne zvuky: zapísknutie, kovové zaškrípanie, ľudské zvolania, štartovanie motora. Doktoré sú zreteľné a vieme ich pomenovať, iné sú slabé, hranične počuteľné, ťažko sa odlišujú od šumu alebo od ilúzie.

„Ticho“ má teda veľa prísad.

Jestvuje „postoj ticha“: zmesi akustických prísad namiešame ako kuchár polievku: povieme si: „je tu krásne ticho“, a naozaj: počujeme krásne ticho.

5. „Zhoda okolností“ často vyzerá ako „prozreteľnosť“, teda „osud“.

Všimneme si, že tri hypotézy používame vo svojej každodennosti pomiešane, bezmyšlienkovito a bojzlivito.

„Prírodzene“, teda bezmyšlienkovito veríme, že jestvuje AKÁSI sila, ktorá poháňa čas. Prečo čas nezastane? Prečo „príčina“ účinkuje? Prírodzenej viery sa nemôžeme zrieknuť: lebo „silu“ neprestajne prežívame, je „bezprostredne“ vo vedomí, alebo vedomie je v nej.

„Bezprostrednosť“ je rozporná: „čistá“ nejestvuje: zjavuje sa, teda vedomie ju sprostredkuje.

Jestvuje limitne („limitne“ v matematickom význame). (Limita je rozporná, infinitezimálny kalkul stojí na nespoľahlivom podstavci, ale: „funguje“.)

Aj „prírodnosť“ „funguje“: ovečky sa pasú na zelených lúčkach, Rimania dobyli Grécko, očkovanie odstránilo kiahne.

Čo poháňa dejiny: „zhoda okolností“, „prozreteľnosť“, „osud“?

6. Ak „všetko tečie“, nie sú stojaté brehy: teda: nemožno vedieť, že „všetko tečie“. „Stojatým brehom“ bol (napríklad) Herakleitos: pozoroval prúdenie a vírenie „všetkého“: v okamihu pozorovania stál: znehybnel.

„Znehybnením“ tokov a vírov je „prítomnosť“.

Aby sme videli, že všetko tečie, zakotvíme v prítomnosti.

Prítomnosť je pozorovateľná pozícia.

Toky a víry bytia sa sprítomňujú. Prítomnosť sa rozpúšťa v prúdoch a vo víroch bytia: priteká, urobí sa nová prítomnosť.

„Všetko tečie“: áno, ale: „prítomnosti“ kráčajú pozdĺž riek a pozorujú ich.

„Prítomnosti“ sú vzájomne transcendentné.

Aristotelova prítomnosť je nezlučiteľná s Kantovou, Kantova s Husserlovou.

Kam sa podejú neprítomné prítomnosti? To je otázka.

Môžeme od nich odhliadnuť. Aristotela pozorujeme ako rozpustenú, tečúcu a víriacu bytosť: jeho „prítomnosť“ kam sa podela? To je otázka.

7. Dajte mi pevný bod a pohnem svet, povedal fyzik.

Hociktorý bod je pevný, povedal filozof. Zvolil si pevný bod, seba, a skúsil pohnúť svet.

„Svet je prázdno, v ktorom poletujú kúsky“. „Svet je vôľa.“ „Svet je divadlo.“ „Svet je stroj.“

„Svet je Boh.“

Keď sa niečo povie, svet sa pohne.

Stojíme na pevných bodoch.

„Svet je množina pevných bodov.“ Hm. Ako sa môžu pevné body hýbať?

„Bod spevnie, keď sa do neho postavíme.“

Hm. Obsadenosť spevní body? Teda: „Svet je množina obsadených a neosadených bodov“.

Konzekvencie výroku nevládzeme domyslieť.

Nevládzeme domyslieť konzekvencie svojich výrokov.

Nikto nedomyslí konzekvenciu výroku „esse est percipi“.

Skúsme to otočiť: „percipi est esse“.

Príklad: Hmota je objektívna realita. Otočíme: „objektívna realita je hmota“. Hm. Je „červeň“ hmota? Čo sú kválié? Myslíme, myslíme, nedomyslíme.

Cítíme: keby sme domysleli, zastal by čas.

Príjemne sa myslí v zlovestne pohyblivom čase.

Predplaťte si slovenský literárny časopis

romboid

n a r o k 2 0 0 7 !

a budete po celý rok bez starostí na horúcej stope
najlepšej súčasnej slovenskej i zahraničnej literatúry.

**10 čísel +1 zahraničné číslo
z projektu**



za zvýhodnenú cenu 330,- Sk!

Vydáva Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska.

objednávka

predplatné na rok 330,- Sk

meno a priezvisko

adresa

PSČ a mesto

objednávam si časopis ROMBOID od čísla

podpis

Objednávku láskavo skopírujte a pošlite na adresu redakcie alebo na adresu:

Slovenská pošta, a.s.

Stredisko predplatného tlače, Námestie slobody 27, 810 05 Bratislava 15

Zákaznícka linka (bezplatné tel. číslo) 0800 11 11 35

Správa zákazníkov tel.: 02/ 544 18 091, 544 18 102, 544 19 903

fax: 02/ 544 19 906 e-mail: predplatne@slposta.sk

alebo na adresu: Ares spol. s r.o., Banšelova 4, 821 04 Bratislava

Tel.: 02 / 4341 4664, fax: 02 / 4820 4528, e-mail: ares@ares.sk

Objednávky na predplatné prijíma aj každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty.

Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a. s., Stredisko predplatného tlače,

nám. Slobody 27, 810 05 Bratislava 15, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk.

Cena jedného čísla do zahraničia je 5 Euro.

ROMBOID, časopis pre literatúru a umeleckú komunikáciu. Vydáva Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR. Ročník XLII. Redakcia: Ivan Štrpka (šéfredaktor), Oleg Pastier (zodpovedný redaktor), Stanislava Chrobáková Repar (projekt časopis v časopise romboid+), Ludmila Piatková (sekretár redakcie), Eva Kovačevičová-Fudala (grafická úprava a technické spracovanie). Redakčná rada: Ján Buzássy, Dušan Dušek, Pavel Dvořák, Lajos Grendel, Igor Hochel, Ivan Jackanin, Jozef Leikert, Dušan Mitana, Árpád Tözsér, Peter Zajac, Ján Zambor. Adresa redakcie: Laurinská 2, 815 08 Bratislava, tel.: 544 338 71, E-mail: romboid@nexta.sk. Vytlačila Eterna Press. Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty. Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Námestie slobody 27, 810 05 Bratislava 15. Cena jedného čísla 50,- Sk. Predplatné na polrok 165,- Sk, na rok 330,- Sk. Cena jedného čísla do zahraničia je 5 Euro. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Index 49566. ISSN 0231-6714.