

**myslím si, že...** / Ivan **KADLEČÍK**Jozef **MIHALKOVIČ**: 6 básní | 3Jozef **MIHALKOVIČ**: Musíte si dať nazrieť do karát, aj keby ste nechceli | 6Adam **SVETLÍK**: (Ne)moc literatúry (esej) | 8Jana **BEŇOVÁ**: Plán odprevádzania (Café Hyena) (úryvok z románu) | 12Zuzana **IŠTVÁNFYOVÁ**: Koniec literárnej histórie – áno alebo nie (esej) | 20Stanislava **REPAR**: Vernisáž 1, Vernisáž 2, Kierké Gaardovi, okľukou (básne) | 25**t m a v á k o m o r a**Jozef **LEIKERT**: Ladislav Mňačko v roku 1963 (štúdiá) | 29**voľným okom**Juraj **MOJŽIŠ**: 0 Žltých ostrovov Jacksona Pollocka (esej) | 44Monika **KEKELIAKOVÁ**: Estetické rozohrávanie súčasnej situácie človeka a sveta (skica k najnovšej poézii M. Rúfusa) | 49**u m e n i e e s e j e**Dušan **TEPLAN**: Očistné písanie | 53**galéria romboidu 2007**Peter **HORVÁTH** | 62**pan(o)ptikum** Vladislava **GÁLISA** | 66**anketa romboidu / pesničky s textepíloom**Texty piesní podľa Daniela **HEVIERA** | 68Norbert **MIKLÁŠ**: Prehováranie smrti (úvaha nad knihou P. Rotha Eweryman/Kdokolvek) | 71**recenzie**Ivan **KAMENEC**: Vtedy v strednej Európe (Žo Langerová: Vtedy v Bratislave) | 78Roman **GAJDOŠ**: Umenie textovať, textovať umenie (Blažej Baláž: Texty) | 80Lucia **WINKLEROVÁ**: Ďalší rozvoj fenoménu J. R. R. Tolkien | 81Miloslava **KODOŇOVÁ**: Náboženstvo vo veku interpretácie (Richard Rorty – Giovanni Vattimo: Budoucnost náboženství) | 82**cool/túra**Márius **KOPCSAY**: Počasie banálne i globálne | 85Knut **ØDEGARD**: Jazyk poézie je absolútne podstatný | 87**tour de galery** alebo – NA VERNISÁŽ!Marián **KUBICA** | 88Sonia **REISINGEROVÁ DE PUINEUF**: 0 čom bolo a nebolo XX. storočie (Dokumenta 2007) | 90**úklady jazyka alebo slovgličtina**Pavel **BRANKO**: Desafinútovka štylistiky | 92**z poznámok** Ivana **ŽUCHU**: Pochybnosti | 95

nemožno dôverovať ľuďom, ktorí sa tvária, že Boha majú v hrsti skroteného ako kanárika v klietke, aby im spieval k vlastnej spokojnosti. Takého Boha by nám mohlo byť aj ľúto. Zlo je tam, kde sa človek uspokojí a vo svojej pýche si namýšľa, že našiel a vlastní neprotirečivú pravdu a zmysel. Rozbiť zrkadlo. Zázrakom zazrieť všetko namiesto seba.

Videl už niekto „ateistického“ neznaboha, ktorý by po celý dlhý život zúfalo a bolestne hľadal Boha a zápasil o neho? Taký bol aj nedávno zosnulý švédsky scenárista a filmový režisér, radšej by som povedal mysliteľ v obrazoch a spisovateľ Ingmar Bergman.

Bolestná, poctivá a rozporuplná dynamika tvorivosti je azda spravodlivejšia než spokojnosť hniloby.

Preto mnohí Bergmana nepresne chápu. Vzácný slovenský spisovateľ Ladislav Fričovský nedávno vydal prózu, v ktorej sa pokúša polemizovať s Bergmanovými omylmi a nedostatkami. Je to potrebné ako príklad, že Bergmanova práca nie je hrachom hodeným na stenu, ale má rezonanciu. Aj so Shakespearovými drámami sa dá polemizovať, dokazovať, že Hamlet nemá pravdu. Ale možno napísať lepšieho Hamleta? Možno vytvoriť dokonalejšiu sochu Michelangelovho Dávida? Aj keby sa to dalo, bolo by to nezmyselné.

V Bergmanovom depresívnom a nihilisticky beznádejnom autorskom filme Mlčanie na okamih zaznie čosi z Bacha ako lúč svetla v našej noci či mravnom súmraku. Je to výčitka? Upozornenie? Smerovka? Cynizmus? Možno kozmický signál, náznak, zjavenie. Možno všetko spolu. Kde je anjel Johann Sebastian, tam nemôže byť nič zlé.

Bergman brodiac sa hnisavým hnusom prebúdza naše svedomie, ktoré sladko spí ako zabité. Ako sýta mŕtvola, čo chrápe, konzumuje zábavu, vychutnáva si „pohodu“, užíva si.

Ingmar Bergman odišiel a nechal nás tu osamelejších o kus svojej osamelosti; bez jeho pochybností budeme ešte pochybnejší. Bez jeho diagnostických temných vízií by bol svet temnejší.

IVAN KADLEČÍK

## 6 básní

•••

*Už som tak dlho na svete,  
že mi začína chýbať, čo som neprežil.  
A už tak dlho píšem,  
že mi začína chýbať, čo som nepreložil.*

•••

*Ešte sa povypytujeme  
na starodávne veci, uvidíme  
ako sa ráči skutočnosť, keď habká  
ako začínajúca babka, keď zahne za roh,  
ktorý vždy napokon otrčí  
svoj pravoľavý paroh.*

•••

*Ja som bol poslom uzmierenia, veru,  
no nevyplatilo sa. Čo som všetko chcel  
obopnúť neoblomne, čo som  
videl-nevidel vo svetovej vojne,  
nechala vo mne spúšť,  
obrátilo ma na neveru  
a doudieral som si hánky.  
Chcel som, no nedalo sa kričať,  
prekričať ticho nahrčené vo mne,  
no neposlúchali ma sánky,  
hovorí Vincov Frančiš z Dubovej,  
v Modre, pri polievke u tety Janky.*

• • •

Zosadli sme sa v pitvore,  
kde k našim nohám  
došpliechavali známky podvečera  
s lastovičkami, s leskom vtáčích krídel.  
Bojácne očakávanie im dáva piť  
zo žliabkov tvojich dlaní.  
Vystala naozajstná chvíľa.  
Od rána som si predsavzával  
uspieť aj bez boja a iba láska  
nechodila a nechodila.  
Trest za to, že sme málo sami.  
Čistučká blaženosť celý deň  
zalieva muškátové výhonky  
veľkomožnými odtienkami.

• • •

Ako keby som sa bol ulial  
a ešte si aj trochu ulial.  
Viem si to vysvetliť  
no trochu sa aj bránim.  
Vždy, vždy je dôvod na príčine.  
Smelšie sa kráča do svahu.  
Ba je to ako s vinobraním v Apollinairovej básni:  
„Deň odchádza, ja nejdem za ním!“  
Svetlo je každú chvíľu iné.  
Vraj každý chcel mať  
posledné slovo, hovorí Daniel Hevier  
v knižke, kde biele horí najdlhšie.  
Je predposledné? Nie. Predposledné mal  
Rimbaud: Ó doby, ó vy hrady!  
S dušou žiť bezo zvady?“  
- Všetko jedlé, jedlý vzduch je,  
skálie, železo i uhlie!  
Predposledné slovo má Rimbaud.  
Posledné každý, kto po ňom  
nabíeral ešte odvahu.

• • •

*Už bolo neďaleko Vianoc,  
keď som sa zastavil  
a obzeral sa, kam sa podieť na noc.  
Sneh ešte nevedel,  
kedy už začne chlíť svoje spústy,  
ja tiež som padať chcel  
čistučký, ľahulinký, hustý,  
bol by som žehnal predvianočnej chvíli,  
tichý sa ešte stíšil,  
sviatočný, plný sily,  
bol by som naladenie nevšedných  
všemodranských dejov  
najradšej zlatou niťou vyšil.  
Žehnaj vám dobrí ľudia Boh  
a duším nadeľ mier,  
nech už Ježiško neplače,  
nech usmeje sa keď len očami,  
veľkými ako hviezdy  
nad modranskými nocami.*



*Peter Horváth - Noc a deň*

# Musíte si dať nazrieť do karát aj keby ste nechceli

**MIROSLAV VÁLEK**

Mal svojich pochlebovačov aj neprajníkov. Svojich anticipantov spoločenských trhových podmienok, aj anticipantov večných právd. Ani on sám však nezostával nemenne taký istý ako predtým, napriek predsavzatiu „ja nikdy nebudem už iný“. Mal svojich vo všetkých generačných vrstvách. Takmer by sa dalo povedať „ideálne médium rozvíjania nepredvídaných situácií“. Hra na život do nerozlíšiteľnosti poprepletaná s hrou na nevyhnutnosť, s hrou na život a na smrť – na všetkých dostupných úrovniach. Vedel byť zamatovo jemný až obradný, ale aj bezprostredný až na rovinu nekompromisných atakov. A ako na dôvažok ešte aj trochu sentimentálny. Neviem si to ináč predstaviť, na začiatku, ak nie aj od začiatku tu musel byť odhad a síce odhad veľmi široko uchopený a veľmi strmo až strhujúco realizovaný. Človek tu rástol s veľkosťou úloh, ktorým bolo treba čeliť, s veľkosťou bremien, ktoré bolo treba vzoprieť a niešť. Časom sa pravdaže aj toto nesmierne vynaloženie tu a tam začínalo opotrebovať. Závaž a jej zotrvačný ráz časom začínali dávať o sebe vedieť, museli aj omínať, čelilo sa tu ťažkostiam aj ich nadľahčovaním, vykomponovanosť koncentrácie sa nebadane presúvala na odstupové pozície ironie, inteligentných menších alebo väčších zlomyseľností, ak nie aj posmeškov. Vynikajúca pamäť, vystužená technológiou praxe a technikou. Bezpochyby vynikajúci básnik, no práve v tomto bode najzraniteľnejší, pretože tu sa končí hra, ide sa nadoraz. Musíte si dať nazrieť do karát aj keby ste nechceli. Básnik je ten, kto o sebe všetko nakoniec vytrúbi, alebo skoro všetko. Knižka *Milovanie v husej koži* patrí k vrcholovým ukážkam týchto dilem. Bol rukodielnym človekom. Staval na poriadku a usporiadanosti, odkazujúcej náhodilosť do jej medzí. Každý človek si vedome či podvedome stráži svoju nedotknuteľnosť, svoju slobodu. Klamstvá vedomé i nechcené, drobné podvody a zavádzanie, tohto človeka vyprovokovali ku gestikulácii modulovaného opovrhovania, ale i útočnosti. S veľkou dôkladnosťou venoval pozornosť detailu pri všetkom, čo robil. Ako keby v ňom bolo usidlené presvedčenie, že detail môže spasiť svet, no mohol by ho aj zatradiť. Ja som mal Válka rád a trochu som sa ho i bál. A on voči mne azda neraz prejavil veľkorysosť, ktorá ma zavše zaskočila a zavše stávala pred hotovú vec s imperatívnym podkresom. Podľa mňa by veľmi mnohí vedeli podať svoje svedectvá o Váľkovom prístupe ku skutočnosti sveta i o jeho podaní sebauplatnenia vo vzťahoch, ktorému nechýbali zvláštnosti ani originalita. Bol to estét medziludských väzieb a hľadal medzi nimi povedzme spoločného menovateľa, alebo spoločné menovateľa a tak je zrejme, koľkým úskaliam musel asi čeliť na takejto ceste. Jeho kroky sa vyznačovali svojiskými vstupmi do sveta ľudskej psychiky s nevšedným zmyslom a citom pre ľudské slabosti a odtienky ľudských situácií. Neodpúšťal ľudskému svetu jeho slabiny či manká, no nebol z tých, ktorí druhými pre ne s prehľadom opovrhujú („má každý človek svoje hriechy a každý hriech svoj majestáť!“).

Je nezmysel vyčítovať Válkovi jeho Slovo. Ide v ňom práve o uchopenie skutočnosti v istej chvíli a na určitom mieste za takých a takých okolností a o úlohu zodpovednosti vo vzťahoch. Prijal podporu vládneho usporiadania a cítil sa zaviazaný v mene celého potenciálu kultúry. Vybral si svoje úroky v podobe možnosti uplatniť svoje predstavy podľa vlatného uváženia. Neprichádzalo do úvahy „uskakovanie“, „chytračenie“ či dokonca „hra na obidve strany“. Musel skladať účty, nuž tak ich skladal. Mával na pamäti celkový záber svojho „experimentu“ ako aj svoj podiel na rozhodovaní o tom, čo sa smie, čo sa musí. Bola to hra, ktorá pochopiteľne zasahovala i poznamenávala príbahlé i vzdialenejšie okružky zodpovedajúcich spoločenských dejov. Bola to hra – hovorím o básnikovi Miroslavovi Válkovi – ako keď sa hrajú deti, zakaždým o všetko. V tomto prípade však na rozdiel od detí a detského správania s prijatím bremena zodpovednosti. Ja som zo svojho miesta nepokukoval, čo si kto prisvojuje, alebo čo odmieta. Nepredvádzal som sa, ale videl som všeličo, nízke i vysoké, slabé i silné a hovorieval som si: toto je život.

Som presvedčený, že človek, o ktorom hovorím, ovplyvnil novodobé dejiny Slovenska vo väčšej miere, než sa vo všeobecnosti pripúšťa, prispel k sebauvedomeniu mnohých, odhliadnuc od toho, ako to sami prijímali, alebo mohli prijímať. Ako keby sme mali do činenia s uvedomelým odhodlaním niečo urobiť, prispieť na pripravenosť osobnosti slovenského človeka tvárou v tvár nastávajúcím civilizačným realitám.

## LACO NOVOMESKÝ

Novomeského nejde odnovomeštiť. Nastúpil s Nedeľou v záhrení a všetky všedné dni a noci sa v ňom i okolo neho začali hŕčiť, ako keby boli vedeli samé od seba, čo a ako. Mám rád akúsi starodávnosť, akúsi nezameniteľnú írečitosť ranných veršov Laca Novomeského. Mal som svojho času šťastie sa s ním stretnúť, aj pozdraviť. Stihol v súvislosti s mojou maličkosťou dokonca čosi ako poklepanie po pleci, vraj čítal moje básne a zdalo sa mu, že primiešavam na pôde lyriky viac rozprávania, viac „prózy“ ako je nevyhnutne zapotreby. Sympatická pripomienka i rozpomienka, sýtená majstrovým zaujatím pre svoj spôsob. Som celkom rád, že môžem dopovedať pri tejto príležitosti, že Novomeského básne som nikdy nepocíťoval ako „priveľmi lyrické“. Ján Ondruš nás za onoho času, na Pekárskej ulici v Trnave, všetkých „vyučoval“ a naliehalo zdôrazňoval, že Novomeský verubože áno. Ja som už vtedy vedel o čo ide, aj o koho, len som pravdaže nevedel, nemohol som vedieť, čo všetko sa ešte iba ukáže, netušil som, čo by mohol mať tento veľký pán v talóne na tie príhodnejšie chvíle. Nemám prečo prihrievať si svoju polievočku a nemám prečo tváriť sa prekvapene nad súborom textov, ktorý prišiel teraz na svet zásluhou iniciatív Literárneho informačného centra. Som dojatý. Novomeský vychodí z tejto pokonávky ako veličenstvo a naše zadosťučinenia ani dnes, ako dúfam, nemajú prečo jeho neprítomnosť uvádzať do rozpakov.

# (Ne)moc literatúry

Adam Svetlák (1961), vysokoškolský učiteľ, literárny kritik, šéfredaktor Nového života. Vydal monografiu o poézii Víťazoslava Hronca Poetika presahu (1997). Žije v Aradáci, vo Vojvodine.

*„V praktickom živote svet vlastní nás, v poézii je človek vlastníkom sveta. Ona mu vracia suverenitu tvoriteľa.“*

MILAN HAMADA<sup>1</sup>

Keď hovoríme o moci literatúry, najčastejšie pritom vlastne myslíme na spisovateľovu možnosť literárnym textom vplývať na čitateľa, presadzovať mu svoje náhľady a idey, a takým spôsobom si ho získať, „podmaniť“. Avšak pôsobenie vôle spisovateľov a umelcov za mocou, podľa mnohých najsilnejšej hybnej sily človeka, sa tu zrejme nekončí: ich cieľom je dostať sa do pozície Tvorcu, ktorý vdychuje život, oživuje neživú hmotu, vytvára skutočnosť, svet. O tomto „kreačionistickom“ sne či ideáli človeka veľmi názorne hovorí aj tragický životný osud mytológického „pevca“ Orfea, pritom ani nie natoľko jeho smrť kúskovaním (využívá Ihabom Hassanom na zobrazenie postmoderného stavu umenia a literatúry), ale skôr príbeh opisujúci jeho návrat z podsvetia, keď sa mu podarilo silou svojho umenia oživiť milovanú manželku Euridiku a tak sa, síce nakrátko, dostať do pozície oživujúceho, všemohúceho Tvorcu. Avšak po osudovom omyle nasledovalo rýchle Orfeovo precitnutie: pri pohľade na Euridiku nenávratne sa vracajúcu do smrti tento mytológický hrdina si konečne uvedomuje vlastnú boľavú a skľučujúcu bezmocnosť – ľudskosť. Tento existenciálny pocit veľmi sugestívne evokoval Rilke v básni *Orfeus Euridika Hermes*: „... Stál a pozeral / ako na stužke chodníkov v lese, / boh zvestí s očami plnými smútku / sa mlčky obrátil a išiel za postavou, ktorá sa vracala tou istou cestou, / krok skracovaný ovi nadlami mŕtvych / váhavo, jemne a pomaly.“<sup>2</sup>

Tragický Orfeov osud nás upomína na to, že moc ľudskej tvorivosti je zrejme veľká, no nie aj neobmedzená. Človekovo uvedomovanie si tejto trpkkej pravdy je zobrazené v mnohých dielach svetovej literatúry a zo slovenských autorov ju azda najsugestívnejšie evokoval Jozef Cíger Hronský v románe *Adreas Búr Majster*. V tejto románovej alegórii Hronský zobrazil tragický osud majstra Búra, ktorý sa opojený pôsobivosťou svojho spevu chcel „vyrovnať“ s Bohom tak, že svoj vzťah k nemu neuskutočňoval pokorne modlitbou, ale tvorivo, spevom. Teda rovnoprávne. Taký svojím správaním sa tento Hronského archetypálne podaný človek skonfrontoval aj so spoločnosťou, ktorá ho v jeho výnimočnosti a inakosti najprv len marginalizovala, neskoršie exkomunikovala a konečne aj zavraždila. Hronského románový príbeh sa dá prečítať aj autobiograficky: je výrazom trpkého sklamaní sa samého spisovateľa z (dosahu) vlastného spoločensko-politického angažovania sa v realizácii idey či ideológie „slovenského štátu“<sup>3</sup>, no domnievam sa, že je tu dôležitejší fatalistický podaný osud (modernistického) umelca, ktorého tvorivý potenciál je (predsa) podmienený a obmedzený, a to nielen jeho ľudskými (tvorivými), ale zrejme aj spoločenskými (ideologickými) koordinátami.



Viera v neobmedzenú moc (básnického) slova, jazyka<sup>4</sup> sa naplno prejavila v modernistickom kreatívnom entuziazme, prejavujúcom sa v permanentnom tvorivom experimente, v ktorom sa primárnym estetickým postulátom a kritériom stal inovačný potenciál novovzniknutého artefaktu. Tento svojrázny kult originality a viera v moc ľudskej kreativity sú v súčasnej (?) postmodernej dobe ohrozené, a vo veľkej miere aj nalomené agresívnym pragmatizmom a utilitarizmom produkujúcim poznávaciu skepsu a relativizmus, ktoré umelcovia permanentne pristihávajú krídla, predovšetkým tým, že demystifikujú, depatetizujú a detronizujú jeho tvorivý čin. Pod takým nátlakom dnešní spisovatelia potrebujú už omnoho väčšiu námahu a odvahu na vyjadrenie svojho kreatívneho potenciálu zakódovaného génami, čo sa potom najčastejšie prejavuje ako svojrázny zápas medzi válkovskou vierou, „že vyslovené slovo nakloní vesmír“, na jednej strane, a rúfusovským pocitom bezrukosti „na zatrasenie sveta“<sup>5</sup> na strane druhej.

Pocit vyčerpanosti<sup>6</sup> a s ním súvisiaca dominujúca intertextová tvorivá stratégia v súčasnej literatúre naznačujú, že v postmoderne pocit „bezrukosti“ predsa prevážil, a že (modernistické) produktívne obdobie dnes vystriedala (postmoderná) re-produktívna, jalová či alexandrická doba. Ilustratívny, pritom treba poznamenať aj extrémny prejav tohto stavu súčasnej literatúry (a samozrejme aj umenia) nachádzame napríklad v textoch – „steriloch“ Petra Macsovszkého, ktoré svojou sémantickou „mlkvosťou“ veľmi názorne ilustrujú deziluzívne vzdávanie sa nároku (súčasného) spisovateľa svojím textom aj niečo „pomenovať“:

*„Toto tu už bolo. Vôbec to nie je nové. Tak načo to, do piči, čítaš? Nevidíš, že je to vyložená kokotina? Ak to vidíš a predsa neprestávaš čítať, potom si na tom ešte horšie, ako som si myslel. Vôbec som sa s tebou nemal dávať do reči. Teraz sa v tom veziem už aj ja. S kokotmi sa bavím – kokot som. Niet pomoci. Pretože toto už bolo. A nečum na mňa. Viem, že kazím vzduch. A ty azda nie? Otázka je, kto je z nás väčší exhalát?“<sup>7</sup>*

Výraz podobnej „nemoci“ literatúry predovšetkým samotného básnika vo svojej poézii sústavne zdôrazňuje aj Ladislav Čáni. Najexplicitnejšie sa to prejavilo v jeho časopisecky uverejnenom cykle *Simulars*<sup>8</sup>, a to nielen básnikova poznávacia dezorientácia a skepsa, ale zároveň aj deziluzívnosť voči zmyslu vlastného tvorivého činu. Čáni vníma skutočnosť ako „nekonečný svet vnútorného významového vákua“, ktorý „neobsahuje žiadne koordináty smerovky či záchytné body“, takže je aj básnikova tvorivá „transpozícia“ takejto skutočnosti vlastne len „deemocionalizované a desémantizované rozvíjanie bezobsahovosti v obmedzenom kozme subjektu“.<sup>9</sup> Z tohto poznávacieho a tvorivého deziluzionizmu potom vyplýva aj básnikovo definovanie poézie ako semiotickej atrapy<sup>10</sup>, teda prázdneho obalu bez obsahu.

Natíska sa nám tu aj paralela s Vítazoslavom Hroncom, ktorého básnickú tvorbu posledného (?) tvorivého obdobia tiež nahrýzala skepsa, keď ide o dosah ľudského poznania, a samým tvorením, no na rozdiel od Čániho a Macsovszkého postmoderného „nihilizmu“ Hronec nikdy nezapochoyboval o zmysle tvorivého činu, lebo napriek všetkému<sup>11</sup> „modernisticky“ aj ďalej verí nielen v možnosť tvorivého „presahu“ skutočnosti, ale aj v zmysel tohto ľudského snaženia. Najlepším dokladom tohto je báseň *Druhý príchod*,<sup>12</sup> jedna z ostatných Hroncových básní, ktorá sa aj napriek deziluzívnemu uvedomovaniu si globálneho civilizačného spádu predsa končí „optimistickou“ vierou v obnovu, renesanciu (poézie, umenia, života...).

V tomto kontexte môže byť ilustratívna aj tvorba Jaroslava Supeka, ktorá vykoľajená z literárneho mainstreamu „osciluje“ medzi (neo)avantgardou, čiže modernou a po-

stmodernou poetikou. Môžeme ju definovať ako svojráznu performanciu či happening, v ktorom autor permanentne skúma vlastný tvorivý potenciál, respektíve (tvorivý) potenciál umenia (literatúry). Výsledky tohto „výskumu“ sú vo veľkej miere ambivalentné, o čom hovorí aj Supekove autointerpretačné, vo svojej podstate programové vyhlásenie: „Vždy som robil rozdiel medzi umením a tvorivosťou. Pre mňa je umenie, keď z niečoho spravíš niečo, tvorivosť je, keď z ničoho urobíš niečo. Teraz sa formulácia tvorivosti mení: tvorivosť je, keď z ničoho spravíš NIČ. Vždy som pod tým z *ničoho* myslel na toho, čo tvorí.“<sup>13</sup> Tento svoj teoretický postulát Supek ilustroval veľmi názorným happeningom realizovaným počas plavby Carskou barou v rámci manifestácie *Stretnutie pod lipami*, keď spisovateľ zaplul do vody a toto svoje gesto vysvetlil nasledujúcim spôsobom: „Dávno bolo povedané – všetko, čo umelec vyplúje na papier, je umenie. Môžeme však vidieť, že hladina vody zostala taká istá, aká bola pred mojím zaplútním; ani nestúpila a ani neklesla. Práve sme urobili z ničoho – nič, teda sme tvorili.“<sup>14</sup>

Aj súčasná literárna „veda“ permanentne spochybňuje kompetenciu a moc autora. Musíme sa naostatok aj opýtať, či je vôbec dnes oprávnené o autorovi hovoriť, keďže ho Roland Barthes vo svojom chýrečnom nekrológu<sup>15</sup> už dávno pochoval a ako jeho nástupcu vymenoval Čitateľa. Je evidentné, že sa v súčasnosti (významotvorný) dôraz v komunikačnom rade posunul do autora najprv k jazyku (jazyk hovorí a nie autor) respektíve k (otvorenému) textu a neskoršie k jeho recepcii a recipientovi, ktorý literárnemu textu určuje definitívnu podobu a význam. V kontexte tohto posunu v situovaní tvorivého aktu v literárnom procese je veľavravná aj Lyotardova definícia spisovateľa ako vysielateľa „správy do púšte“<sup>16</sup>, ktorý túto „správu“ síce opatrí základnými významotvornými koordinátami, ale napriek tomu nemôže ani len predpokladať, kto bude a ako bude „čítať“ tento jeho odkaz, takže sa aj rozsah jeho moci, ktorú by mal svojim „dielom“ získať (keďže slovo je moc), takto minimalizuje.

Všetko toto nás vlastne presvedča, že v súčasnosti je problematická nielen otázka dosahu či „moci“ nejakého artefaktu, ale zároveň aj otázka subjektu tvorivého činu. Teda primárna otázka by nemala znieť, aký je dosah tvorby, ale sa pýtame, kto vlastne tvorí, teda kto vyslovuje to famózne „buď svetlo“, kto je majiteľom všemohúceho slova. Spisovateľ? Čitateľ? Nieкто tretí?

Odpoveď na túto otázku sa nazerá aj v spôsobe, akým sa literatúra, respektíve umenie využívajú či zneužívajú na presadenie a udržanie nejakej politicko-ideologickej, teda mocenskej sústavy. Najmarkantnejšie sa to prejavilo v totalitných spoločnostiach, v ktorých sa dostala do popredia extrémna, „patologická“ forma moci (fašizmus, stalinizmus...). Dôraz, aký sa v týchto spoločnostiach kládol na literatúru a umenie, naplno potvrdzuje ich pôsobivosť,<sup>17</sup> teda obrovský potenciál pre ideologickú indoktrináciu, a za to, že ona mala „krátky dych“, na vine je zrejme inkompatibilita dvoch sústav: jednoducho ideológia svojou totalizujúcou, teda obmedzujúcou podstatou nemohla skrotiť<sup>18</sup> a obsiahnuť dynamické a pluralitné sústavy, akými sú umenie a literatúra.

Namýšľať si, že sme sa v súčasnej len navonok deideologizovanej liberálno-demokratickej spoločnosti konečne dostali mimo ideologického respektíve mocenského dosahu, je priam iluzórne,<sup>19</sup> lebo aj v týchto „protežovaných“ spoločnostiach Moc a Ideológia sú aj ďalej prítomné, no spôsob ich prejavovania sa a pôsobenie je teraz omnoho skrytejší a rafinovanejší a naplno sa realizuje len na okrajoch spoločnosti, kam sa postupne a sústavne posúvajú všetky „rušivé“ systémové elementy a kde je potom aj ľahšia ich „neutralizácia“. Je evidentné, že sú aj pre takúto, vo svojej podstate aj ďalej ideologizovanú spoločnosť, literatúra a umenie „nebezpečné“ a rušivé prvky, a keďže vodu teraz treba priviesť na vlastný mlyn bez zákazov a represíí, pristupuje sa buď k „asimilácii“, teda integrácii „rušivého“ prvku do systému, čím prakticky „zaniká“ objekt konfrontácie,<sup>20</sup> alebo v prípade neúspechu tejto stratégie, „nepripravenosti“ sa systematicky marginalizujú, teda sťažuje sa ich pôsobenie a tým spôsobom sa aj jeho dosah minimalizuje. V súčasnosti sa literatúra a umenie, ktoré prihliadajú len na estetické kritériá, zrejme

dostávajú do pozície najrozličnejších okrajových či outsiderských spoločenských skupín, akými sú napríklad antiglobalistické, ekologické, feministické, homosexuálne hnutia a rozličné náboženské „sekt“, zatiaľ čo v spoločenskom mainstreame zostávajú len masovo-populárne, sústavne a čitateľovi sa prispôsobujúce, teda v podstate nekritické a neškodlivé (z aspektu Moci) artefakty.

#### POZNÁMKY

- 1 Hamada, Milan: Na obranu tvorby. In: Básnická transcendencia. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969, s. 62.
- 2 Rilke, Rainer Maria: Orfeus Euridika Hermes. In: Piesne o láske a smrti. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 72.
- 3 V tomto ohľade môže zastupovať celú plejádu spisovateľov, ktorých „výlet“ do ideologicko-politickej sféry sa obyčajne vždy končil podobnou frustráciou, sklamaním a neraz aj tragédiou. Vo svetovej literatúre v tomto ohľade môže byť ilustratívny osud Ezru Pounda a v slovenskej literatúre sú indikatívne životné príbehy Laca Novomeského a Dominika Tatarku.
- 4 Túto modernistickú vieru možno sledovať predovšetkým v kontexte tzv. lingvistického obratu (linguistic turn) vo filozofii, ktorý sa manifestuje ako posun od skúmania vedomia k problematike jazyka, o čom veľmi názorne hovorí téza Ludwiga Wittgensteina, jedného z najvplyvnejších filozofov 20. storočia, podľa ktorého sú hranice nášho jazyka vlastne hranicami nášho sveta.
- 5 Treba však poznamenať, že takýto vzťah dvoch významných slovenských básnikov k vlastnej tvorbe a jej dosahu musíme pozorovať nielen v kontexte slohovej formácie, v akej ich tvorba vznikala (modernizmus), ale aj v kontexte ideológií, aké ju rámcovali; u Rúfusa to bolo kresťanstvo a u Váľka komunizmus.
- 6 Pri tomto slove, ktoré je v súčasnosti častým používaním významovo devastované, sa aktivizuje negatívny aspekt alternatívnosti v názve tohto môjho textu, teda prichádza k slovu výraz nemoc literatúry, ktorého význam pociťujem nielen ako stav ochorenia, ale predovšetkým ako bezmocnosť, teda aj malátnosť, vyčerpanosť literatúry.
- 7 Macsovszky, Peter: Bribô. Romboid+, XXVIII, 2003, výber, s. 111.
- 8 Čáni, Ladislav: Simulans. Nový život, 50, 1988, č. 7-8, s. 249-255.
- 9 c. d., Nonsonet, s. 249.
- 10 c. d., Semiotická atrapa, s. 250.
- 11 Tu myslím hlavne na výrazne „skeptické“ básne typu Treba sa postaviť na stoličku, Pri čítaní Platona, Koľko má kostí veľryba, Nardarmo sa zobúdzam...
- 12 Hronec, Víťazoslav: Druhý pochod. In: Almagest. Beograd : Zavod za izdavnaje udžbenika i nastavna sredstva : Báčsky Petrovec : Kultúra, 1999, s. 153.
- 13 Tento citát som prevzal zo Supekovho textu Samotný život básnika je tiež jeho umelecké dielo, prečítaného na 50. Literárnom snehovaní, ktoré bolo v Novom Sade 13. októbra 2006.
- 14 Tamtiež.
- 15 Barthes, Roland: Smrť autora. In: Beker, Miroslav: Suvremene književne teorije. Zagreb : Sveučilišna naklada Liber, 1986, s. 176.
- 16 Lyotard, Jean-Francois: Hrobka intelektuála a iné články. Bratislava : Archa, 1997.
- 17 Túto sugestivitu literatúry a umenia možno ilustrovať niektorými „anekdotami“ z dejín literatúry. Prvá sa vzťahuje na Goetheho román Utrpenie mladého Werthera, ktorého vydanie údajne drasticky zvýšilo počet samovrážd a druhá na rozhlasové vysielanie Wellsovho románu Vojna svetov, ktoré svojou presvedčivosťou vyvolalo masovú paniku obyvateľstva.
- 18 Represia, predovšetkým cenzúra, v takej podobe, aká sa využíva v týchto spoločnostiach, bola vlastne kontraproduktívna.
- 19 Na tomto deziluzionizme v druhej polovici 20. storočia sústavne pracoval Michel Foucault, ktorý veľkú časť svojho filozofického diela zameral na odhaľovanie mocenských vzťahov, alebo ako to on definoval „spojenie racionalizácie s mocou“, nielen v minulosti, ale aj v súčasnej západnej liberálnej spoločnosti.
- 20 Na tieto účely Moc využíva prostriedky a stratégie, no najčastejšie však ide o priamu alebo nepriamu „kúpu“ umelca a spisovateľa.

# B<sup>JANA</sup> E Ň O V A

„Čo ešte by mala Uršula zažiť po strane 399?“  
(RUDOLF SLOBODA)

## I. PETRŽALKA - GALAPÁGY

### **Petržalka**

The shadow of my smile  
Petržalka  
My own style  
Petržalka  
The sound of my heart  
Petržalka  
Always on my mind

**Živá petarda.** Sused, ktorý býva v byte vedľa lana a Elzy, je starší pán. Už roky si myslí, že Elza je lanov syn. Zdraví ju bodro servus a občas udrie priateľsky do hrude.

Sused naznaša petardy. Keď ich začnú deti odpaľovať, vybehne na lodžiu a kričí: „Ty vyjebanec!“ Stále dokola. Tak sa začína predvianočné obdobie v Petržalke: Tyvyjebanectyvyjebanecty.

Sused nie je človek, je to v podstate svojská petarda. Kapsľa. Túto noc putuje Elza pred jeho dvere, aby nemusela cez stenu počúvať zábavný program v televízii. Prosí ho, aby to stíšil. Lesknú sa mu oči: kombinácia alkohol a slzy. „No neviem,“ hovorí povýšene, plný pozitívnej energie. „Je to program na pomoc Tatrám, tak som myslel, že všetci, že každý,“ fíká sused.

Elza odchádza, vojde do bytu, televízor za stenou už nereve. Teraz reve sused. „Kurvy maďarské!“ Stále dokola. Elza leží v posteli a tečú jej slzy. Dookola. Na pomoc Petržalke.

**Petržalka je územie,** kde čas nehrá rolu. Žijú tu tvory, o ktorých si ostatná časť zemegule myslí, že už neexistujú, že vyhynuli. Dobré aj zlé. Tváre švábov pripomínajú dinosaury, susedov hlas nevychádza z hrdla, ale z očných zubov šelmy.

Elza vybehne na lodžiu, z koša vyberá fľašu a nakláňa sa na susedovu stranu. Pri stene stojí prázdne akvárium. Hodí fľašu do jeho stredu a uteká sa schovať naspäť do postele. Počuje, ako sused vychádza von, chvíľu je ticho. Elza sa trasie.

„Modrý portugal,“ prečíta po chvíli z črepín začudovane sused. Potom padne mier na krajinu.

**V petržalských bytoch** hrajú a rozprávajú všetky steny. Osviežite si tu piesne, o ktorých ste si mysleli, že na ne svet už zabudol. Čas stojí, rádiá sú celé roky naladené na jednu stanicu. Čiarka, ktorá ju ukazovala na stupnici, sa ča-

# Plán odprevádzania (Café Hyena)

som prepadla do vnútra prístroja. Na dno skanzenu. Elza zistila, že v rádiu ešte aj dnes funguje program Hráme jubilantom. Pamätala si ho z detstva. Za socializmu ho mali nariadený v každom kaderníctve.

Elza prosí suseda, aby piesne a blahoželania nepočúval tak nahlas. Sused stojí medzi dverami v spodkách, bosý. Plače. Pri dychovke si spomenul na svoju mŕtvu mamu.

**Suseda chodia navštevovať dvaja synovia:** „Sa preber tatko! Ty odchádzaš! Čo je s tebou? Ty mi voláš cez českú sieť na eurotel do Rakúska? Veď to ja musím všetko platiť. Pozri sa na seba, ty kokso! Spamätaj sa! Niečo ti poviem a ty o dva týždne už nič nevieš.“

„Nehovor mi tu detaily! Detaily nechcem vedieť,“ prosí otec.

Elza sa rozhodne, že synov vyčíha na ulici pred domom a poprosí ich, aby nevysielali svoje rodinné programy tak nahlas až do tretej ráno. Až po poldňovom postávaní pri vcho-de zistí, že susedových synov nerozozná od iných petržalských mladých mužov. Všetci sú vysokí, nabobtnanej postavy, majú vyholené hlavy a ich tváre pripomínajú lievanec.

**Elza: Územie za riekou** mi pripadalo v detstve nebezpečné. S rodičmi sme bývali v Starom meste. Starý most je začiatok nevyspytateľnej cesty – chodník ľavej ruky zasadený nad priepasťou, v ktorej sa valí hnedá rieka. Hranica, kde sa nedeľná prechádzka mení na boj o holý život. Preto by po ňom mali chodiť len dospelí starší ako 18 rokov.

Z mestského brehu často pozorujem Lunapark – Petržalsku bránu. Snažím sa uniknúť spaľujúcemu pohľadu sfíng. Strážia vstup a pritom predstierajú hravosť. Koníky, káčery a labute obrích rozmerov a farieb obiehajú v uzavretom nepriedyšnom kruhu. Točia sa v diabolsky obmedzenej dráhe. Nad nimi rotujú kolá výskajúcich a kričiacich detí. Neúprosný točivý pohyb pohľadu krajinu.

Únik neexistuje – kolo sa nedá prelomiť. Zopár detí sa zle rozhodlo – křčovito sa držia nepoddajných šijí umelých koní a plačú.

„Tak tomuto hovorím život,“ povie kolotočár, tvár vyvráti k nebu a pridá rýchlosť.

V niektoré dni Lunapark vyzerá ako zavretý, pokazený. Funguje len zopár kolotočov a jedna strelnica. Po zablatenom areáli sa ponevierajú kolotočári. Tragické postavy pripomínajú Anglicko z čias, keď deti používali na čistenie komínov.

V modrom voze autodromu si pri zrážke s červeným vyrazím dych. Otec mi vždy, keď sa stočí reč ku kolotočom, rozpráva o labuti, ktorá sa odtrhla aj s dvoma maličkými deťmi.

Stará mama so mnou vojde do zrkadlového bludiska, a keď sa nám nedarí dostať von – žiadna cesta, žiadne dvere, zrkadlá nie sú okná, nič, stále len ja a babka, babka a ja a naše tváre v zrkadlách čoraz bledšie – začneme po pol hodine volať na pána, čo nám predal lístky, aby nás odtiaľ vyviedol. Aby nám ukázal cestu.

Mama so starou mamou o pár rokov neskôr v Petržalke zabľúdia. Nasadnú na správny autobus, ale v opačnom smere. Miesto do mesta ich unáša stále hlbšie a hlbšie do vnútra sídliska.

Keď vydesené vystúpia, v jej srdci je už tma a sneží. Už nikdy sa nedostanú domov, už nikdy netrafia von. „Prosím vás, ako sa dostaneme do Bratislavy?“ vyhrkne mama na slečnu na zastávke. „Ale veď už ste... Tu ste v Bratislave,“ čuduje sa slečna.

Mama sa bezmocne usmeje. „Ja myslím do mesta Bratislava.“ Keď sa dostanú za most, mama sa starej mamy spýta, či si všimla, akú zvláštnu tvár malo to dievča. Celkom ako nejaký tvarohový lievanec.

Keď sa chceme s lanom prvýkrát spolu vyspať, povie mi, že býva v Petržalke. Ani sa nezachvejem. (Uvedomím si, že som sa nezachvela.)

Most je nebezpečný, najmä ak ho človek prechádza peši. Rieka je príliš blízko. Hrani- ca medzi vodou a vzduchom je vyzývavá. Obávam sa, že zrazu len skočím. Bez prípravy, bez jedinej smutnej myšlienky, bez citoslovca *hop*, žiadna dráma či rozhodovanie – pros- te len pravidelné kroky po moste vystrieda skok.

Najväčšiu chuť skákať mám v zime. Človek sa vo vrstve teplého oblečenia cíti nepre- niknuteľný a nedotknuteľný. A túži po zmene. Tak ako nomád po zmene obzoru – túžim v zime po zmene skupenstva, v ktorom sa musím pohybovať. Namiesto neistého ťarba- vého kroku po zľadovatenom povrchu mosta – skok bude let. Potom moment na roz- hraní. Predĺžený o chvíľu, keď už síce ležím vo vode, ale tá ešte nepresiakla cez vrstvy oblečenia na telo. Separé – ako Kristov krok. Len pomaličky preniká, ťažká a zelená ako mentolové cukríky – plní vrecká, vniká do topánok.

Do autobusu nastúpil lievanec. Vystrel predo mňa svoje tučné potetované ramená. Radšej som privrela oči. Aby som sa nemusela pozerieť na tie postavy cválajúce v pla- meňoch, na lievancovu tvár orámovanú mesačnou krajinou za oknom. Nechala som sa unášať a drgať s privretými očami.

Možno to boli práve petržalské obrazy, prečo lan pred rokmi na čas oslepol. Rozhodol sa radšej nič nevidieť, nepozerať dookola, nesledovať, nemusieť sa prizerať – Petržalke.

Ian spomínal, ako ho raz prišiel po rokoch navštíviť priateľ z detstva, ktorý emigroval v šesťdesiatom ôsmom do Kanady. Chvíľu sa pozeral z okna petržalského bytu a viackrát rodné mesto nenavštívil. „Takže takto ty teraz žiješ,“ povedal, poklepal lana na rameno a vrátil sa domov bez stopy. Nikdy viac sa neozval. Petržalka mu vyrazila kanadský dych.

Tetovaní ľudia sa mi nikdy nepáčili. Pripomínali mi kriminál a pirátske lode. A opitého ro- botníka v letnej električke. Viezli sme sa s mamou domov z kúpaliska. „Čo kukáš?“ oboril sa na mamu robotník s tetovanou morskou pannou, prestreleným srdcom a nápisom Car- men na ruke. „Ja sa na vás neďívam,“ povedala mama a prešli sme do druhej časti vozu.

Niekedy si myslím, že lan neoslepol pre Petržalku. Možno pre mňa. Nevydržal sa už po- zerať na náš spoločný život. Ako na tetovanie. Prešiel do druhej časti vozu.

A jeho kanadský priateľ sa už nikdy nevrátil na Slovensko, lebo si uvedomil, že pred Petržalkou by nedokázal nikoho zachrániť. Ani prvého kamaráta a bývalého veliteľa det- skej armády.

Potom, ako sa lanovi opäť vrátil zrak, znenávidel veci, ktoré mu pripomínali slepotu. Klzké kamene na dne riek, jazier a mora, bahno, filmy Tanečnica v tme a Ray, plavecké okuliare a potraviny tmavej farby (hovädzie mäso, čínske huby, morčacie stehná).

Videl však už len na jedno oko.

Lievance sú vyznávačmi kultu smrti. Holé lebky sú znamienkom nekrofilie. Neznášajú všetko, čo sa derie na svetlo, všetko, čo raší, vyvíera, prediera sa zo škrupiny. Imponuje

im holá žiariaca kosť, lebka, čistý vápnik. Vlasy lievancov dostanú šancu až pod zemou. Vtedy prvýkrát nesmelo ako páperie vyklíčia z lebiek.

Aha! Aha, čo to je? – kričí malý chlapček na terase v Petržalke a máva rukami vo vzduchu ako vták.

– Nič, odpovedá mu kamarát.

– Volá sa to hajlovanie, hovorí chlapček a máva ďalej.

Trochu vzlietne.

Elza s lanom patrili k bratislavským desperádom. Nepracovali v reklamnej agentúre a nesnažili sa našetriť na lepší byt a auto. Často sedávali v nóbl kaviarňach. Všetky peniaze, čo zarobili, prejedli, prepili a prefajčili. Správali sa ako študenti (heslo: *jediné skutočne premrhané peniaze sú tie ušetrené*). Pridali sa k bezstarostnej vrstve ľudí, ktorí kupujú len to, čo sa dá vycikať, vykakať, vyfúknuť – zrecyklovať do 24 hodín.

Práve vďaka týmto dešperátnym ľuďom mohli v meste fungovať kaviarne a reštaurácie, v ktorých všetko stálo stokrát viac, ako bolo únosné.

Raz za čas si šťastne vychutnali bývanie v iných domoch – v penziónoch či hoteloch. Nezáležalo na tom, v ktorom meste boli ubytovaní. Bola to rozkoš bývať niekde inde ako v Petržalke. Domov z ciest sa vždy vracali so strachom pred tým, čo ich za dverami vlastného bytu opäť môže čakať.

**Elza:** Nieкто dostane sračku, keď sa vyberie do Egypta. My sme ju dostali vždy, keď sme sa vrátili domov. Do Petržalky.

Elza a lan sa milovali. Do izby doliehali hlasy detských fűhrerov hrajúcich pred panelákom svoje hry. Výkriky. Nadávky. Bola jeseň. Pomalá tma. Rozkoš muža a ženy sa miešala s vulgárnosťou detských výkrikov. Milovali sa potichu a skromne. Hľadeli si do očí. Ako židia schovaní v nejakéj pivnici.

Každé slávne mesto má vyhliadky. Pozeráte sa a zrazu vám leží pri nohách, vidíte ho ako na dlani, všetko pokope. Na niektorých vyhliadkach sú kaviarne, kde si môžete kúpiť najdrahšiu vodu a víno v meste.

Na každej vyhliadke žije starček. Väčšinou bielovlasý. Nenápadne stojí v rohu a hľadá na tých, čo sa pozerajú. Má ich ako na dlani, všetkých pokope.

Podíde k bezbranným, zahľadí sa im na moment do tváre a vzápätí mu už ruky vyletia do povetria a začne chľíť mená a názvy slávnych stavieb a pamiatok. Ukazuje z budovy na budovu, akoby hral s mestom šach a nenápadne ich posúval. Pokračuje ďalej aj napriek tomu, že mu naznačujete, že mesto dobre poznáte. Aj všetky jeho stavby a pamiatky. Že nie ste turista. Že ste sa tu narodili a mesto opúšťate len počas horúcich letných mesiacov.

Potom nastaví dlaň a vypýta si tri eurá na kávu.

**Elza:** Ja som Bratislavským starčekom. Čakám na hradnom kopci. Tu je najlepšia vyhliadka na turistov. Pozorujem a vyberám si. Potom podídem k obetiam, zahľadím sa im na moment do tváre, napriahnem ruku v diaľ smerom na druhý breh a ukazujem na biele mesto za riekou: Petržalka, Pe-tr-žal-ka.

Akoby som z oka vypadla bielovlasému starčekovi Freudovi vo chvíli, keď si ho predvolalo Gestapo. Nastahovalo sa rovno oproti jeho bytu (Berggasee 19). Okná hľadeli do okien. Predtým, ako mu dovolili opustiť krajinu, musel podpísať, že mu nič zlé neurobili. Starček sa podpísal a doplnil vetu: *Gestapo môžem naozaj každému len odporúčať.*



**Muezíni.** Hlasy prichádzali. Udierali spoza stien, zostupovali z výšky, búsili do chodidiel. Rytmický spev petržalských muezínov. Budil ju skoro ráno. Pred svitaním.

O poschodie nižšie bývala stará žena s nevládnou matkou. Boli stále doma a obe boli takmer hluché. Ich nikdy nekončiaci rozhovor začínal pred svitaním. Budili sa skoro, nemohli spať. Dve stareny rozoberali každé ráno existenciu – svoju a iných ľudí. (Od počiatku.) Lipli na ohováraní ako na živote.

Elza ležala v posteli. Vyrušovali ju hlasy stúpajúce zo spodného bytu. Mala pocit, že stareny krákajú vo vankúši pod jej hlavou. Boli tam každé ráno. Od počiatku sveta. Ich starecká domácnosť jej pulzovala pod hlavou.

„Mama, ty si velice nespokojný pacient,“ šiekala jedna starena na druhú. „Furt si nervózna. Sťažuješ sa – na lekárov, na sestričky, na dialýzu. Strašne si furt nespokojná. A na tej izbe – ostatné babičky len ticho ležia ani ústa neotvoria...“

„Lebo sú sprosté,“ zakrákala druhá starena.

A ako slnko stúpalo, pridávali sa ďalší.

Petržalku môžem naozaj každému len odporúčať.

Škrek dievčiny, odkojenej na pornofilmoch, ktorá pri trtkaní kričala, akoby ju rezali. Z ľavej strany prichádzal monológ sklamanej ženy. „Opili ste ma a potom ste tajne predali starožitné hodiny, ľudozrúti. Ale tento byt je moje vlastníctvo. Kopnem vás všetkých do riti. Vypadnete odtiaľto, hnusáci. Všetko mi odtaja, ukradnú uteráky, otlčú hrnce. Hlavná vec, že oni majú všetko nepoškodené!“

Byt naplnila hlasná hudba. Na prasknutie. Nábytok a Elza sa zachveli. Nieкто vybehol na balkón: „To je koniec! Počuješ? My dvaja sme spolu skončili! Milovala som ťa velice ale hrozne si ma teraz dourážal. Ale teraz ti už môže byť všetko jedno. Lúbim ťa, ale ty sa už viac nestaraj do mňa. A už vôbec ťa nemusí zaujímať, koľko ja mám v pičikokotof!“

Elza vybehla z bytu. A myslela si, že už nikdy sa nevráti. Domof!

Prechádzala sa vo vilovej štvrti na Palisádach. Pozerala do rozsvietených oblokok. Ulicof sa rozliehal mäkký zvuk jej vlastných krokov. Ticho žiarilo. Dych mala hlboký a pravidelný.

Len čo opäť prekročila prah svojho bytu, mimovoľne sa zrýchlii. Brucho tlačilo more zablatených klzkých kameňof. V izbe bolo ticho. Čakala. Ako srna v oku. Ako zajac, pripravený na skok.

## VII. DRUHÉ LETO

*„Ach, víločka, keby si ty vedela, čo som ja všetko prežil...“*

(PINOCCHIO)

Elfman mal peknú, ale popísanú tvár. Jeho črty pôsobili dojmom, že ich vykresal tvrdý boj so životom. V skutočnosti tvár dobrodruha získal počas zdĺhavého zápasu s alkoholom. Elfmanovo pitie malo dve fázy, naprv zabával spoločnosť a potom vracal. Alkohol mu veľmi nechutil, preto pil všelijaké miešané gebuziny alebo sladké dezertné vína. Pil, lebo alkohol mu dodával šarm a sebaistotu. Tiež preto, že si rád prikladal pohár k ústam. Učaroval mu ten samotný pohyb ruky, ktorá nesie niečo k perám. V skutočnosti ale patril k ľuďom, ktorí nevedia piť. Každý večer končil nevoľnosťou. Elfman sa to už naučil vybaviť elegantne, mal cvik. Jednou rukou sa držal umývadla a druhou si pritiskal šaty k telu. Niekedy sa však ocitol v nesprávny čas na nesprávnom mieste, a tak sa stalo, že pogrcal taxík aj Rebekine šaty. Sedela tam vedľa jeho takmer bezvládneho tela, šaty v lone postriekané teplými vnútornosťami. Celkom ako Jacquelin Kennedyová.



Vzala Elfmana nežne na ruky. Bol ľahký ako chlapec. Taxikár sa nadýchol a chcel sa rozkričať, ale výjav na zadnom sedadle mu pripomenul Michelangelovu Pietu. Pomohol v tvári zelenkavej Márii odniesť povracaného Ježiška do postele. Rebeka ponúkla taxikárovi misku čerstvých fíg, vzala si vedro, a kým šofér zhtol posledný plod, vnútro auta vyumývala.

Keď sa vrátila, ľahla si do druhej izby. Začal ju desiť pohľad na Elfmanovo opustené telo. Mľandravé a stuhnuté zároveň, bez duše ako pacienti po anestézii. Vyzerajú tak vzdialene. Ste si takmer istí, že keď sa preberú, nebudú to oni sami. Nechcela sa už Elfmana dotýkať. Keď prišiel raz nadržanom veľmi opitý domov oprel sa s fučaním čelom o sklenené dvere a presvedčený, že je v kúpeľni vycikal sa rovno na telefón na konferenčnom stolíku. Rebeka sa prebudila na zvuk podobný dažďu klopkajúcemu na okno. Mohla Elfmana zastaviť, ešte len začal. Mohla naňho skríknúť. Ale bála sa zasahovať do života tej opustenej postavy.

Vtedy si spomenula na maminu smrť. Mama zomrela doma, vo svojej posteli. V tej istej chvíli praskla žiarovka v lampe pred domom. Rebeka so sestrou išli spať. V posteli ju však napadlo, že otec si určite bez dozoru ľahne vedľa mamy, na svoju stranu manželskej postele. Aj ho tam našla. „Tatko, tam nemôžeš spať, mama je mŕtva,“ dohovárala otcovi. „A kde by som mal spať? Toto je moja posteľ,“ prikrýval sa až po uši tatko.

Elfman často rozoberal v kaviarni teóriu, že najťažšie obdobie života je detstvo. „Keď si uvedomíte, koľko nástrah čaká na deti, je až zarážajúce, koľkým ľuďom sa podarí detstvo prežiť. Deti majú priveľa voľného času, nevysedávajú v kaviarňach, netrpkajú, namiesto popíjania trávajú čas bezpečnými hrami v divokých terénoch, lozia na stromy, strechy, stĺpy. *Ach víločka, keby si ty vedela, čo som ja všetko musel prežiť...*

Elfman trpel od detstva tikmi – niečo ho nútilo z času na čas otvoriť ústa dokorán, akoby chcel začať z plného hrdla kričať, spievať, nadýchnuť sa. Druhý tik spočíval v pohadzovaní hlavou smerom k plecu. Ako koník, keď odfrkuje. Tretí ho nútil používať škaredé slová: grc, hnis, sračka, kokot, piča, jebať.

*(Ach, víločka, keby si ty vedela, čo som ja všetko prežil, dopiče...)*

V tejto knihe preto dostal len obmedzený priestor.

Elzino detstvo si takmer vyžiadalo dve obete. (Letné prázdniny 1982.) Na kraji strechy, z ktorej bolo vidieť celé mesto, čupel Elfman. Prišla k nemu od chrbta a posotila ho smerom k priepasti. Elfman podobne strašieval dievčatá. Robil to však ako trik, zľahka naznačil pošťuchnutie do pliec, v skutočnosti ich však strhol smerom k sebe. Elza nebola taká šikovná.

Sedemročnú artistku Rebeku mohutnejšia Elza vozila na kormane bicykla. Bolo horúco, išli z kopca a Rebeka už nevládala držať rovnováhu. Prosila Elzu, aby zastali. Elza sa smiala. Vyvrátila hlavu dozadu, zavrela oči a pridala. Rebeka sa smiala tiež. Z posledných síl, z kamarátstva. Pri páde preletela cez predné koleso. Ťuk, buchla jej plavá hlavička o asfalt. Elzine ruky na kormane sa zľahka chveli horúčavou. Kanikuly.

Elfman v detstve takmer zamrzol. Otec ho vzal v nedeľu poobede na sánkovačku. Na ceste ku svahu boli krčmy. Otec sa v každej zastavil. „Chvíľu si oddýchneme, zohrejeme si ruky,“ povedal zakaždým. Všade stretol kamarátov, zrazu ich bol plný svet. Jeden z nich strčil ruku do vnútorného vrecka kabáta a vytiahol pišťalku. Darček pre malého Elfmana. Kým otec pil, chlapec pískal.

Kamaráti mu tľieskali, otec objednal červenú limonádu so slamkou. Za oknami rýchlo mizlo slnko. Elfmana rozboleli ústa. Otca nohy. Nevládal sa postaviť. Kamaráti ho vyniesli na čerstvý vzduch a naložili na sánky. „Domov,“ zašepkal z posledných síl otec. A Elfman

sa zapriahol do saní. Ťahal a plakal, v topánkach mu drevené prsty zalievala voda. Mizli ako ponorky.

Snežilo. Občas skontroloval náklad – pohodil hlavou cez plece ako koník keď odfrkuje. Zlatý koník. Bol celý biely. V zákrute mu otec vypadol zo saní na cestu. Skotúlal sa. Elfman si sadol do stvrdnutého záveja. V zadnom vrecku ho tlačila pišťalka. Chcel sa postaviť a vytiahnuť ju. Vzápätí na to už zabudol. Otvoril ústa dokorán akoby chcel začať z plného hrdla kričať, spievať, nadýchnuť sa. Pišťalka však medzitým prestala omíňať. Primrzla.

Prebudil ho výkrik starej mamy. Vydala sa mužom oproti.

Elfman: „Chytila otca za kabát a oprela ho o strom. Stiahla si rukavice a trela mu fialovú tvár snehom. Otec otvoril oči. Stará mama si opäť natiahla rukavice, zvolala Box! a dvakrát udrela otca pästou do tváre. Otec sa začal smiať, smiech pochvilí prešiel do vracania.

Potom ma zdvihla zo záveja a pobozkala. Ľadový krunier na mojej tvári (slzy&sopel co.) praskol. Uši aj nos napriek všetkému ostali na svojom mieste. Kurva, zanadával som prvýkrát.“

## VIII. MORE

„No... Tak teraz fakt neviem, kde...“ bezradne spomalila Rebeka a skúmavo sa zahľadela na smerovky na rázcestí. Štvorica bola na ceste k moru.

„To je v poriadku,“ povedal Ian. „Len pokračuj ďalej, cestou neviem, dosiahneš osvetlenie a zachrániš všetky živé bytosti od utrpenia.“

„Pamätám si jeden taký deň, keď som mala ten pocit. Sedela som v aute, stáli sme na križovatke na červenej. Zrazu pred mojím vozom stál mladý muž s pištoľou. Kričal. Nerozumela som, čo. Stál rozkročený pred mojím autom a mieril mi rovno do tváre. Trvalo to dosť dlho – možno aj 20 sekúnd. Potom ušiel. Naskočila zelená. Pohli sme sa. Doma ma čakalo vo vani namočené šatstvo. A ako som tie šaty žmýkala, zrazu zo mňa spadol všetok nepokoj. Nadýchla som sa a posadila sa na kraj vane. Svet bol zrazu presne taký, aký mal byť. Všetko zapadlo do seba. A ja som počula ten zvuk a zacítila zvířený vzduch – to zuchnutie vecí o susedné veci – keď zapadali, keď sa vzájomne zrovnávali. Môj život presne priľnul k iným životom, k životom ostatných, k mojím životom. Ten pocit, to bolo najväčšie šťastie, čo som pocítila. Žmýkala som naklonená nad vaňou v presvedčení, že to už mám navždy, že to nikdy nestratím, nikdy nezabudnem, že si ten pocit budem môcť privolať kedykoľvek bude treba. Ale nie je to tak. Neviem si to už znovu vybaviť. Nedá sa to. Ale ako presne si to hovoril ... s tými živými bytosťami?“

More ich všetkých potešilo. Ian mal počas pobytu intenzívne nočné mory. Elza rada plávala, ale chodila skoro spať, pretože pohľad na more v noci ju desil. Rebeka vždy plávala tak ďaleko, že sa ledva vládala vrátiť naspäť. Priťahoval ju obzor. (Jeho rovná čiara.) Elfman nenávidel more, slnko a piesok a neustále to dával najavo. Pribudlo to k jeho starším tikom. Po dvoch dňoch si na pláži natiahol texasky na mokré plavky a išiel si do stánku dať pivo. Potom si zavolať taxík a na letisku nasadol na prvé lietadlo do Viedne.

Haló? Haló? Ešte stále vylihujete pri tej modrej grancici? Zatelefonoval nám o dva dni Elfman z Bratislavy.

Máme sa ako v Božom koši. (Až na tie šváby. Šváby? Sú šváby aj v Božom koši? A aké! Šváby sú naozaj všade na svete. Na všetkých svetoch.)

Alebo ako hovorí Ian, o dovolenke ti nikto nepovie pravdu. Nikto ti nepovie, koľko si vskutočnosti vytrpel.

Stojíme na vyhládke nad priepasťou. Rodičia dvíhajú deti ponad zábradlie. V priepas-ti buráca more. Deti revú. Príde čas, keď sa to celé otočí.

O tom, že bol 11. september 2001 sme sa na Patmose dozvedeli až 14-steho. Tváre ostrovanov a turistov sa ponorili do novín. Hladina (nad nimi) sa zavrela.

„No to je fakt trochu priveľa, to prehnali,“ komentoval udalosti taxikár, ktorý nás viezol domov z letiska Milana Rastislava Štefánika. „Kebyže vyhodia do vzduchu nejaký auto-bus alebo veľvyslanectvo, to chápem. To hej. Američania majú toho dosť za ušami. Ne-jakú dvojposchodovú budovu alebo vlak, to hej. Ale dva mrakodrapy, to je priveľa, to fakt prepískli,“ zaujal postoj bratislavský taxikár.

„Vždy som hovoril, že Slováci sú moderný národ,“ povedal Ian, kým vystupoval z palu-by auta na dažďom rozmočenú zem.

**Elza:** Potom, čo sme sa vrátili z dovolenky, sa mi tri noci po sebe snívalo, že som pri nejakej krásnej vode – pri jazere, pri mori alebo na pláži. Pri umelom mori, ktoré vybu-dovali 50 kilometrov od Berlína v bývalom hangári pre ruské lietadlá TU. Svetia tam neprestajne tri slnká, jedno práve vychádza, druhé je presne na obzore a tretie zapadá. Vybudovali tu umelú pieskovú pláž, napustili morskú vodu, ľudia posedávajú v plavkách, v plážových baroch, hrajú plážový volejbal. Napriek tomu, že je horko, nikdy sa nemôžem kúpať. Buď sa niekam veľmi ponáhľam, som v nebezpečenstve, hrozí, že prídem o život, hľadám milovanú bytosť, pláž čaká bombardovanie alebo pod morskou hladinou vidím, že more je obsadené. Plné. Trčia z neho šindľové strechy domov, komíny, koruny stro-mov, stĺpy s elektrickým vedením, cesty, kopce, paneláky. Petržalka miesto Atlantídy.

Vychádzam ráno von na lodžiu. Snažím sa dychovými cvičeniami upokojiť – fajčím. Po-maly prichádza zmierenie. Nikdy nevyviaznem z Petržalky. Petržalka je moja jóga, môj zen. Musím chrániť milovanú bytosť, ktorá v nej uviazla. Milovanú bytosť privrznutú Pe-tržalkou. Musím pokračovať ďalej cestou Petržalka, len tak dosiahnem osvietenie a za-chránim všetky živé bytosti od utrpenia.

(úryvok z románu)

# Koniec literárnej histórie áno alebo nie?

Autorka pracuje na Katedre slovenského jazyka a literatúry,  
Fakulta humanitných vied UMB, v Banskej Bystrici.

Formulovanie takejto otázky vychádza nepochybne z premís, ktoré majú oveľa širší záber ako „len“ literárny. Pravdepodobne tiež pramení v poznaní, že akékoľvek syntézy či generalizovania nemajú, podľa mnohých filozofov, v období postmoderny, resp. ak chceme na prelome 20. a 21. storočia svoje miesto, pričom literárna história (resp. história ako taká) sa práve o takéto zovšeobecňovania často snaží. Na druhej strane je však syntéza v každom období historického (a teda aj literárneho) vývoja len zjednodušený a hlavne subjektívny druh uvažovania, ktoré bude vždy možné podrobiť relativizácii. Keď sa však na (literárnu) históriu pozrieme aj z tretieho uhla pohľadu, zistíme, že v istých oblastiach života nie je možné neuplatňovať zjednodušený prístup chronologického uvažovania o vybraných aspektoch v rámci (literárnej) histórie (napr. výučba literatúry v stredných školách). Čo teda s literárnou históriu? Je nemožná, tak ako to implikuje postmoderna? Je až drzo subjektívna, ako vidíme všetci? Alebo je možné rozumne (či demokraticky?) vybrať, čo do literárnej histórie patrí a čo naopak nie je až také podstatné vedieť a takýmto spôsobom túto zložku literárnej vedy zachovať? Kto o tom rozhodne?

Skôr ako uvediem vlastné závery, resp. odpovede na otázku, či dospela literárna história ku svojmu koncu, alebo nie a čo považujem za ešte naliehavejšiu otázku – ako vlastne písať literárnu históriu – je potrebné uviesť niekoľko východísk, ktoré boli pri mojom uvažovaní relevantné.

V prvom rade je dôležité zamyslieť sa nad rozdielmi v pojmoch *história literatúry*, *literárna história* a *história literárnosti*, tak ako to urobil súčasný francúzsky teoretik Antoine Compagnon. Pod pojmom *história literatúry* chápe usporiadanie spisovateľov v chronologickom poriadku (čiže v podstate postup, aký využívajú najmä školské príručky), druhým pojmom rozumie odvetvie filológie, ktoré chápe ako vedu o minulej civilizácii. Tretí pojem možno spájať skôr s menom Rolanda Barthesa, ktorý pod vplyvom ruských formalistov chápal vo svojich raných úvahách dejiny literatúry ako dejiny (históriu) literárnosti, t. j. špecifických vlastností textov a kódov, ktoré sa vzťahujú na literatúru ako kultúrnu inštitúciu. (Haman, 2006, s. 87). Je zrejme, že takéto prístupy oscilujú na osi historickosť – literárnosť, pričom ani jeden koncept nevyhovuje dnešnému nazeraniu na literatúru ako jav síce estetický, ale na druhej strane aj sociologický. Kým Compagnonove chápanie má tendenciu chápať literárnu históriu ako vedu, pričom dôraz je na jej historickosti, Barthesovo (resp. formalistické) uvažovanie smeruje zvonka dovnútra textu. Z posledne spomenutého sa nám javí vhodné uvažovať o literatúre ako o „kultúrnej inštitúcii“<sup>1</sup>, avšak väčší dôraz by sme umiestnili na kultúru ako sociologický fenomén. Je totiž zrejme, že literárna veda sa po vzniku (a neskoršom utlmení) mnohých zaručene najlepších postupov a teórií ako pracovať s literárnym artefaktom dostala do štádia, keď je zrazu všetko prípustné, všetky mož-

nosti majú čosi do seba, novínok je čím ďalej, tým menej, preto prechod na polia iných vedných disciplín (sociológie, psychológie, filozofie atď.) je logický.

Ďalší dôležitý prístup ako pracovať s textom priniesla Kostnická škola, ktorá reflektovala aj receptívne hľadisko, resp. *hľadisko čitateľské*. Dostávame sa teda von z textu. Hlavný predstaviteľ tohto smeru, H. R. Jauss, postavil proti konceptu klasického diela, projekt histórie *účinku diela*, pričom na jednu stranu postavil *horizont očakávania* (súbor hypotéz, ktoré sú vlastné určitej generácii čitateľov) a na druhú stranu *estetickú odchýlku* (t. j. rysy, ktorými dielo prekračuje daný horizont). (Haman, 2006, s. 87). Takéto uvažovanie je podobné uvažovaniu Petra Zajaca o „pulzačných dejinách literatúry“, v ktorých sa, okrem iného, dáva dôraz aj na binaritu tvorivosť – tradícia. Pulzovanie je v Zajacovom ponímaní chápané ako oscilácia medzi zákonitosťou a náhodnosťou, ktorej výsledkom je „neistá rovnováha“ – táto podľa autora umožňuje lepšie uchopiť pluralitný charakter jednotlivých období vo vývine literatúry. (Zajac, 1993, s. 421).

Predchádzajúce názory jednotlivých autorov poukazujú najmä na potrebu hľadania a nájdenia vhodných spôsobov, ako literárnu históriu tvoriť. Na druhej strane tu však máme autorov, ktorí chápu literárnu históriu ako „veľký žáner“ (M. Juvan), históriu, ktorá je tvorená rozprávaním príbehov o literatúre (často so snahou presvedčiť, že práve toto stanovisko či uhol pohľadu je objektívny a správny), pričom rozpor vzniká, ak sa stotožníme so zánikom „veľkých rozprávání“, tak ako to rozpracoval J.-F. Lyotard. „Historiografie vôbec, a teda ani historiografie literárni, však není jen narativním konstruktem, „vyprávěním“. Mnohem spíše ji lze chápat jako popis průběhu dění rekonstruovaného na základě heuristického studia a interpretace dokumentů. Nepochybně přitom vstupuje do hry i subjektivní prvek vědomí literárního historika, jenž se může při svém heuristickém a interpretačním úsilí mylit. V zásadě to však nevyvrací princip rekonstrukce jako základní metodické hledisko určující přístup badatele.“ (Haman, 2006, s. 88).

Je teda literárna história veda alebo „len“ ďalší žáner umeleckej literatúry? Je možné, aby viac-menej presne „zrkadlila“ to, čo sa v literatúre, či ešte lepšie v kultúre odohráva, to čo je dôležité a hodné zaznamenania? Čo ak sa z literárnej histórie postupne stáva len jazyková hra vo wittgensteinovskom zmysle? Nie je skúmanie literárnej histórie práve skúmaním jazyka, v ktorom sa o literatúre uvažuje?

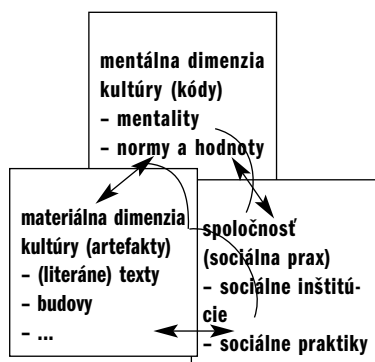
Odpoveď na tieto otázky pravdepodobne treba hľadať v tom, čo pod pojmmi literatúra a história rozumieme. Je potrebné sa vrátiť na začiatok a podrobiť všetky doterajšie zistenia novej revízii. Ak totiž pod pojmom literatúra rozumieme súbor (umeleckých) textov, je zrejme, že takáto vágnosť zákonite musí spôsobovať problémy historického charakteru. Nie je prakticky možné vytvoriť konkrétny komplex umeleckých a už vôbec nie všetkých textov, ktoré kedy vznikli a stále vznikajú. To implikuje, že nie je možné spracovať tieto texty do historickej – chronologicky usporiadanej – sumy (ak berieme do úvahy Compagnonove ponímanie v zmysle *história literatúry*). V tomto prípade môžeme hovoriť len o hypotetickej množine textov, čo však v nijakom prípade neprispieva ani k pochopeniu literatúry ako takej, jej vývoja a zákonitostí, ani k realizovateľnému uskuotočneniu „druhej tváre“ literárnej histórie – tej, ktorú Martin Golema označuje pojmom *kairos*<sup>2</sup>. Východiská teda bude lepšie hľadať niekde inde ako v „histórii literatúry“ ako ju poznáme dosiaľ.

Podobného názoru je aj Mikuláš Bakoš, keď píše: „Literárna história nie je iba registráciou vydávaných kníh, ale vedeckým spracovaním literatúry na základe hľadísk špecifických pre predmet literárnej vedy. Každé vývinové obdobie vyznačuje sa určitým jednosmerným slohovým vypracovaním literárnej štruktúry, ktorá ako súčasť širšej jednoty sociálnych štruktúr vyvíja sa s nimi paralelne, no nie je k nim v pomere jednostrannej závislosti. (...) Dôležitý je aj fakt, že sám pojem konkrétneho literárneho slohu sa vyvíja a mení.“ (Bakoš, 1964, s. 140).

Literatúru teda nemožno chápať len ako „súbor textov“, pretože za prostým výpočtom diel stojí oveľa viac. Podobne pri práci s literárnymi textami nemožno vytvoriť objektívne

hľadisko, ktoré by bolo rovnaké pre všetkých. Z toho vyplýva, že je nutné vytvoriť hľadisko subjektívne, či skôr subjektívno-objektívne a vychádzať z neho. Je zrejme, že ak pracujeme s istými umeleckými textami, objektívne na našej práci bude to, že sme si vybrali istý reálne existujúci artefakt, ktorý môže byť spracovávaný aj niekým iným. Subjektívne charakteristiky nadobudne naša práca na tejto úrovni preto, že sme si vybrali s ohľadom na vlastnú – individuálnu – preferenciu, ale i preto, že po uskutočnenom výbere s konkrétnym textom pracujeme s ohľadom na svoje vlastné *individuum* a kognitívno-empirické pozadie, z ktorých ešte navyše aj selektujeme. V tomto zmysle sa preto jednotlivé literárno-historické práce nedajú porovnávať. Komparácia je možná len s ohľadom na isté kultúrno-historické, politické, ekonomické či sociálne faktory, ktoré boli prítomné pri vzniku konkrétneho diela (aj v tomto prípade však pôjde o vratkú pôdu, keďže subjektívne aspekty autora či autorky diela nemôžeme celkom presne zohľadniť (najmä ak ide o staršiu literatúru, kde je predpoklad „nesprávnej“ interpretácie o čosi vyšší – vzhľadom na zmenu celkového systému – ale kde existuje aj možnosť jazykovej metamorfózy textového kódu)), ale ktoré tiež existujú pri jeho interpretácii.

Na tomto mieste je vhodné uviesť do nášho uvažovania pojem (literárna) kultúra. Zdá sa, že práve vzťah medzi *literatúrou* (ako umeleckými textami) a *kultúrnym kontextom* (z ktorého pochádza) sa často zanedbáva. (Nünningová, 2006, s. 77). Možno práve to je príčinou, prečo nedokážeme komplexnejšie uvažovať o literárnej histórii. Berieme totiž často do úvahy len dielo odtrhnuté od jeho kontextu a nezohľadňujeme vplyvy, ktoré sú za textom. Predpokladáme, že Vera Nünningová neuvažuje o kultúrnom kontexte len ako o biografickom aspekte textu (v širšom význame). Koniec-koncov, je to zrejme zo semiotického konceptu kultúry (vytvoreného Rolandom Posnerom), ktorý vo svojej štúdii uvádza:



V tomto modeli je zrejme, že „materiálna dimenzia“ zahŕňa všetky druhy artefaktov, pričom spoločnosť odkazuje na menej hmatateľné aspekty (sociálne inštitúcie a sociálne praktiky). Sociálne praktiky vedú k tvorbe kultúrnych artefaktov, ale je potrebné ich odlišiť od produktu samého. Je preto dôležité odlišovať pojmy *spoločnosť* a *kultúra* (kódy na pochopenie, resp. dekódovanie kultúry sa odhaľujú len cez „konečné produkty“ kultúry – texty a ďalšie artefakty). (Nünningová, 2006, s. 80).

Kultúra je teda pomerne široký pojem, ktorý možno charakterizovať ako súhrn výsledkov tvorivej činnosti ľudí vo vývine ľudskej spoločnosti – čiže jedným slovom civilizácia, na druhej strane je kultúra aj súhrnom materiálnych, duchovných hodnôt ľudstva v istej epoche. Opäť však vyvstáva otázka, kto a podľa akého kľúča určuje, že práve tá tvorivá činnosť bude začlenená do pojmu kultúra, kto a podľa akého kľúča rozhodne, ktoré materiálne a duchovné hodnoty sú tie najvyššie v danej epoche?

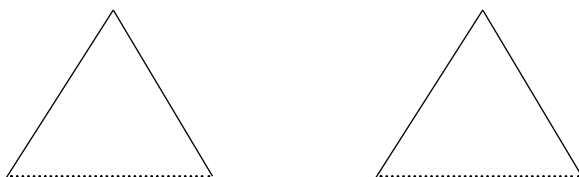
Vychádzajúc z tohto modelu, môžeme povedať, že kultúra je akýmsi zrkadlom spoločnosti, aj keď zrkadlom možno do istej miery krivým a značne rozmazaným. Nikdy totiž nebude možné vidieť za toto zrkadlo a dokonca ani pred ním. Právý obraz môžeme len viac či menej presne hádať a prispôbovať svojim vlastným potrebám. Preto niet divu,

že, ako vtipne konštatuje Lipkin: „písať literárne dejiny bývalo nemožné; v poslednej dobe je to ešte ťažšie“ (Nünningová, 2006, s. 77). Dôvodom je práve nemožnosť zohľadniť všetky aspekty sveta.

Príčinou, prečo je uvažovanie o spoločnosti (a v jej rámci o kultúre, a napokon aj o literatúre a jej dejinách) stále ťažšie, môžeme nájsť v dobe, ktorú veľmi vágne nazývame postmoderna. Postmoderna, ktorá je charakterizovaná atribútmi pluralitná, heterogénna, polycentrická, lokálna, dehierarchizujúca, fragmentárna a pod. jednoducho sama svojou podstatou neumožňuje akékoľvek generalizujúce prístupy. Podľa Pavla Janouška má však i tento model svoje obmedzenia: „soupeření literárněvědných škol či metod nemůže skončit vítězstvím jedné z nich, a spontánně nastolují stav koexistence, vzájemné tolerance jednotlivých způsobů myšlení o literatuře. Tato postmoderní pluralita je sice založena na vzájemném respektu a obdivu (ty jsi pěkná nová teorie, já jsem pěkná nová teorie), je však zbavena nezbytné vzájemné konfrontace, neboť tam, kde všichni mohou mít pravdu, není nutné jednotlivé pravdy poměřovat (ty necháš žít mě, já nechám žít tebe).“ (Janoušek, 2006b)

Ak by sme teda chceli dospieť k záveru, či je možné aj naďalej písať literárnu históriu, je potrebné si uvedomiť, že to *bolo*, je a *bude* vždy možné. Rozdiel bude len v tom, ako to budeme robiť tak, aby sme z literárnej histórie umelo nevyčleňovali isté skupiny textov. Myslím si, že medzi literatúrou a spoločnosťou vznikol vzťah arbitrárnosti, podobný tomu, čo v jazykovej rovine nazývame sémantickým trojuholníkom (či v Saussurovom poňímaní vzťahom označovaného a označujúceho, kde je referent mimo sveta). Ak by sme túto analógiu chceli znázorniť modelovo, vyzerala by asi takto:

**myšlienka (idea), referencia idea o texte**



**symbol (znak) referent (vec) znak (hodnota) textu text**

Tak isto, ako je pri jazyku ako štruktúrnom jave vzťah znaku a referenta arbitrárny, je len vecou všeobecného dohovoru, je arbitrárny aj vzťah textu a znaku textu, resp. znaku o texte. Je to však arbitrárnosť trochu iného druhu, pretože kým v jazykovom systéme istého spoločenstva sú jednotlivé štruktúrne jednotky viac-menej záväzné, v literárnom systéme (myslíme tým súhrn literárnych textov) je výber, a teda i hodnotenie textov ľubovoľné úplne, resp. vždy, aj keď je výsledkom istého druhu objednávky, či plní pragmatickú funkciu, je potenciálne ľubovoľné. Zjednodušene povedané, je v podstate jedno, čo sa číta, dôležité je, akú ideu ten-ktorý text v literárnom (či kultúrnom) kontexte v istom období vývoja získa. Od toho potom závisí, čo sa považuje za hodnotné, resp. estetické. Je však potrebné dodať, že podľa W. Welscha v období postmodernity koexistuje estetika a anestetika, pričom „anestetika označuje taký stav, v ktorom je zrušená elementárna podmienka estetického – schopnosť pociťovať. Kým estetika zosilňuje pociťovanie, anestetika tematizuje necitlivosť – v zmysle straty, prerušenia alebo nemožnosti senzibility – a aj to na všetkých úrovniach: počínajúc fyzickou otupenosťou až po duchovnú slepotu.“ (Welsch, 1993, s. 10).

Takéto uvažovanie potom dáva za pravdu tým, ktorí predpokladajú zrušenie binarity v zmysle klasická („vysoká“, elitná, oficiálna) literatúra – populárna („nízka“, pokleslá, neoficiálna, periférna) literatúra. Zastávam názor, že takéto delenie nie je už v súčasnosti funkčné (aj vzhľadom na pluralitnosť postmoderného myslenia). Jedno z vhodných



riešení sa mi javí v rezignácii na snahu rozdeľovať umelecké texty z hľadiska ich genézy, periodizácie, ale aj estetickej hodnoty a v pokuse o individuálny (poetologický i noetologický) prístup ku konkrétnym textom a v rešpektovaní pluralít minulosti, prítomnosti i potenciálnej budúcnosti. Je zrejmé, že v tomto evolučnom procese zohráva (a ešte viac bude zohrávať) úlohu systém informačných technológií. Či už máme na mysli rýchly, a preto aj efemérny svet internetu, alebo virtuálny svet počítačových softvérov, je zrejmé, že novovznikajúca (najmä populárna) literatúra má oproti sebe vitálneho konkurenta. Myslíme si preto, že už kanonizované (a istým spôsobom i petrifikované) texty budú mať v tomto „boji“ istú výhodu, aj keď D. Moldanová predpokladá, že „tradičný kánon české (ale je zrejmé, že aj slovenskej a iných literatúr – pozn. Z. I.) literatury je vážne otvorený, že se snad dokonce rozpadá. Jsme – snad – svědky vzniku nového kánonu, spojeného se spontánním přehodnocováním klasických hodnot, tedy toho, co Bradbury s Rulandem sledovali na americké literatuře z počátku 20. století. Nynější pocit chaosu nutně nemusí znamenat rozpad vědomí hodnot, může obsahovat zárodek nového řádu, který se za deset, dvacet let stane samozřejmým stejně jako ten, v němž byly vychovávány celé generace. (...) Postmoderní rozvolnění hodnotového systému lze pochopit jako jistou výzvu k tomu, abychom znovu zvažovali, k jakým dílům a k jakým hodnotám se vztahujeme. Může to vyznít jako chvála nekanonických autorů.“ (Moldanová, 2006, s. 47). Originálnosť a novátorstvo „nekanonických“ (periférnych) textov (napr. textov ženských autoriek, gejev a lesbičiek, etnických minorít a pod.) preto môže v tomto postmodernom chaose ešte celkom zaujímavovo premiešať karty. Netreba však zabúdať, že integrácia okrajových textov je len jeden z prístupov ako písať literárne dejiny. Pravdepodobne bude popri všetkých nových, všeobsahujúcich, heterogénnych postupoch stále existovať aj tradičný školský model výberu autorov a textov v ich chronologickom rade, a to je pomerne vhodné riešenie, pretože literatúra aj literárna veda sú tvorené ľuďmi a pre ľudí. Mali by to byť teda ľudia, ktorí si vyberú, ktorý prístup je pre nich ten najvhodnejší a ktorú literárnu históriu budú považovať za správnu a svoju.

## POUŽITÁ LITERATÚRA

- BAKOŠ, Mikuláš. 1964. Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry. In: *Problémy literárnej vedy včera a dnes*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964. s. 134 – 151.
- GOLEMA, Martin. 2001. Problém periodizácie a sociálny evolucionizmus v literárnej vede. In: *Konec a začátek v jazyce a literatuře* (Sborník z mezinárodní konference). Ústí nad Labem : Pedagogická fakulta, katedra behemistiky Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2001. ISBN 80-7044-370-7.
- HAMAN, Aleš. 2006. Dějiny literatury, literární dějiny nebo dějiny literárnosti? (K problematice vymezení předmětu a metody rekonstrukce literárního procesu). In: *Česká literatura*, 2006, č. 4, s. 87 – 95.
- HURTAJOVÁ, Zuzana. 2004. Najstaršia európska anonymná zábavná próza v ľudovom čítaní na Slovensku a jej putovanie časom. In: *Nový život*, 2004, č. 11 – 12, s. 592 – 598.
- JANOÚŠEK, Pavel. 2006a. Ztracená literární historie, aneb Hledání Levelu 2. In: *Česká literatura*, 2006, č. 1, s. 29 – 63.
- JANOÚŠEK, Pavel. 2006b. Ztráty a nálezy. Glosy ke krizi současného českého myšlení o literární historii. <http://www.blisty.cz/2006/7/26/art29437.html>
- JUVAN, Marko. 2003. Ako písať literárnu históriu dnes? (O osude „veľkého žánru“). In: *Slovenská literatúra*, 2003, č. 4, s. 301 – 327.
- MOLDANOVÁ, Dobrava. 2006. Chvála nekanonických autorů. In: *Otázky českého kánonu, Sborník příspěvků z III. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky [Svazek 1]*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006. ISBN 80-85778-51-3.
- NŮNNINGOVÁ, Vera. 2006. Problémy a perspektivy kulturně senzitivního přístupu k literární historii. In: *Česká literatura*, 2006, č. 1, s. 77 – 95.
- VAŇKOVÁ, Olga. 2000. Veayne, Paul: Ako písať o dejinách. In: *Slovenská literatúra*, 2000, č. 1, s. 76 – 79.
- ZAJAC, Peter. 1993. Existuje čosi ako pulzačné dejiny literatúry? In: *Slovenská literatúra*, 1993, č. 6, s. 417 – 424.
- ZAJAC, Peter. 1993. Pulzovanie literatúry. Vydanie prvé. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993. ISBN 80-220-0493-6.

## POZNÁMKY

- 1 Tejto problematike – problematike kultúry a jej vzťahu k literatúre a literárnej histórii – sa budeme venovať podrobnejšie neskôr.
- 2 Kairos je subjektívne, „ľudsky prežívaným časom úmyslov a cieľov“, ktorý Martin Golema stavia do protikladu ku kvázi objektívnemu času, nazývanému chronos. V atmosfére postmoderny sa postulujú prepájanie týchto dvoch časov s ohľadom na otvorenú budúcnosť a ústup teleológie dejín. (Golema, 2001, s. 271)



## VERNISÁŽ I; UPROSTRED

- *Nahota je pulzujúca reč.*

- *Zrkadlo je duté telo.*

MARGRET KREIDL

Ó  
óóó,  
je oko;

potokom  
(potomkov  
a predkov) tak  
preplavené, že aj  
duša stene Erosom.

Uprostred: ty a ja, oba-  
ja. Kladivko, nákovka. Str-  
mienok, boží dar. Až telo v u-  
chu prahistórie úkosom odkryje  
*neviditeľné.*

Kaleidoskopom metafor,  
farieb. Ich-formou definície, z ktorej pre-  
žije len bodka.

Nedotkať text – a počkať na  
zmysel usadený v tele orgasticky nemých slov.

## VERNISÁŽ II; KAMEŇOM VO VAJCI

„... ved' vravím, pekné je robiť takúto čistú  
a krutú poéziu...“  
OTTÓ TOLNAI

Takto - až nábožne pošepnúť. Vystúpiť, vstúpiť  
v kameni.

Dotykmi - kremeňa, žuly - ulízať hlások.  
V piesku  
a štrku orať, bielym (mr)amorom  
ohriať (sa);

spojiť v skale, kde pla-  
meň je stále  
pán... V slude bdie  
iskrenie sln-  
ka, v čadiči cí-  
ha láva;

*hlava,  
dom,  
úľ.*

Takto len - aktom B-O-H-Y-N-E - riečiskom času  
zvádzať;  
k pôvodu? nazad? do bodu Nič? Priamo k se-  
menu proto-  
vrstiev...! Sme m(i/a)kroskopicky, sme  
aqua- a geo-  
topickí, sme. Kým nami nepre-  
pukne nezadržateľný a kruto  
orfický kalendár úžasu -

identita ryby v štruk-  
túre záhrady me-  
tódou: koitus;  
l.p. MMVI,

*spiritus  
sanc-  
ti.*

*(Humbertovi Ortegovi Villaseñorovi; Liptovský Mikuláš, november 2006)*

## KIERKÉ GAARDOVI, OKLUKOU

### I.

Chýbaš mi v mílkvom Primusovi  
a ja si sama sebe chýbam,  
keď sedíme za stolom a jeme,  
a každý sám putujeme dokola,  
osamelí na nerozoznanie.

Chýbaš mi v jeho pohladení  
a ja si sama sebe chýbam,  
keď očami obkresľujem  
jeho neprístupnú tvár a vravím:  
*V tele nevyhútaš lásku.*

V posteli tvojím krátkym vzdychom  
rozčešem jeho dlhú bradu.

### II.

A skúšam prežiť:  
splyvanie a plavca  
s hviezdou v oku, nezábudkou  
v dlani, rukami po bolesť;

v čase aj nečase sa niest  
plavne.

*Za spevu zachrípnutých  
kohútov sama sa ovoniavam.*

Zlaté písmo predstáv: závan  
piatich farieb piatich dúh. Izba  
č. 7, láska na kľúčik, a hmm(mat).

Čičíkať - nebo a peklo, raj  
a očistec, všetko  
anDante.

Na Panteon božských  
túžob v ľudských telách!  
(Ona a On na mramore már  
nad lomom Alyki.)

Na vzlyky,  
na dve hviezdy nad čiarou  
horizontu! - pripíjame,

ach, vínom menom  
(večná irónia!)  
Kouros... \*

### III.

Orosenýýý - orosenááá; zrelý M-už a zrelá Že-na.

A potom prímorská minójska  
freska s párikom delfínov, v pohybe sú-  
ladne prepletených.

V priškrtení  
tvojom mojom, najnežnejšom  
nedýcham, v tvojej sú-  
m(i)ernosti liečim  
svoj zastretý  
smäd.

Kým Grécko, pupok kultúr, hneď vydá svoju  
„hodinu pravdy s hudbou pre hluchých“.  
Historku v legende vekov umiestni,  
duše aj telá vypne ako vlákna  
na tkáčskom stave myto-  
lógii - orgií lásky. Ó,  
ešte božských a už  
trpkých, že až -

nie/sloboda:  
prelínanie  
príbehu  
a sna.

(Thassos, leto 2007)

\* The Ancient Greek word kouros meant a male youth, and is used by Homer to refer to young soldiers. From the fifth century the word connoted specifically an adolescent, beardless male, but not a child.



## Ladislav Mňačko v roku 1963

Rok 1963 nazval slovenský spisovateľ Ladislav Mňačko podivuhodným. Podivuhodným isto aj preto, že na domácej politickej scéne došlo k výrazným posunom a vo vedúcich funkciách strany a vlády sa objavili niektoré nové tváre.

Mňačko síce s Karolom Bacílkom vychádzal dobre a mal s ním korektný vzťah, výmenu na poste prvého tajomníka ÚV KSS však privítal. Sám dávnejšie volal po zmene a tvrdil, že nové sa nedá robiť so starými, skostnatenými ľuďmi. A Bacílek bol presne taký, hoci sa s ním dalo dohodnúť a nebol vyriduchom ako ostatní „buzerpajtáši“ (výrazy Ladislava Mňačka). Pre väčšinu umelcov bol menším zlom.

Bacílek bol jeden z mála vedúcich funkcionárov, ktorí svoj úrad neopustili s infarktom. Dokonca ho ani nezobrali do väzenia, čo bolo dovtedy bežnou záležitosťou. „Odcupital si“ (výraz Ladislava Mňačka) do penzie, kde sa mu nevedilo zle. V porovnaní s ostatnými dostával kráľovský dôchodok 3 000 korún, za funkciu poslanca Národného zhromaždenia mal príplatok 1 500 a na výdavky spojené s užívaním bytu dostával príspevok 600 korún, čo bolo spolu 5 100. Pri tom mal nárok na bezplatné používanie osobného auta (stanovený limit dvanásťtisíc kilometrov ročne).<sup>1</sup> Na porovnanie: robotník dostával starobný dôchodok v priemere 468 korún a družstevný roľník 246 korún, z čoho musel všetko platiť sám.

Mňačko sa s dôchodcom Bacílkom občas stretol, bývali neďaleko seba. Bacílek ho zavše pozval na karty. Chodil k nemu nerád, lebo sa správal tak, akoby bol stále prvým tajomníkom ÚV KSS. „Najčastejšie ma poučal. Aj preto som sa s ním prestal stretávať. Mal som iné starosti ako počúvať starého ‘paprda’, ktorý sa správal ako vo vysokej politike.“<sup>2</sup>

V knihe *Siedma noc* Mňačko na Bacílka z tohto obdobia spomína takto: „Chodí na prechádzky po Bratislave, rozčuľuje sa, ako fušujú socializmus, a spomína na časy, keď on rozhodoval, bleskovo, rýchlo, geniálne – v najkomplikovanejších štátnických záležitostiach. Vtedy bolo všetko v poriadku, všetko klapalo, lebo on ani jeho vedenie nepripustili, aby tí prekliati intelektuáli pchali svoje fajnové nosy do dôležitých a zásadných politických rozhodnutí; intelektuáli, ktorí čoraz väčšími bažia po moci a chcú pochovať náš krásny socializmus.“<sup>3</sup>

Bacílek si stále myslel, že za všetkým sú intelektuáli, ktorých nemal rád. Najviac mu na nich prekážalo, že skoro všetci mali vysokoškolské vzdelanie, ktoré jemu očividne chýbalo. Tohto komplexu sa do smrti nezbavil.

Pri moci najdlhšie vydržal Viliam Široký, nad ktorým mal ochrannú ruku Antonín Novotný. Široký odolal aj vtedy, keď ho na Zjazde slovenských novinárov

(27. – 28. mája 1963) ostro napadol Miroslav Hysko a vyzval ho, aby odstúpil z funkcie predsedu vlády ČSSR a člena ÚV KSČ.

Mňačko bol s Hyskom dobrý kamarát, poznali sa z detstva, veď vyrastali v jednom meste a v mnohom si boli podobní. „Niekoľko dní pred zjazdom prišiel za mnou Miro, že chce dať Širokému na frak (doslova tak povedal). Pýtal sa ma, čo na to poviem. Samozrejme, že som súhlasil, veď na takom vysokom poste, aký zastával, nemal čo hľadať. Povedal som to aj napriek tomu, že sa ku mne správal slušnejšie ako k ostatným novinárom a spisovateľom. Novotný vedel, prečo ho zastával a prečo nad ním držal ochranné krídla. Báł sa, aby sa s ním náhodou nezviezol aj on, veď obaja toho mali za ušami viac než dosť. Hyskov prejav bol výborný, každá veta ľala do živého. Škoda, že Miro si nedal povedať v jednej veci. Silou-mocou chcel, aby článok vyšiel v Pravde, kde vtedy robil redaktora. Hovoril som mu, aby to nerobil, iné je, keď kritika odznie z tribúny, a iné, keď je uverejnená v novinách. Za úspech nech považuje to, že kritika odznie na najvyššom novinárskom fóre, kde si ju vypočujú všetci novinári. Keď príde čas, určite budú vedieť, ako naložiť s jeho myšlienkami. Miro bol nedočkavý, myslel si, že keď jeho diskusný príspevok dostane širšiu publicitu, začne sa čosi diať. Mal som iný názor, nie všetko sa dá robiť ´hurá systémom´, lebo dobrá vec sa nakoniec môže minúť účinku. To bol aj tento prípad. Novotný a spol. to zobrali ako urážku a proti Hyskovi a ďalším novinárom sa spustilo križiacke ťaženie.“<sup>4</sup>

Šéfredaktorom Pravdy bol v tom čase novinársky neskúsený, ale zato funkcionársky zdatný Ondrej Klokoč (bývalý povereník kultúry a neskorší predseda Slovenskej národnej rady), ktorý článok nechcel uverejniť. Nakoniec sa dal prehovoriť a pustil aspoň časť. Na ÚV KSS zúriili, že tento krok s nimi nekonzultoval, a dostal stranický trest – pokarhanie s výstrahou.<sup>5</sup>

Paradoxom je, že spočiatku Hysko so Širokým vychádzali dobre, dokonca mu Široký v Prahe núkal významný post. Odmietol ho, rovnako ako funkciu povereníka, ktorú mu viac ráz ponúkol Rudolf Strechaj.<sup>6</sup> Radšej sa držal pera, viac sa cítil novinárom a neskôr teoretikom žurnalistiky.

Za povšimnutie stojí najmä prvá časť prejavu, ktorý Hysko predniesol na 1. zjazde slovenských novinárov. „Ak sa dnes v našej spoločnosti diskutuje o tom, kto je zodpovedný za tie nesmierne škody, ktoré vznikli v dôsledku kultu osobnosti, musíme otvorene priznať, že veľká ťarcha padá aj na nás, novinárov. A to preto, že sme nekriticky prijímali všetky možné nepravdy, ohovárania, obvinenia z najstrašnejších zločinov proti ľuďom, ktorí sa nijakých zločinov nedopustili, a že sme tieto nehoráznosti vlastnými argumentmi obhajovali, zdôvodňovali, že sme ochotne špinili česť ľudí. Škody, ktoré sme svojou vtedajšou novinárskou činnosťou spôsobili, spočívajú v tom, že sme pomáhali vytvárať ovzdušie nedôvery a podozrievania, ubíjali sme každú snahu uplatniť zdravý úsudok, a tak sme spracúvali pôdu na potláčanie základných občianskych práv a na represálie proti mnohým statočným ľuďom, komunistom i nekomunistom. Zodpovednosti za túto našu objektívne škodlivú činnosť sa nemôže nikto z nás, ktorí sme vtedy v novinách pôsobili, nijako vyhnúť, a preto je na každom z nás, aby preskúmal svoj podiel na tejto činnosti a jej dôsledkoch a vyvodil pre seba také závery, ktoré budú na osoh iným, výzvou nášho socialistického novinárstva... Sú však určité fakty, ktoré novinár môže alebo nemusí prijať, no nie je jeho povinnosťou osobne ich skúmať. Predsa nikto nemôže žiadať od novinára, aby osobne vyšetroval, skúmal právnické dôkazy a protidôkazy...; novinár sa v takomto prípade musí spoliehať na súd a jeho dôkazy. Ak sa však ukáže, že táto zásada bola porušená a že bol oklamán aj novinár, jeho povinnosťou je o tom písať, a to v mene verejnosti, ktorú nie svojou vinou nepravdivo informoval. Jeho povinnosťou je dožadovať sa v mene verejnosti, aby tí, čo verejnosť podviedli, boli volaní na zodpovednosť.“<sup>7</sup>

Po vyjdení článku sa na smrť urazený Novotný (zvyčajne sa nevenoval slovenským záležitosťiam) 12. júna 1963 vybral do Košíc, aby na straníckom mítingu odštartoval kam-

pañ proti Hyskovi. Košice si vybral úmyselne, metropola východného Slovenska bola vždy naladená proti Bratislave a navyše orientovaná pročeskoslovensky.

Nechcel sa vzdať svojho verného druha Širokého, preto napadol Hyska i Pravdu. „Nepripustím, aby sa orgán ÚV KSS... stal platformou... hysterických výpadov proti strane.“<sup>8</sup> Čakal, že ho podporí nový prvý tajomník ÚV KSS Alexander Dubček, ktorý protokolárne sprevádzal Novotného v Košiciach. K ničomu sa však nevyjadril a Novotný ho na najbližšom Predsedníctve ÚV KSČ nemilosrdne skritizoval, že mlčal a nepridal sa na jeho stranu.<sup>9</sup>

Novotnému v tejto chvíli nešlo ani tak o stranu ako o Viliama Širokého, ktorého potreboval chrániť (a tým aj seba). Pritom bolo len otázkou času, kedy Novotný prehodí Širokého cez palubu. Vlny sa podľa Mňačka začali dvíhať, keď bola vymenovaná tzv. barnabitská komisia (názov je odvodený od bývalého kláštora barnabatiek v Prahe na Hradčanoch, kde sa komisia schádzala). Pre Novotného bolo nemysliteľné, aby komisia niečo na Širokom našla (teda aj na ňom), preto nechal Širokého pred ukončením práce komisie odvolať z funkcie predsedu vlády ČSSR i člena Predsedníctva ÚV KSČ. Urobil to najmä preto, lebo mal nemalý podiel na vykonštruovaných procesoch s tzv. buržoáznymi nacionalistami.

Mňačko mi k tomu v roku 1992 povedal: „Novotný s ľuďmi vychádzal len dovtedy, kým ich potreboval, ináč ich nepoznal. To bol aj prípad Vila Širokého, ktorý mu veril hádam viac než svojej mame. Zvláštnym človekom nebol len Novotný, ale aj Široký, obaja si boli podobní a rozumeli si ako málokto. Osobne som mal väčšie výhrady voči Novotnému, hoci Široký nebol o nič lepší. Širokému najviac zazlievam, že sa v Prahe veľmi nezastal Slovákov a počestil sa viac, ako bolo treba. Výhrady mám k jeho správaniu sa k Vladovi Clementisovi a jeho žene. Príčiniť sa o jeho vylúčenie z KSČ, bol proti jeho vymenovaniu za štátneho tajomníka ministerstva zahraničných vecí, ako aj proti tomu, aby ho znovu prijali do strany. Som presvedčený, že keď zastupoval Clementisa na ministerstve zahraničných vecí (Clementis bol dlhšie na zasadnutí Valného zhromaždenia OSN v USA – pozn. J. L.), vyrábal dôkazy, ktoré poslúžili sudcom pri vynesení rozsudku o treste smrti pre Clementisa. Podľa mňa bol Široký neúprimný a falošný, takých ľudí som nikdy nemal rád. Napriek tomu on sa ku mne hlásil ako ku kamarátovi.“<sup>10</sup>

V knihe *Siedma noc* Mňačko o ich vzťahu píše: „Zo všetkých 'nesmrteľných' (mená väčšiny z nich už dávno upadli do zabudnutia) mal ku mne Viliam Široký... bližší, vari priateľský vzťah. Konkrétne viem, že ma dva razy zachránil pred ťažkosťami. Bolo to nezvyčajné a nanajvýš čudné, lebo Široký nechal cynicky a nemilosrdne padnúť svojich najbližších spolupracovníkov. Nevieť ani o jednom prípade, kde by sa svojou autoritou niekoho zastal alebo by niekomu pomohol, keď bol v núdzi.“<sup>11</sup>

O aké konkrétne dva prípady ide, neviem, Mňačko o tom v knihe nepíše. A pri stretnutiach som sa ho na to nespýtal, lebo som nepredpokladal, že ma budú zaujímať aj také drobnosti, ktoré však až takými zanedbateľnými neboli, ale to som vtedy ešte netušil.

V spomínanej knihe je o Širokom uvedené: „Od neho som počul tú strašnú vetu, čo ma neskôr odstrašila od praktickej politiky a jej predstaviteľov: 'V politike niet priateľstva...' Možno to povedal na ospravedlnenie svojho postoja voči garnitúre práve zatknutých slovenských komunistických politikov. Nevieť. Prišiel čas, keď sám potreboval priateľa. No jeho priatelia už pred časom padli za obeť neúprosnej mašinérii čistiek. Nebolo nikoho, absolútne nikoho, kto by sa ho bol zastal alebo vyslovil aspoň slovko poľutovania nad jeho neslávnym odchodom. Jeho téza sa nakoniec potvrdila práve na ňom samom.“<sup>12</sup>

Aj v prípade Viliama Širokého sa naplnilo biblické: „Čím bojuješ, tým zahynieš...“ Platilo to takisto o Antonínovi Novotnom. Inými slovami: obaja dostali to, o čo si dlhé roky koledovali.

Príspevok v knihe *Horúce témy* Mňačko ukončil odsekom: „Len nijaké ohľady. Nech vyjde pravda najavo, o každom, o všetkom. Až potom budeme môcť tvrdiť, že začíname

znovu, dúfajúc, že začíname inak.“<sup>13</sup> Mnohí sa všemožne bránili tomu, aby o nich čokoľvek vyšlo najavo, ale nič neostalo utajené. Pritom je diskutabilné, či naozaj všetko vyšlo najavo a koľko toho ešte nevieme. A vôbec, či sa niekedy dozvieme úplne všetko. Najavo vyšlo aj to, čo Novotný dlhé roky úspešne zamlčoval – jeho podiel na politických procesoch.

Dnes nám o tom pomerne presne hovorí Správa komisie ÚV KSČ o politických procesoch a rehabilitáciách v Československu (1949 – 1969), ktorá vyšla v roku 1970 vo Viedni pod názvom *Potlačená správa*. Je to výsledok práce tzv. Pillerovej komisie, ktorá pracovala v roku 1968. Existuje aj ďalší usvedčujúci materiál – *Správa o prešetrení a uzavretí zodpovednosti za politické procesy z obdobia 1949 – 1954 a ich revízií*, ktorú skôr poznáme pod názvom dokumenty tzv. Kempného komisie. (Ukončila prácu 13. mája 1971.) Z nej sa dozvedáme podrobnosti aj o činnosti Antonína Novotného, Viliama Širokého, Karola Bacílka, Pavla Davida a mnohých ďalších.

Novotný sa podieľal na dokončení procesu s protištátnym sprisahaneckým centrom (Slánský a spol.). Nesie plnú zodpovednosť za osem následných procesov – vrátane procesu s buržoáznymi nacionalistami. Svoj podiel viny nesie „za odďaľovanie, preťahovanie a nedôslednú revíziu vykonštruovaných procesov v druhej polovici 50. rokov. Neustále tiež zasahoval do práce Kolderovej a barnabitskej komisie a snažil sa ich čo najviac ovplyvniť, najmä v tom zmysle, aby rehabilitovaní členovia strany nemali možnosť návratu do politického života“<sup>14</sup>.

Väčší podiel viny má Viliam Široký. Bol členom tzv. užšieho politického sekretariátu ÚV KSČ, ktorého ďalšími členmi boli len Klement Gottwald, Antonín Zápotocký a Rudolf Slánský. Dnes už vieme, že práve oni rozpúťali politické procesy a nesú za ne najväčšiu zodpovednosť. Pritom Široký aj v iných funkciách schvaľoval vykonštruované žaloby a návrhy trestov. Nezastupiteľnú úlohu hral aj „pri príprave procesu s tzv. buržoáznymi nacionalistami v KSS: spolu s orgánmi ŠtB nesie spoluzodpovednosť za jeho vykonštruovanie; do žaloby boli v hojnej miere zapracované aj jeho osobné návrhy a pripomienky“<sup>15</sup>. Navyše počas revízií procesov a rehabilitácií chcel všemožne dokázať oprávnenosť rozsudkov.

A takto by sme mohli pokračovať. Ani jeden z nich si viny nikdy nepriznal, ani raz sme z ich úst nepočuli slovo ľútosti či ospravedlnenia. Neurobil to ani jeden z novinárov, ktorí písali o politických procesoch. Jedine Mňačko povedal *mea culpa*, aj ja som sa zašpínil, a preto ma zoberte na zodpovednosť. Za tento postoj, otvorenosť a korektnosť si ho treba vážiť a nehádzať do jedného vreca s tými, ktorí majú na svedomí ľudské životy a iné veľké hriechy.

Nedá mi, aby som sa v tejto súvislosti nezastavil pri Mieroslavovi Hyskovi, prvom šéfredaktorovi Pravdy. A to z viacerých dôvodov – aj preto, že Mňačko bol, ako tvrdí Hyskova dcéra Anna Čapková, jeho priateľ na celý život.<sup>16</sup>

Za povšimnutie stojí myšlienka, ktorú Hysko povedal dcére: „Nemýlia sa iba tí, čo nemajú vlastný názor, tí, čo len tľmočia odpočuté názory, ktoré sú momentálne populárne. Tí sa ani nemajú ako a v čom myliť.“<sup>17</sup> Občas sa mylil Hysko i Mňačko, lebo mali svoje vlastné názory a stáli si za nimi, nech už boli akékoľvek. Hysko to nemal v živote jednoduché. V roku 1941 ho zatkli a odsúdili na tri roky, odsedel si rok a pol a zvyšok strávil medzi Rómami a asociálmi v pracovnom vojenskom tábore. Po vypuknutí SNP založil Povstaleckú Pravdu a stal sa jej prvým šéfredaktorom, druhý raz bol šéfredaktorom Pravdy po oslobodení (tri roky bol aj šéfredaktorom Nového slova). Krátko pôsobil ako diplomat vo Varšave, potom sa venoval žurnalistike ako vedec v Novinárskom študijnom ústave. Po vzniku katedry žurnalistiky prešiel ako docent (neskôr hosťujúci profesor) na Filozofickú fakultu Univerzity Komenského v Bratislave. Na univerzitu sa dostal za trest, no napriek tomu tam patril k najobľúbenejším a najvyhľadávanejším pedagógom.

V nechutnej kampani, ktorú za prejav prednesený na 1. zjazde slovenských novinárov rozpúťal Antonín Novotný, sa Hysko nemohol brániť, pretože všetky noviny odmietli uverejniť jeho stanovisko. Bol nútený napísať 42-stranový list, ktorý poslal na ÚV KSS (do



rúk tajomníka Vasila Biľaka), na ÚV KSČ (nepodarilo sa zistiť komu), do redakcie Pravdy a Predsedníctvu Ústredného zväzu slovenských novinárov. Zaujímavé je, že s Hyskovými názormi, ktoré odznali zo zjazdovej tribúny, sympatizoval Vasil Biľak i Alexander Dubček.

Novotného klika však bola silnejšia. Mňačko to komentoval tak, že väčšia berie nielen v kartách, ale aj v politike.<sup>18</sup> Novotný zariadil, aby mal Hysko zákaz publikovať v Pravde. Zlakli sa aj iné noviny a odmietli mu uverejňovať články. Ak chcel písať, musel tak robiť pod cudzími menami, a keď sa dostal k moci Gustáv Husák, ani tak nie. Krátko pred augustom 1968 dobrovoľne a z vlastného presvedčenia vystúpil zo strany. Otvorene povedal: „Ak som sa počas svojej tridsaťročnej činnosti v strane dopustil takých ťažkých omylov a chýb, ktoré doteraz zaťažujú moje svedomie, bolo to tak len preto, že som naletel na klamstvo a podvody najvyšších stranických orgánov. Nemôžem si viac dovoliť zaťažovať svoje svedomie hoci len mlčaním. A bojovať nemám sily.“<sup>19</sup>

Vtedy mal Miro, ako ho všetci volali, 51 rokov. O rok skôr Mňačko napísal k jeho päťdesiatke do Kultúrneho života spomienkový článok: „... čas uteká a náš čas cvála, nemáme zastavenia a niet výdychu, naše túžby boli skromné, naše lásky boli skromné, neskromné boli naše ciele, možno sme chceli dosiahnuť viac, ako stačila naša náruč, ale to je lepšie než nechcieť obsiahnuť nič... Ruvali sme sa ako chlapčiská, bili sme sa ako chlapi, dávali sme a dostávali sme údery, ešte sme sa z jedného nevylízali a už sme šli tam, kde sme mohli utŕžiť ďalší. Pritom – nevdojak – neraz sme sa dokalícili o vlastné zbrane, s ktorými sme nie vždy vedeli fajnovo zaobchádzať. A z takých rán sa vylizuje najťažšie. Vedieť iba, že sme sa nenudili, by bolo málo. Ten prepestrý život nebol samoučelným excesom, vždy sme šli za čímsi, vždy sme sa postavili za čosi a vždy sme boli proti čomusi, a nech sme sa neraz krvavo mylili, nikdy sme nechceli byť a ani sme neboli divákmi za plotom.“<sup>20</sup>

Divákom za plotom nebol ani Mňačko, to Hysko dobre vedel, preto si tak rozumeli, a keď sa dalo, i pomáhali.

Roky 1963 a 1964, ale aj tie nasledujúce môžeme na Slovensku nazvať rokmi čias-točnej liberalizácie režimu, teda aj politiky. Svoje urobila výmena skorumpovaných politikov, predovšetkým to, že na čelo ÚV KSS sa dostal Alexander Dubček. Situácia v Čechách bola iná. Vo vedení KSČ, nehovoriac o samotnom Novotnom, boli viacerí, ktorí boli príliš spätí s politikou päťdesiatych rokov. Na Slovensku to tak nebolo, lebo tu častejšie dochádzalo k zmenám i výmenám. Každá kampaň niekoho odvíjala, ale aj priviala. V praxi to znamenalo, že Dubčekovo vedenie nebolo stalinskými metódami až také skorumpované. Nikdy nebolo jednotné, preto bolo liberálnejšie a otvorenejšie aj voči novým veciam. Navyše sa rýchlo vyrovnalo s bacilkovsko-davidovskými metódami a začalo vytvárať vlastný štýl práce, ktorý bol v mnohom odlišný od pražského. Keby slovenský ústredný výbor neriadil ÚV KSČ, slovenskí komunisti by boli ďalej. Nielenže ich vedenie obmedzovalo, ale priam brzdilo. Najútočnejší bol Antonín Novotný, o ktorom bolo verejne známe, že nemá rád Slovákov. Dubček mal preto ešte sťaženejšiu situáciu, lebo Novotný mu pri každej príležitosti vyčítal, že slovenské vedenie je slabé, nezvláda situáciu a Dubček si nevie poradiť s niektorými súdruhmi. Dubček argumentoval tým, že všetko potrebuje čas a niekedy to trvá dlhšie, ako sa nám na prvý pohľad zdá.<sup>21</sup> Novotný však bol neoblomný.

Uvoľnenie v Československu mali na svedomí nielen rehabilitácie a výmena niektorých špičkových funkcionárov strany, ale aj pokles autority Sovietskeho zväzu v celom socialistickom bloku. Chruščovova éra pootvorila hranice na Západ a došlo k obojstrannej výmene umelcov a vedcov. Začali sa nakupovať západné filmy, vydávať preklady kvalitných literárnych diel a inscenovať hodnotné divadelné hry. Do zahraničia mohli cestovať aj obyčajní ľudia.

Prví sa „zobudili“ umelci a novinári, ktorí doteraz kritizovali len lokálne problémy. Postupne sa osmelovali aj iní. Medzníkom v ďalšom vývoji situácie sa stal zjazd novinárov, ale i Mňačkove knihy *Kde končia prašné cesty* a *Oneskorené reportáže*. Pavol Števec

povedal: „Mňačko sa nekašlal a knihami to napáčil všetkým straníkom rovno medzi oči.“<sup>22</sup>

Noviny, kultúru a umenie (teda aj literatúru) mali v tom čase na starosti Alexander Dubček, Vasil Biľak a Michal Pecho. Dubček sa nesprával vždy tak, ako sa od neho očakávalo. 21. septembra 1963 na zasadnutí ÚV KSS priznal, že on i Biľak robili „celý rad zásahov v jednotlivých redakciách, aby... štvavé články nevyšli“<sup>23</sup>. Na ich príkaz museli napríklad odísť niektorí novinári z Pravdy, Smeny, rozhlasu a Kultúrneho života. Z Kultúrneho života a Pravdy boli odvolaní aj šéfredaktori – Pavol Števček a Ondrej Klokoč. O to väčšie výhody mali servilní redaktori, spisovatelia, hudobníci a výtvarníci – prednostne im pridelovali byty, cestovali do zahraničia, zvýšili im platy, dostávali ceny a významenia.

Nech už boli Dubček, Biľak či Pecho akíkoľvek, vždy boli lepší ako ich kolegovia v Prahe. Dokonca vďaka miernejším zásahom a priaznivejšej atmosfére sa dalo na Slovensku urobiť viac, aj keď to tak na prvý pohľad nevyzeralo.

Dubček nemal ľahkú pozíciu, keď chcel vyhovieť jedným i druhým (a to chcel). V knihe *Nádej zomiera posledná* napísal, že sa ocitol „v krížovej paľbe medzi rebelujúcimi slovenskými spisovateľmi a novinármi na jednej strane a stalinistami na druhej strane“<sup>24</sup>.

Dnes môžeme otvorene povedať, že Dubček robil, čo mohol. Netreba zabúdať, že v tom čase sa slušne správal aj Vasil Biľak, ktorý podľa Mňačka „zohral v rokoch liberalizácie mimoriadne pozitívnu úlohu ako tajomník ÚV KSS. To treba jasne povedať. Nebol to ten diabol, nebol to ten hlupák, ktorý sa z neho stal, keď úplne stratil súdnosť. Jeho politické kroky i prejavy boli neskôr veľmi trápne, ale neslobodno človeka súdiť iba jednostranne, treba dať na váhu všetko, aj to pozitívne, aj negatívne – a podľa toho urobiť úsudok“<sup>25</sup>.

Kvôli objektívite treba ešte dodať, že ak by nebolo Vasila Biľaka, Mňačkove *Oneskorené reportáže* by nevyšli. Po knihe *Kde končia prašné cesty*, za ktorú ho chceli vylúčiť zo strany, veľké šance nemal. Reportáže mu museli schváliť na ÚV KSS, kde žiadali rukopis na posúdenie. „Už o štrnásť dní ma zavolali na Hlbokú, bolo tam celé oddelenie a predsedal mu Vasil Biľak. Hneď sa do mňa pustili. Biľak počúval, ale nenechal všetkých dohovoriť. Povedal: 'Súdruhovia, robili sa tieto veci? Všetci vieme, že sa robili a robili sa aj horšie. Tak čo je zlé: že sa robili alebo že sa o nich píše?' Tým dal *Oneskoreným reportážam* zelenú.“<sup>26</sup> Potom sa s Mňačkom dohodol, že kniha vyjde v stotisícovom náklade na Slovensku a v dvojnásobnom v Čechách, aby sa dostala do rúk každému záujemcovi. Biľak dokonca nariadil, aby knihu vydalo stranické vydavateľstvo, čo sa Mňačkovi zdalo priam neskutočné.

Socialistický realizmus, z ktorého mnohí slušne žili a iní ho za rovnako slušné peniaze vtíkali do hláv ostatným, začal v šesťdesiatych rokoch praskať. Netrvalo dlho a prevratné zmeny nastali v celej kultúre. Prví sa príležitosti chopili spisovatelia, potom výtvarníci, divadelníci i hudobníci. Zmenila sa aj populárna hudba, mladí ľudia začali hrať bigbít a rokenrol. Oživenie či skôr znovuzrodenie nastalo aj v náboženskej oblasti. A tak by sme mohli pokračovať. Nenadarmo sa ešte i dnes hovorí: „zlaté šesťdesiate roky“! Túto frázu, ktorá až takou frázou nebola, v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch minulého storočia, keď 'zúrila' tvrdá normalizácia, mnohí radi vyslovovali. K šesťdesiatym rokom sa často vracal aj Ladislav Mňačko. V Rakúsku, kde bol s manželkou Evou v emigrácii, zvykol spomínať, aké krásne bolo toto nadýchnutie...<sup>27</sup>

Na šesťdesiate roky si Mňačko zaspomínal aj v prvom rozhovore po novembri 1989, ktorý vyšiel v Literárnom týždenníku koncom roku 1989. „Po treťom zjazde spisovateľov sme už priamo vystupovali proti mocenským štruktúram a deformáciám. Spisovatelia si vybudovali dosť silnú politickú pozíciu. Tristo členov zväzu spisovateľov je v pätnásťmiliónovom štáte zanedbateľný počet, no stálym domáhaním sa rehabilitácií, nápravy, 'od-administrovania' spoločnosti a kultúry získali veľkú morálnu autoritu. To bol článok za článkom, neraz divé a surové útoky proti moci, no už s nami nemohli zatočiť. Medzi tý-

mito opozičnými intelektuálmi treba hľadať impulz, začiatok šesťdesiateho ôsmeho roku.“<sup>28</sup>

Nepredbiehajme. Všimnime si najprv niektoré udalosti z Mňačkovho vtedajšieho života. Skôr ako sa prehupneme do roku 1964, keď sa Mňačko druhý raz stal šéfredaktorom Kultúrneho života, zastavme sa pri jeho účinkovaní v Ústrednom výbore Zväzu československých spisovateľov, do ktorého bol zvolený 24. mája 1963. Výbor mal 52 členov, z toho 7 členov kontrolnej komisie. Z Čechov si vo výbore najviac vážil Arnošta Lustiga, Jiřího Hájka, Milana Jungmanna, Ivana Klímu, Pavla Kohouta, Milana Kunderu, ale aj Františka Hrubína, ktorého prejav prednesený na druhom zjazde spisovateľov o niekoľko rokov nepochopiteľne kritizoval, aj keď ho predtým vychvaľoval. Ktovie, čo si povedali, keď sa stretli na prvom zasadnutí výboru. Otázne je, či Mňačko pravidelne chodil na zasadnutia, lebo zo všetkých stretnutí neexistujú záznamy. Možno áno, pretože Prahu miloval a rád sa tam vracal. Mal pekné spomienky na účinkovanie v Rudom práve a rád sa stretával s pražskými kamarátmi. Zo všetkého najviac ho priťahovali „hospúdky“, v ktorých sa cítil veľmi dobre. Miro Procházka na to spomína: „Keď bolo v Prahe nejaké spisovateľské stretnutie, Laco slovenských spisovateľov s obľubou vodil po kaviarňach a vinárňach. Poznal hádam všetky. No vždy nás prekvapil nejakou novou, kde sme sa výborne cítili. Najradšej mal tie, kde sa dalo spievať. Jeho obľúbenou bola putika, ktorú volali U slepého harmonikára. A naozaj tam slepý harmonikár hral a spieval. Koľko ten vedel pesničiek a ako ich nádherne nôti! Mňačko tiež poznal skoro všetky, bola ich radosť počúvať. Čudujem sa, že Laco nenapísal o ňom reportáž, lebo už zjavom bol tento muž zaujímavý...“<sup>29</sup>

Podľa zachovaných záznamov Mňačko aktivitou vo Výbore Zväzu slovenských spisovateľov nehrýl, takisto býval pasívny v Ústrednom výbore Zväzu československých spisovateľov. Ctibor Štítnický k tomu povedal: „To bol Mňačko, robil len to, čo sa mu chcelo. Na zasadnutia výboru chodil len vtedy, ak mal chuť. Keď som ho na to ako vtedajší tajomník zväzu viac ráz upozornil, povedal mi, aby ho z výboru vyhodili, lebo na jaloviny vraj nemá čas. Urážalo ma to, lebo zväz riešil aj dobré, pre spisovateľov prospešné veci. Odpovedal som mu, že ak si myslí, že riešime len samé jaloviny, môže vystúpiť, nikto ho nasilu nedrží. Jeho okrídlenou vetou bolo, že takú radosť nám neurobí, keď ho väčšina delegátov zvolila. Vždy sa potmeľúdsky zasmial a pozval ma do klubu na pohárik, stačí vraj, že na všetky zasadnutia chodím ja, veď som za to ako tajomník platený. Ak bude treba, pokojne môžem hlasovať aj za neho, dáva mi plnú právomoc... Taký bol Laco Mňačko, všetci sme ho poznali a nikto sa nerozčuľoval, keď na zasadnutie neprišiel. Aby neboli problémy, lebo zápisnice sme posielali na ÚV KSS, vždy sme k jeho menu písali, že je ospravedlnený. Pritom je pravda, že niekedy ani nemohol prísť, keď bol napríklad služobne v zahraničí alebo sa túlal po Slovensku. Zo všetkých spisovateľov mal najviac prebrázdnené Slovensko. Tým, že bol známou osobnosťou, všade ho volali na besedy, a keď už bol v nejakom mestečku alebo väčšej dedine, ponuky neodmietol. Dokonca ani nemal záujem o honorár zo zväzu za „besedné“, na čo mali spisovatelia nárok. Besedami sa nikdy nechválil, dozvedali sme sa o nich z listov, ktoré písali na zväz riaditelia škôl, internátov a všelijakých spoločenských zariadení a ďakovali nám za zaujímavé stretnutie. Niektorí riaditelia si mysleli, že Mňačkovu návštevu do ich končín zorganizoval náš zväz. Tým nám zase Laco robil dobré meno. Museli sme ho za takúto aktivitu len chváliť a dávať iným spisovateľom za vzor.“<sup>30</sup>

Na pozvánke na druhú schôdzu Výboru Zväzu slovenských spisovateľov je uvedené, že druhým bodom programu bude správa o zasadnutí Ústredného výboru Zväzu československých spisovateľov; referovať bude Ladislav Mňačko. Avizovanú správu z pražského schôdzovania československých spisovateľov však nepredniesol. Ktovie, či bol na celom zasadnutí a či neutiekol do niektorej z obľúbených pražských krčmičiek, lebo v zápisnici z 2. schôdze výboru slovenských spisovateľov sa píše: „Výbor ZSS berie na vedomie správu o zasadnutí ÚV ČČSS v Prahe dňa 20. júna t. r., ktorú predniesol K. Rosenbaum...“<sup>31</sup>

Nespomínam to ako klebetu, ale ako skutočnosť, ktorá dokresluje, aký bol Mňačko bo-hém.

Karol Rosenbaum mi k tomu dodal: „Už si celkom nepamätám, kam Laco odišiel a čo mal také dôležité, že nemohol vydržať do konca. Viem len, že mal na zasadnutí sedieť a zapájať sa do rokovania. Na to bol do Výboru Zväzu československých spisovateľov zvolený a tí, čo mu dali svoj hlas, právom očakávali, že bude na zasadnutí nielen prítomný, ale bude za nich aj rozhodovať. Musím však povedať, že keď išlo o zásadné ve-ci, Laco vždy prišiel a problém riešil veľmi konštruktívne. Jeho hlas vždy zavážil.“<sup>32</sup>

To sme hovorili o prvej riadnej schôdzi nového výboru po III. zjazde československých spisovateľov. Na druhé zasadnutie Mňačko opäť prišiel a vydržal až do konca. Najskôr preto, že sa zasadnutie konalo na Dobříši, odkiaľ nemal kam ujsť, iba ak do miestnej krč-my. Spisovateľské zariadenie na Dobříši nemal Mňačko rád. Vraj sa tam necítil dobre. Zvyčajne mu nevyhovovala spoločnosť: českí spisovatelia, aspoň tí, ktorí tam pravidelne chodili, boli iní ako slovenskí. Veľmi im nedôveroval, lebo sa k Slovákom nesprávali ako k seberovným. Boli povýšeneckí a stále dávali najavo, že sú niečo viac. Navyše boli vy-počítaví a prešpekulovaní vo svoj prospech.<sup>33</sup>

Schôdzu začal prvý tajomník Zväzu československých spisovateľov Ivan Skála. Miroslav Drozda pri schvaľovaní programu navrhol, aby bol druhý bod – voľba predsedníctva, Výboru Českého literárneho fondu, zahraničnej komisie, členskej komisie a kádrové ob-sadenie brnianskej odbočky zväzu – presunutý a prerokoval sa ako prvý. Prítomní sú-hlasili, vo voľbách sa do Predsedníctva Ústredného výboru Zväzu československých spi-sovateľov, čo v spisovateľskej hierarchii už niečo znamenalo, dostal aj Ladislav Mňačko, hoci ten si na takéto honory a privilégia nepotrpel. (Úradníkov a funkcionárov nikdy ne-mal rád. Isto aj preto si na výzvu Ivana Skálu nepresadol za predsednícky stôl a ostal se-dieť medzi ostatnými. Na otázku, prečo si nepresadne, odpovedal, že mu je dobre tam, kde sedí.<sup>34</sup>) Navyše Mňačko bol jeden zo štyroch tajomníkov Ústredného výboru Zväzu československých spisovateľov (jediný Slováč), čo bola vysoká funkcia.

To, že Mňačko bol v tomto období známy a populárny, dosvedčuje aj fakt, že ho „poc-tili“ ďalšími funkciami. Stal sa členom zahraničnej komisie, čo nebol z pohľadu niekto-rých, najmä „chtivých cestovania“, zlý post. (Mňačka o pár dní zvolili do podobnej komi-sie aj vo Zväze slovenských spisovateľov.) Či svoje postavenie zneužíval pri častom ces-tovaní, neviem posúdiť, lebo na spisovateľských zväzoch v Prahe či Bratislave nie sú za-chované všetky materiály.

Mňačka na tej istej schôdzi zvolili aj za člena tlačovej komisie, ktorá mala riadiť lite-rárne časopisy v Čechách a na Slovensku. Na ceste z Prahy Karolovi Rosenbaumovi po-vedal, že podľa neho tlačová komisia nemá čo riadiť časopisy, jedine ich môže koordi-ovať. Na riadenie a vedenie časopisu je predsa šéfredaktor. Komisia nemá byť cenzo-rom, má pomáhať redakcii a ochraňovať ju i jej redaktorov pred útokmi. (Myslel tým na stranické útoky.) V tom musí pomáhať celý výbor a zväz; nesmú sa dať zatlačiť k múru, ako to bývalo zvykom.<sup>35</sup> Karolovi Rosenbaumovi neostávalo nič iné – len dať Mňačkovi za pravdu.

Pár hodín predtým na zasadnutí výboru Mňačko povedal, že zväzové časopisy „musia byť svojím spôsobom poplatné nášmu zväzu a nášmu ÚV... (chcel povedať, že nie ÚV KSČ a ÚV KSS – pozn. J. L.) Len cieľavedomým sledovaním zväzovej tlače sa dá vybu-dovať trvalý kontakt medzi časopismi a ÚV zväzu. ÚV sa nemôže vzdať tejto kontrolnej funkcie – nehnevajte sa za to slovo, nie je to nejaké ´policajtovanie´ – už preto, že je za svoje časopisy zodpovedný a že musí líniu týchto časopisov v prípade potreby brániť. Opakujem, že sa nesmie stať, aby sa ÚV nášho zväzu nezainteresoval do situácie, aká vznikla v roku 1957 v Kultúrnom živote, kde došlo k administratívnejmu zásahu a od-stráneniu J. Špitzera z vedenia Kultúrneho života a k nahradeniu Špitzera úplne ne-schopným človekom, ktorý zabil úroveň Kultúrneho života na niekoľko rokov. (Mňačko mal na mysli Rudolfa Fabryho – pozn. J. L.) Takáto možnosť tu vždy je. Prečo to bolo mož-

né? Preto, že ani my (v slovenskom výbore) sme nemali celkom jasno, o čo ide – a v Prahe už vôbec nie“<sup>36</sup>.

(Prekvapuje, že prepisy stenografických záznamov boli v češtine, hoci všetci Slováci hovorili po slovensky.)

Výbor okrem iného riešil aj vznik celoštátneho literárneho časopisu, čím sa myslel časopis česko-slovenský. S touto požiadavkou prišla skupina českých spisovateľov zoskupená okolo Jaroslava Putíka. Žiadosť podpísal Ivan Klíma, Milan Kundera, Arnošt Lustig a ďalší šesťnásť (zväčša známi) spisovatelia. Zaujímavé je, že hoci to mal byť celoštátny časopis, písomne ho nepodporil ani jeden slovenský spisovateľ. Nakoniec ani nemohol, lebo nikto zo Slovákov nebol vyzvaný, aby sa k návrhu vyjadril. To Mňačka rozčúliło a v zákulisí sa nevyberane spytoval, či Česi chcú znovu obchádzať Slovákov. Takéto praktiky sa Mňačkovi na Čechoch nepáčili a vždy ho vedeli vytočiť.<sup>37</sup> Karol Rosenbaum si matne spomína, že Mňačko na túto tému niečo výstižné povedal, pretože nebol z tých, čo mlčali, keď sa im niečo nepáčilo. V zápisnici však o tom niet ani zmienky. Pri jednej z debát mi Mňačko povedal, že českí bratia občas nedali do zápisnice všetko, najmä keď sa im niečo nehodilo, na čo ich viac ráz upozornil. A Slovákom to bývalo jedno, dokonca mal pocit, že zápisnice ani nečítali.<sup>38</sup>

Skupina okolo Jiřího Grušu zas prišla s požiadavkou vydávať časopis pre mladých. Nápad starších pánov vo výbore nadchol, najmä to, že absentovali požiadavky na honoráre (časopis sa mal vydávať viac-menej brigádnicke). Ak by zväz nemohol poskytnúť peniaze na prvé číslo, boli dokonca ochotní dať zo svojho – s tým, že keď sa predajom získajú peniaze, časť sa im vráti... Niektorí vo výbore mali výhrady, že to bude skupinový časopis a nebude reprezentovať celú mladú literatúru. Mňačkovi sa zápal mladých páčil a vôbec sa nepýtal, či majú dostatočné zázemie alebo nie. Pre neho bolo dôležité niečo iné. Spýtal sa: „Ako vznikla Mladá tvorba? Z podobného tlaku. Bol tam priebojný človek, ktorý tu sedí (Milan Ferko – pozn. J. L.), staral sa o to, bojoval a časopis začal vychádzať. Keby nebolo tejto iniciatívy, časopis by dodnes neexistoval. Zväz (slovenských spisovateľov – pozn. J. L.) ho nezaložil, len toleroval a zabezpečil. Zo začiatku to boli ľudia neznámi a veľa sme o nich nevedeli. Dnes Mladá tvorba dala slovenskej literatúre niekoľko talentovaných a pripravených mladých ľudí.“<sup>39</sup>

Mňačko bol za vznik časopisu mladých, ale zásadne bol proti tomu, aby plnil funkciu celoštátneho časopisu. K tomu otvorene povedal: „Celoštátne časopisy, ako ukazuje stará prax, nikdy nie sú celoštátnymi časopismi, vždy živia a nemajú realistický fundament. Podľa môjho názoru treba tento návrh zamietnuť. Pri existencii dvoch možných časopisov to absolútne stráca akýkoľvek význam.“<sup>40</sup>

Mňačko bol aj proti tomu, aby sa celoštátnym časopisom stala Mladá tvorba, o čom sa tiež diskutovalo. Tým jasne naznačil: nech si Česi vydávajú svoje časopisy a Slováci svoje. Nebol však proti tomu, aby českí autori publikovali v slovenských časopisoch (a naopak), dokonca pripúšťal možnosť recipročnej výmeny celých blokov a čísel.

Ďalšia schôdza Ústredného výboru Zväzu československých spisovateľov sa konala 13. novembra 1963. Zasa bola na Dobříši. Ladislav Mňačko sa na nej zúčastnil a vydržal až do konca. (Pôvodne mala byť v októbri v Bratislave.)

Jedným z bodov programu bolo schválenie plánu akcií na rok 1964. Bolo ich toľko, že Mňačkovi nedalo, aby nezaprotestoval: „... ak budeme takto ďalej pokračovať, budeme síce vyvíjať ohromnú zväzovú činnosť, ale nebudeme môcť písať. Myslím si, že povinnosťou spisovateľa je písať a povinnosťou ÚV je pomôcť v riešení tvorivých otázok. Nie sme spolok. Treba raz za rok zvolať členstvo, ako je to v návrhu, že keď sa bude hovoriť o próze, zvolajú sa prozaici, a keď sa bude hovoriť o kritike, zvolajú sa zase zainteresovaní. V tom je tvorivá činnosť zväzu. Upozorňujem, že v budúcom roku sme si naplánovali toľko stretnutí, že nás to bude vyrušovať v našom hlavnom poslaní – a tým je práca.“<sup>41</sup>

Samozrejme, že sa rozpútala diskusia, či má zväz veľa alebo málo akcií a kto sa na nich zúčastňuje. Jiří Šotola Mňačka diplomaticky napomenul: „Mám dojem, že... je to se-



baklam otrlého zväzového funkcionára, ktorý v tejto vode dlho pláva...“<sup>42</sup> V prípade Ladislava Mňačka nemal pravdu, zväzovým funkcionárom nebol dlho, ani typickým úradníkom, skôr naopak.

Zaujímavú pripomienku mal Milan Ferko, ktorý si poťažkal na málo príležitostí stretávať sa so zahraničnými spisovateľmi. Navrhol, aby sa začal vydávať časopis o českej a slovenskej literatúre v svetových jazykoch. Úroveň medzinárodnej spolupráce kritizovali aj iní členovia výboru, Mňačko pridal najčerstvejšie skúsenosti z Francúzska, odkiaľ sa práve vrátil (bol na premiére filmu *Smrť sa volá Engelchen*). „Jediný prekladateľ, ktorého sme mali vo Francúzsku, prestal prekladať a preorientoval sa na preklady z ruštiny. Dnes teda nemáme žiadnu reálnu šancu uplatniť sa vo Francúzsku. To nie je vina nezájmu...“<sup>43</sup> Pridal postreh, že jeden mladý Francúz sa hlásil študovať na Filozofickú fakultu Univerzity Karlovej v Prahe, ale nezobrali ho. Ktosi ho prekádral a zistil, „že jeho babička bola Češka. A keď babička bola Češka, tak...“<sup>44</sup> Radšej to nepovedal nahlas, ale medzi zuby precedil, že „sú to šialené veci“<sup>45</sup>.

Podľa Mňačka bolo základnou chybou, že „naše zastupiteľské úrady a miesta, ktoré majú upozorňovať na kultúrne hodnoty, pracujú nedostatočne a zle“<sup>46</sup>. Navrhol, aby všetci, ktorí cestujú do zahraničia, spísali svoje skúsenosti a odovzdali ich zahraničnej komisii, ktorá sa tým bude zaoberať. Ústredný tajomník Ivan Skála sľúbil, že v tejto veci budú úzko spolupracovať s ministerstvom zahraničných vecí a jednotlivými ambasádami. (V tomto smere sa ani v nasledujúcich rokoch nič neurobilo.)

Fluktuant na schôdzach Ladislav Mňačko si vstúpil do svedomia a prišiel aj na popoludňajšiu časť rokovania. Prítomných však bolo málo a rozhodovalo sa, či schôdza bude vôbec pokračovať. Mňačko kriticky poznamenal: „Načo budeme hlasovať? Budeme neprítomných znova informovať? Myslím, že treba urobiť jednu vec: pozrieť sa, kde sú neprítomní členovia, a povedať im, aby sa buď zúčastnili na zasadnutí, alebo v inom prípade zvoláme ÚV na budúci týždeň špeciálne kvôli týmto otázkam. Hovorím o morálke a disciplíne – a pozrime sa, ako to medzi nami vyzerá. Treba prijať zásadu, že ak nie je náš ÚV schopný uznášania, bude zasadnutie skončené a zvolané na iný termín. Keď sa nestretne ani potom, bude to znamenať, že niečo nie je v poriadku.“<sup>47</sup>

Po rokoch na moje požiadanie okomentoval Mňačkovo vystúpenie Karol Rosenbaum: „Lacovo vystúpenie mnohých prekvapilo, najmä nás zo Slovenska, lebo sme dobre vedeli, aký je sám lajdák. V poslednom čase sa však zlepšil, poctivo chodil aj na bratislavské akcie. Vtedy na Dobříši povedal veľkú pravdu. Zasadnutie ústredného výboru bývalo úmyselne mimo Prahy, aby nikto predčasne neutekal. Niektorí kolegovia však aj tak prestali chodiť na populudňajšie zasadnutia, radšej sedeli pri pohárku a vo veľkom debatovali. A my sme o dvoje dverí ďalej rokovali. Dobré, že sa ohradil Laco Mňačko, lebo kedysi to aj on robil. Na počudovanie ho všetci poslúchli a schôdza mohla pokračovať tak, ako bola naplánovaná, veď sa rozhodovalo o dôležitých veciach.“<sup>48</sup>

Druhá časť rokovania sa venovala zväzovým oceneniam za literatúru vytvorenú v rokoch 1961 až 1963. Pochopiteľne, prítomní sa hádali ako vždy, keď sa má niekomu dať nejaké ocenenie. Návrh padol aj na Novomeského poému *Vila Tereza*. Mňačkovi sa to videlo málo a bol za to, aby Novomeský dostal najvyššiu cenu – celoštátnu. Zdá sa, že Karel Ptáčník nemal Mňačka rád, lebo reagoval podráždene na čokoľvek, čo povedal. Mňačko sa obával, že keď Novomeský dostane menšiu cenu – zväzovú, väčšiu – štátnu – už nedostane, pretože prax je zvyčajne taká, že dva razy sa to isté dielo neoceňuje.

Mňačka najviac rozčúľilo, keď sa rokovalo o udelení štátnych vyznamenaní a titulov zaslužilý a národný umelec. Českých spisovateľov, až na malé výnimky, všetci prítomní schválili. Vedúci tajomník Zväzu slovenských spisovateľov Karol Rosenbaum oznámil, že v budúcom roku bude mať päťdesiat rokov Katarína Lazarová, Pavol Horov, Alfonz Bednár a šesťdesiat rokov Laco Novomeský. „U týchto súdruhov dávame príslušné návrhy. Myslím, že to stačí, že nás ÚV bude podporovať. Ale u s. Novomeského sme ustúpili od návrhu na titul národný umelec na osobné želanie s. Novotného.“<sup>49</sup>

Okrem Mňačka boli všetci ticho, čím dali najavo, že s rozhodnutím Novotného súhlasia a nemajú pripomienky. Jediné Mňačko sa ozval a rozčúlene povedal: „Bud' si to niekto zaslúži, a keď dozreje, má sa mu titul udeliť. Ale čo tu robíme, je smiešne a priamo nedôstojné...“<sup>50</sup>

Nikto nepovedal ani slovo, situáciu trápne zachraňoval Karol Rosenbaum a alibisticky povedal: „Pretože niektorí súdruhovia musia skôr odísť, môžeme o tomto návrhu rokovať až neskôr, najprv musíme pripraviť uznesenie, ktoré potrebujeme pre vyššie orgány.“<sup>51</sup> Dôležitejšie teda bolo uznesenie pre ÚV KSČ ako seriózne zhodnotenie a vyjadrenie sa, komu udeliť tituly národný a zaslúžilý umelec.

Na konci schôdze, ktorá sa podľa stenografického záznamu skončila o 15.21 hod., Karlovi Ptáčnikovi nedalo, aby sa nevrátil k Mňačkovej poznámke: „... rád by som sa vyjadril k s. Mňačkovi, ktorý tu vykrikoval proti radom. Pokiaľ sa tieto rady nezrušia, myslím, že by bolo na škodu, keby sa náš zväz ako jediný toho zdržal. Po druhé, rad nie je odmenou za jedno dielo, ako sú štátne, nakladateľské alebo zväzové ceny. Rady sú za určitý úsek práce a zásadne sa dávajú k okrúhlym jubileám.“<sup>52</sup> Rosenbaum doplnil, že sa môžu udeliť aj k neokrúhlym výročiam. Mňačko kategoricky protestoval: „Ja v tom vidím nedôstojnú komédiu.“<sup>53</sup> Myslel tým na nechutnú hru okolo neudelenia titulu národný umelec Lacovi Novomeskému, aj keď všetci dobre vedeli, že si toto ocenenie právom zasluguje. Odsúdeniahodné je, že proti udeleniu titulu Novomeskému boli jedine slovenskí spisovatelia, a to ešte na návrh Antonína Novotného. Keď som sa na to v roku 1999 pýtal Karola Rosenbauma, veľmi na to nechcel spomínať. Bolo mu to trápne a mrzelo ho, že takýto hanebný návrh predniesol za zväz.

Posledná schôdza Ústredného výboru Zväzu československých spisovateľov v roku 1963 bola 11. decembra v Prahe. Zúčastnil sa na nej aj Ladislav Mňačko. Najdôležitejším bodom búrlivej schôdze bolo hodnotenie českej a slovenskej literatúry za rok 1963. Zároveň sa diskutovalo o návrhoch na štátne ceny. Tvorbu ostatného roku odborné zhodnotil Karol Rosenbaum, ktorý svoje vystúpenie nazval Literatúra po boji a pred bojom. Na cenu navrhol aj dve Mňačkove diela – Kde končia prašné cesty a Oneskorené reportáže – a podrobne zhodnotil jeho tvorbu. Okrem iného povedal: „Mňačko patrí tiež k autorom 'pravdivým' a v tomto ohľade pravoverným, ak ide predovšetkým o jeho cieľ. V oboch knihách reportáží výrazne podčiarkol kritický prístup, aký naša literatúra do dnešných dní po roku 1945 nepoznala, t. j. kritický prístup nielen ku skutočnosti, ale aj ku koncepciám, ktoré načas ovládli v období kultu osobnosti niektoré oblasti nášho života. Všetko zostáva nie v rovine výkladu analýzy, ale v rovine faktov. Mňačkovi šlo práve o fakty a ich pravdivé zobrazenie. A v tom nemá konkurenciu... Diskusia o Mňačkových reportážach je pre literatúru dôležitá v tom, že zvyšuje nároky na tvorca, že ho nielen utvrdzuje v správnych predsavzatiach, ale mu aj pripomína, aby jeho dielo bolo pokusom o analýzu, pretože inak by hrozilo jedno nebezpečenstvo: literatúra dneška by sa od literatúry včerajška líšila len rozdielom v morálke, ale nie v kvalite umenia. Na druhej strane obrana Mňačkových reportáží a ich vysoké ohodnotenie je vstupom do priestoru, ktorý literatúra dosiaľ nemala, ktorý nielen objavila, ale doslova musela dobyť a obsadiť. V tomto zmysle je Mňačko najaktuálnejší spisovateľ nielen pre čitateľov, ale aj pre literárnych odborníkov.“<sup>54</sup>

Po vyše polhodinovom Rosenbaumovom referáte sa rozpútala diskusia. Zástancov i odporcov mal Mňačko dosť, nikto však nepovedal, aby cenu nedostal. Skôr naopak. Vratislav Blažek k Oneskoreným reportážam uviedol: „Chcel by som sa vyznať z dojmov, ktoré sa ma zmocnili. Keď som dielo dočítal, bol som hlboko rozrušený a automaticky mi napadlo, že toto je vec, ktorá by mala z viacerých dôvodov dostať štátnu cenu. V knihe som esteticky nerozoberal, čo je alebo nie je v Záhrade utrpenia správne, vidím však Mňačka ako človeka a spisovateľa, ktorý prišiel v pravý čas s vecami, ktoré páliili celý národ. Keby bol mohol Mňačko včas prehovoriť, k mnohým veciam by nebolo došlo. Ak by bol prijatý návrh na štátnu cenu za Oneskorené reportáže, a vôbec za dielo tohto človeka, len by to potvrdilo, že sa novo nastúpenou cestou sa to myslí vážne.“<sup>55</sup>

Po Bratislavovi Blažekovi sa prihlásil o slovo Ivan Kříž, ktorý podčiarkol: „O Mňačkovi by sme mali hovoriť už len preto, aby sme čelili tomu, čo okolo tejto knihy robí kritika. (Hneď po vyjdení vznikla medzi odborníkmi, ale aj bežnými čitateľmi veľká polemika – pozn. J. L.) Osobne sa mi to nepáči. Pripadá mi to tak, ako keby človeka, ktorý zdvihne nad hlavu 500 kg a vytvorí v istom odbore vynikajúci čin, začala hodnotiť skupina sudcov na voľbu kráľovnej krásy a začala mu premeriavať lýtka, objem hrude a merať ho podľa celkom iných hľadísk. Čin má svoju kvalitu. Taktiež sa treba pozrieť na ohlas knihy vo verejnosti. To, že ju dostaneme na čiernom trhu nie lacnejšie ako za 300 – 400 Kčs, ukazuje, že národ správne pochopil, čo Mňačko chcel povedať. (Kniha v obchode stála 19 Kčs – pozn. J. L.) Úvaha o tom, či je to hybrid a či Mňačko urobil zadosť týmto alebo iným estetickým zákonom, sa mi v súvislosti s touto knihou nepáči. Neberiem kritikom právo, ale vrhnúť sa len na túto oblasť, tvrdohlavo opomínajúc nesmierny spoločenský význam knihy, nie je správne. Z tohto hľadiska by sme sa mali k Mňačkovej knihe vyjadriť, či vzíde alebo nevzíde návrh na štátnu cenu. To nie je najpodstatnejšie, ale treba zaujať názor a Mňačka podporiť.“<sup>56</sup>

Len čo Kříž dohovoril, o slovo sa prihlásil Arnošt Lustig: „... keby som mal zodpovedne určiť, či Mňačkovi patrí štátna cena, ako vôbec najväčšia cena, ktorú môže v Československu dostať, dal by som mu ju. A to nielen za *Oneskorené reportáže*, ale i za *Marxovu ulicu*, *Smrť sa volá Engelchen* a *Prašné cesty* (myslel na knihu *Kde končia prašné cesty* – pozn. J. L.) – ako dielo navzájom súvisiace a bojujúce. Už od Marxovej ulice ide Mňačko určitou cestou a má na tejto ceste dosť smoly. *Marxova ulica* bola úplne nedocenená, aj napriek tomu, že je to statočná komunistická knižka. Za *Smrť sa volá Engelchen* mal dostať štátnu cenu, ale ju nedostal preto, že došlo k nejakému falošnému udaniu. Do úvahy by som zobral všetky tieto veci a navrhol by som tieto štyri knihy.“<sup>57</sup>

Ivan Klíma dodal: „Osobne zastávam názor, aby štátnu cenu dostal Mňačko, a môžem sa pripojiť k tomu, čo povedal Blažek.“<sup>58</sup>

Milan Kundera: „Vo všetkom súhlasím s tým, čo tu bolo povedané. Nemyslím si, že by kritika nemohla jeho knihy podrobovať analýze, o to nejde, ale Mňačkove reportáže sú napriek všetkému veľkolepé a v oblasti literárnej reportáže najmenej od roku 1945 čosi úplne ojedinelé, skutočne veľkolepé, a to najmä svojou dôslednosťou. Pritom, samozrejme, nechcem hovoriť, že úvahy o čistote žánru a pod. sú zbytočné. To je niečo iné a nemusí to byť v absolútnom rozpore. Ale je to veľkolepá vec, ktorá by si zaslúžila ocenenie, ako to povedal Lustig, že by sa malo prihliadnuť nielen na poslednú knižku, ale i na celé dielo. Potom by to dostalo väčšiu váhu.“<sup>59</sup>

Jiří Hájek: „S určitými výhradami súhlasím s tým, čo bolo o Mňačkovi povedané. Myslím si, že tu neoceňujeme len poslednú knihu. On je ďalší trvalý korunný princ, ktorý ešte nebol dosadený. (Z pléna sa ozvali hlasy, že Mňačko má štátnu cenu z roku 1953 – pozn. J. L.) Myslím si, že všetko, čo bolo povedané o význame toho, čo v našej literatúre robí, je platné a je to pravda. Avšak výhrady, ktoré boli vznesené voči jeho poslednej knihe, sú opodstatnené nielen pokiaľ ide o žánrovú problematiku, ale aj preto, že dnes už nestačí pobúriť a vyburcovať dramatickosťou faktov, ale dnes ide o to, čo s tým mysliteľsky urobím, ako s tým naložím a aký literárny fakt z toho vytvorím.“<sup>60</sup>

Diskusia o návrhoch na štátne ceny trvala asi hodinu a z toho sa hovorilo polovicu o Mňačkovi a jeho tvorbe. Zo Slovákov sa na prevkapanie do diskusie neprihlásil nikto, jedine Peter Karvaš sa niekoľkými slovami postavil za Mňačka. (Bola to – zo strany iných Slovákov – najskôr závišť, ved' okrem spoločenského uznania vyznamenaný dostal 100 000 Kčs, čo na tie časy boli veľké peniaze.)<sup>61</sup>

Výpovede jednotlivých spisovateľov uvádzam preto, aby som priblížil atmosféru, ktorá vládla pri schvaľovaní návrhu na udelenie štátnej ceny Ladislavovi Mňačkovi. Za povšimnutie stojí, kto sa vyjadroval, aby vtedy jedno z najvyšších ocenení v Československu dostal. Väčšinou to boli renomovaní autori, ktorí aj neskôr vytvorili kvalitné diela. A tí vedeli, prečo si Mňačkove knihy zaslúžia pochvalu.



O Mňačkovi sa na schôdzi Ústredného výboru Zväzu československých spisovateľov povedalo veľa pozitívneho, ale s celkovou rozpravou nebol spokojný. „Vraciam sa k návrhu, ktorý notoricky predkladám pri všetkých takýchto rokovaníach. Myslím si, že všetky licitačné spory, ktoré každý rok uskutočňujeme, nie sú dôstojné. Skôr treba uvažovať o tom, čo by prešlo a čo by neprešlo. Vieme, že sa málokedy prihliadalo na návrhy zväzu – tie boli väčšinou ignorované – a štátne ceny sa udeľovali z určitých lokálnych, akútnych politicko-kultúrnych aspektov často dielam, ktoré si to nezaslúžili. Stále opakujem: nepodávať návrhy na štátne ceny – nech sa s tým vyrovná komisia na to určená – len zhrnúť koncom roka diela, ktoré náš výbor považuje za najpozoruhodnejšie.“<sup>62</sup>

Na Mňačkove slová bezprostredne zareagoval Ivan Kříž: „Nesúhlasím. Práva podávať návrhy na štátne ceny sa nemôžeme vzdať, o to skôr, že sú snahy z iných strán presadzovať niektoré diela, napr. niekto už podal návrh na Tomanov historický román. Ľudia to obchádzajú, a keď sa budeme správať pasívne, môžeme spôsobiť, že dáme príležitosť takým, ktorí si to ponaháňajú postrannými cestami.“<sup>63</sup>

Vratislav Blažek navrhoval „spojiť to, čo povedal s. Mňačko a s. Karvaš (spomenul, že často sa na ceny navrhujú starší ľudia a malo by sa viac myslieť na mladých – pozn. J. L.). Máme predsa možnosť navrhovať štátne ceny a publikovať v Literárnych novinách, koho navrhujeme. Keby sa to stalo už pred 10 rokmi, verejnosť by sa dozvedela, či návrhy boli rešpektované, a pýtala by sa, prečo neboli rešpektované“<sup>64</sup>.

Niektorí členovia výboru presadzovali, aby sa návrhy zverejnili v literárnych časopisoch. Mňačko nesúhlasil, podľa neho to je proti štatútu. „Navrhujem nezverejňovať v tlači žiadne návrhy na štátne ceny. Uznesenie by malo byť: výbor sa na svojom zasadnutí zaobradne situáciou v literatúre a literatúrou vytvorenou za posledný rok a považuje za pozoruhodné tieto a tieto diela – so stručnou charakteristikou.“<sup>65</sup> Potom rezolútne oznámil, že ak treba podať návrh na štátne ceny, nech sa to urobí interne. „Inak sa zdržím hlasovania.“<sup>66</sup> (Nehlasovali o tom, len sa dohodli, že v českých a slovenských literárnych novinách bude správa zo zasadnutia ústredného výboru a spomenú sa autori a diela navrhované na štátne ceny – pozn. J. L.)

Výbor nakoniec schválil návrh udeliť štátne ceny Ladislavovi Novomeskému, Vladimírovi Holanovi a Ladislavovi Mňačkovi. (Pri hlasovaní boli všetci členovia výboru za, zdržal sa len Mňačko, ktorý nechcel hlasovať za seba.) Jaroslav Putík poznamenal, že v anketе Kultúrnej tvorby dostali najviac hlasov práve títo traja spisovatelia a Karel Kosatík. Aj podľa toho vidieť, že výber bol správny.

Predhádzajúci výbor zaviazal Ladislava Mňačka, aby písomne vypracoval zhodnotenie III. zjazdu československých spisovateľov. Mal mu v tom pomáhať Lumír Čivrný, Karel Kosatík a Peter Karvaš (ten odmietol). Zjazd bol pred viac ako šiestimi mesiacmi, preto sa Mňačkovi zdalo smiešne (či skôr zbytočné) zamýšľať sa nad tým, čo spisovateľom zjazd dal a čo pre nich znamenal. Navrhol, aby sa od tohto bodu upustilo, lebo nevidí dôvod niečo také robiť, okrem toho, že sa splní uznesenie, ktoré medzitým stratilo na aktuálnosti. Blažek namietal, že „nikto nemôže vedieť, že to, čo je dnes zbytočné, nebude o 2 – 3 roky vyzerať inak“<sup>67</sup>.

Mňačko sa s nechuťou pustil do čítania správy. (Pripomienky Čivrného a Kosatíka zapracoval do referátu.) Už pri čítaní cítil, že v texte je priveľa „vaty“, ktorá sa vtedy vyžadovala. Mňačko ju nikdy nemal rád a vždy sa desil toho, ako môže niekto o ničom toľko „trepáť“ (oblúbený výraz Ladislava Mňačka).

Tentoraz „trepal“ aj Mňačko. Pospomínal všetko možné, kým sa dostal k tomu, čo chcel povedať, pričom dobre vedel, že celá správa je nanič. (Preto ju nechcel prečítať.) Ako tajomník ústredného výboru pre tlač musel vykonávať nejakú zväzovú činnosť, ale čudujem sa, že si nenašiel nejakú výhovorku (ako Peter Karvaš).

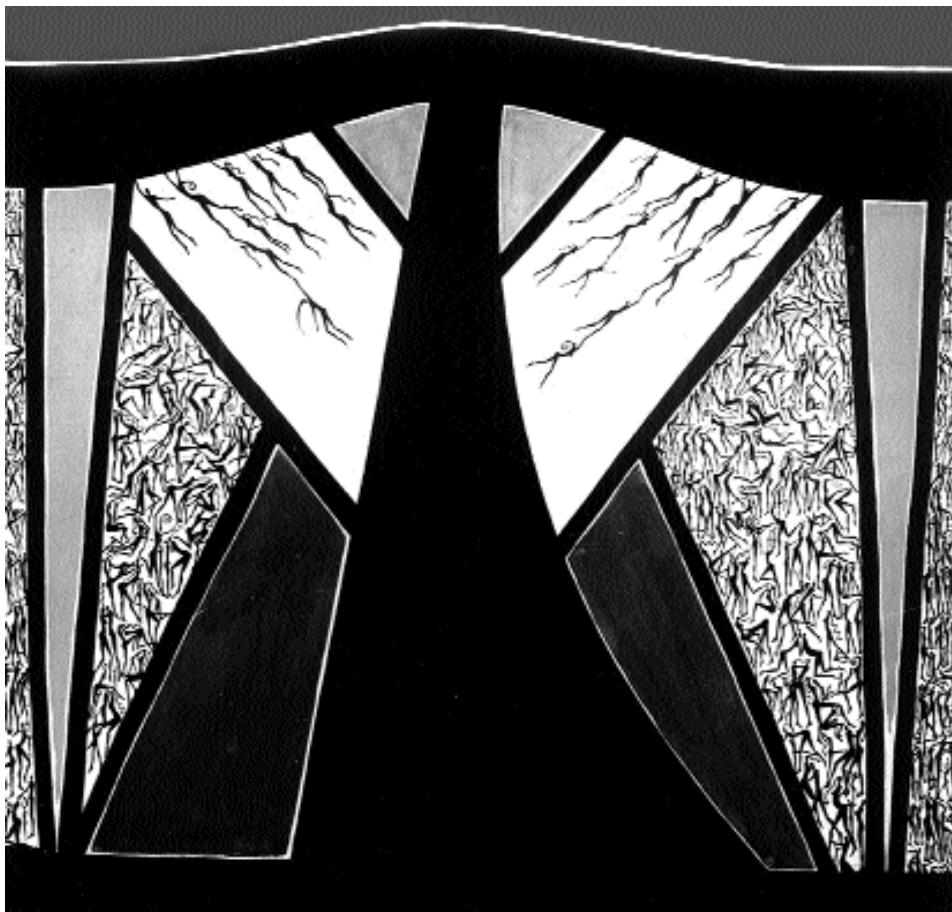
Mňačkovi niekedy nerozumiem. V niektorých článkoch či knihách je nebojácny, radikálny, ba až revolučný. Do „krvi“ sa hádal so stranickými funkcionármi a nič nedaroval ani kolegom, keď cítil bezprávie a nespravodlivosť. Neraz bol však naivný, niekedy až servilný,

ako napríklad pri bezvýznamnej správe hodnotiacej tretí spisovateľský zjazd, na ktorý už mnohí zabudli. Prekvapuje, že niektorí prítomní boli s Mňačkovým referátom spokojní, ako Karel Ptáčnik, ktorý skonštatoval: „Napriek tomu, že správa bola tak dlho 'pečená', je taká dobrá a kladná, že vôbec nesúhlasím s tým, čo na úvod povedal s. Mňačko, že to bola zbytočná práca.“<sup>68</sup>

## POZNÁMKY

- 1 Slovenský národný archív, A ÚV KSS, f. PÚV KSS, kr. 1106. Zasadnutie zo dňa 25. 6. 1963.
- 2 Rozhovor autora s Ladislavom Mňačkom (4. marca 1991).
- 3 MŇAČKO, L.: Siedma noc. Bratislava: Práca 1990, s. 133.
- 4 Rozhovor autora s Ladislavom Mňačkom (4. marca 1991).
- 5 Slovenský národný archív, A ÚV KSS, f. PÚV KSS, kr. 1168. Zasadnutie zo dňa 18. 4. 1963.
- 6 KALNÝ, S.: Páni novinári. Bratislava: Slovenský syndikát novinárov 2004, s. 61.
- 7 Pravda, 3. 6. 1963.
- 8 Pravda, 13. 6. 1963.
- 9 Slovenský národný archív, A ÚV KSS, f. tajomníci, A. Dubček, kr. 2380.
- 10 Rozhovor autora s Ladislavom Mňačkom (5. marca 1991).
- 11 MŇAČKO, L.: Siedma noc. Bratislava: Práca 1990, s. 58.
- 12 Tamže, s. 58 - 59.
- 13 MŇAČKO, L.: Nijaké ohľady! In: Horúce témy. Bratislava: Tatrapress 1991, s. 14.
- 14 SIKORA, S.: Politický vývoj na Slovensku v rokoch 1960 - 1967. In: Predjarie. Bratislava: Veda 2002, s. 54.
- 15 Tamže.
- 16 KALNÝ, S.: Páni novinári. Bratislava: Slovenský syndikát novinárov 2004, s. 69.
- 17 Tamže, s. 60.
- 18 Rozhovor autora s Ladislavom Mňačkom (5. marca 1991).
- 19 KALNÝ, S.: Páni novinári. Bratislava: Slovenský syndikát novinárov 2004, s. 68.
- 20 Kultúrny život, č. 7/1967.
- 21 Slovenský národný archív, A ÚV KSS, f. tajomníci, A. Dubček, kr. 2380.
- 22 Rozhovor autora s Pavlom Števkem (19. novembra 2002).
- 23 Slovenský národný archív, A ÚV KSS, kr. 1857. Zasadnutie ÚV KSS zo dňa 21. 9. 1963.
- 24 DUBČEK, A.: Nádej zomiera posledná. Bratislava: Nová práca 1998, s. 99.
- 25 Literárny týždenník, č. 51 - 52/1989.
- 26 Tamže.
- 27 Rozhovor autora s Ladislavom Mňačkom (5. marca 1991).
- 28 Literárny týždenník, č. 51 - 52/1989.
- 29 Rozhovor autora s Miroom Procházkom (2. marca 2005).
- 30 Rozhovor autora so Ctiborom Štítnickým (30. marca 1992).
- 31 Archív Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska a Spolku slovenských spisovateľov.
- 32 Rozhovor autora s Karolom Rosenbaumom (6. decembra 2000).
- 33 Rozhovor autora s Ladislavom Mňačkom (27. októbra 1993).
- 34 Rozhovor autora s Karolom Rosenbaumom (6. decembra 2000).
- 35 Tamže.
- 36 Archív Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska a Spolku slovenských spisovateľov. Stenografický záznam zo zasadnutia Ústredného výboru Zväzu československých spisovateľov dňa 20. júna 1963 na Dobříši, s. 22/2.
- 37 Rozhovor autora s Karolom Rosenbaumom (7. decembra 2000).
- 38 Rozhovor autora s Ladislavom Mňačkom (12. decembra 2000).
- 39 Archív Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska a Spolku slovenských spisovateľov. Stenografický záznam zo zasadnutia Ústredného výboru Zväzu československých spisovateľov dňa 20. júna 1963 na Dobříši, s. 21/1.
- 40 Tamže, s. 19/1.
- 41 Archív Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska a Spolku slovenských spisovateľov. Stenografický zápis 3. schôdze pléna Ústredného výboru Zväzu československých spisovateľov dňa 13. novembra 1963 na Dobříši, s. 5/3.
- 42 Tamže, s. 7/1.
- 43 Tamže, s. 12/4.
- 44 Tamže.
- 45 Tamže.
- 46 Tamže.
- 47 Tamže, s. 14/1.
- 48 Rozhovor autora s Karolom Rosenbaumom (6. decembra 2000).

- 49 Archív Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska a Spolku slovenských spisovateľov. Stenografický zápis 3. schôdze pléna Ústredného výboru Zväzu československých spisovateľov dňa 13. novembra 1963 na Dobříši, s. 20/2.
- 50 Tamže.
- 51 Tamže.
- 52 Tamže.
- 53 Tamže.
- 54 Archív Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska a Spolku slovenských spisovateľov. Stenografický zápis 3. schôdze pléna Ústredného výboru Zväzu československých spisovateľov dňa 11. decembra 1963 v Prahe, s. 2/2 - 2/3.
- 55 Tamže, s. 5/1.
- 56 Tamže, s. 5/1 - 5/2.
- 57 Tamže, s. 5/2.
- 58 Tamže.
- 59 Tamže, s. 5/3.
- 60 Tamže, s. 6/3.
- 61 O sume 100 000 Kčs hovoril na zasadnutí Jan Skácel. (Finančná odmena nebola vždy rovnaká, Ladislav Ťažký dostal v roku 1965 20 000 Kčs - J. L.)
- 62 Tamže, s. 7/2 - 7/3.
- 63 Tamže.
- 64 Tamže.
- 65 Tamže, s. 9/2.
- 66 Tamže.
- 67 Tamže, s. 10/3.
- 68 Tamže, s. 11/7.



Peter Horváth - Veľký kolotoč



Jackson Pollock:  
Žlté ostrovy (Konflikt, Maiba), 1952

## O Žltých ostrovoch Jacksona **POLLOCKA**

Peter Schjeldahl je od osemdesiatych rokov 20. storočia jedným z mienkotvorných kritikov newyorskej výtvarnej scény. Z vplyvných skriptorov predchádzajúcich dekád si váži akurát Lawrencea Allowaya, nie však ako zanieteného „hovorca“ pop artu, ale ako kritika, čo dokázal pochopiť a uchopiť (prichádzajúci) pluralizmus. Oboch kritikov spomínam kvôli tretiemu, ktorý je pre pohľad na dielo Jacksona Pollocka určite rozhodujúci. Volal sa Clement Greenberg, vraj mal „diktátorské“ maniere, a vedel sa pohádať a neznášať aj so svojou obľúbenou stoličkou, bezvýhradne však súhlasil s prvým z ďalších 27 tvrdení Schjeldahlovej definície umelca: *Umelec sa nechce zaoberať svetom. Chce, aby sa svet zaoberal ním.*

Pravda, keď bol roku 1982 práve takto zadefinovávaný „štatút umelca“, Pollock už 26 rokov nežil, zato Greenberg sa až do konca svojho života roku 1994 Pollockom a jeho dielom vskutku tvrdohlavo zaoberal.

**Jackson Pollock** (1912 – 1956) sa stal hviezdou heroických rokov amerického povojnového umenia. Hviezdou v doslovnom význame, lebo sa stal umelcom porovnateľným s hociktorou z velebených hviezd na hollywoodskom chodníku slávy. Prvým krokom na tej dráhe bol článok, reprodukcie obrazov a fotografie Pollocka pri práci, uverejnené roku 1950 v superčasopise *Life*. Razom bolo zabudnutých desať rokov „zápasov a bojov“ o Pollocka v odborných časopisoch ako *Art News*, *Artforum*, *Partisan Review*, *The Nation* a pod. Pravda, dobrú polovicu tej dekády ani v Galérii Peggy Guggenheimovej, v galérii prepchatej najkvalitnejšími obrazmi európskych modernistov nebol zavesený ani jediný obraz amerického umelca. Ale článok v *Life* svojmu dvanásťmiliónovému čitateľovi neváhal položiť vtieravú otázku: *Je toto najväčší žijúci maliar Spojených štátov?* Nuž a veľkosťou priestoru, ktorý mu časopis venoval, naisto každému vsugeroval kladnú odpoveď. Vlastne ani ostatný krok na „cestu k sláve“ sa ničím nelíšil od onoho hollywoodského chodníka. Keď sa Pollock roku 1956 nabúral a spolu s autom a jednou z dvoch spolujazdkyň sa doslova rozmlátili, printové aj neprintové médiá jeho autohaváriu jednohlasne spájali s minuloročnou haváriou hviezdneho rebela bez príčiny Jamesa Deana.

Megahviezdnosť Jacksona Pollocka, paradoxne, však nekodifikuje jeho povinné zastúpenie v galérijných zbierkach moderného umenia po celom svete, obrovské aukčné ceny, ale hyperrealistický obrázok Normana Rockwella, ilustrátora časopisu *Saturday Evening Post*. Pred rozmerným – asi dva krát dva metre – Pollockovým plátnom na stene Galérie moderného umenia stojí (nazvime ho tak) bankár. Vystiera sa v sivom, na jeho postavu uliatom obleku. V dozadu založenej ruke, ktorá sa našla v bielej rukavici, drží o čosi svetlejší klobúk. Vonku je slnečno, ale čierny dáždňik zavŕšuje absolútnu predstavu o wall-streetskej elegancii. Obraz si prezerá zo vzdialenosti niekoľkých centimetrov. Keď Pollock

obraz maľoval, plátno bolo rozprestrené na zemi, maliar naň farby lial a rozstrekoval ich okolo seba. Strácal sa vo farebných meandroch a kvapkách, tak ako sa v nich stráca pán bankár po mnohomiliónovom vysvätení obrazu a po jeho oltárovom umiestnení na stene múzea. Prečo? Lebo až obálka *Postu* – to či ono z amerického spôsobu života – spoľahlivo uzákoňuje na úrovni amerického sna o veľkej harmónii: „*Rockwellove populárne obrázky pomáhali vytvoriť ikonografiu amerického spôsobu života, ale nikdy neboli celkom akceptované ako vysoké umenie.*“ (Tomáš Pospiszyl v antológii *Pred obrazom*, 1998)

## II

Netuším či Steven Naifeh a Gregory White Smith pri písaní životopisnej knihy *Jackson Pollock. Americká sága* mali na mysli aj synonymá pojmu sága, čiže rozprávku či povesť, ale ich hrdina sa v podaní Eda Harrisa – herca aj režiséra filmového spracovania z roku 2000 – k rozprávkovej preslávenosti musel doslova bájne pretrpieť. Pravdou je aj to, že občas humorom zaiskril, inak len pil, zúrila a maľoval. Keď však vo filme fotografke pózoval pre článok v *Life* a novinárke odpovedal, po otázke: *Podľa čoho poznáte, že je obraz dokončený?* Pollock sa zamračil a odpovedal otázkou: *Podľa čoho poznáte, že je koniec milovania?* Ozaj, podľa čoho? Bola však metafora orgazmu vzdialená predstave o erupčnej podstate *abstraktného expresionizmu*?

Totíž situácia, keď sa Jackson Pollock postavil na plátno rozložené na dlážke ateliéru a ocitol sa vo vnútri vznikajúceho obrazu, nevzrušila len povestného Clema, ako znela Greenbergova prezývka. Časom neobišla nikoho z vážne uvažujúcich o súčasnom umení. Kým sa pristavíme pri očividných aj predpokladaných zdrojoch Pollockovho umeleckého gesta, pozrime sa na zaujímavú paralelu, ktorú približne v rovnakom čase zaznamenal Italo Calvino v úvahách mníšky, spisujúcej príbeh *Nejestvujúceho rytiera*. Vlastne ani o tom neuvažovala, mníška si len zahorekovala, ako sa človek silou-mocou núti do písania a na konci pera ani kvapka života. Dá sa vôbec vniknúť do stránky ktorú píšeš, otvoríš iný svet a skočíť doň? Pravda, nikde nie je písané, že písaním zachrániš dušu. Píšeš, píšeš a tvoja duša je už zatratená.

Niekedy sa tomu úkazu hovorí, že to či ono viselo vo vzduchu. Čiže malo z čoho zapršať.

## III

Očividné i len predpokladateľné zdroje Pollockovho umeleckého gesta predstavujú zaujímavé kontextuálne kľbko vplyvov. Práve také po zásluže prináleží **okamžiku obratu**, v ktorom sa Pollock rozhodol maľovať svoje obrazy výlučne technikou drippingu. Zároveň jeho „all-over“ liate obrazy po roku 1947 završovali proces, ktorý medzi „spriaznenými voľbou“ znamenal „prienik“ k abstrakcii. V tomto prípade samo označenie predstavovalo čosi zásadné. Nedajme sa pomýliť militantným zafarbením slova „prienik“, ani celým radom iných „bojovných“ označení, pochádzajúcich z celkom iného odvetvia ľudskej činnosti. Po prvé, svetová vojna sa skončila len celkom nedávno a agresie zostalo dosť aj na ďalšiu. Po druhé, spomeňme si len na naše predlhé skúsenosti s bojom za mier.

Napokon, spomínané zdroje maľby Jacksona Pollocka sa z veľkej časti prekrývali s východiskami iných významných amerických abstrakcionistov, napríklad Clyfforda Stillu, Barnetta Newmana, Marka Rothka, Marka Tobeyho, Franza Klinea, Roberta Motherwella či Willema de Kooninga. Naisťo by sa sem hodilo, keby sme za „prirodzený“ zdroj poučenia mohli uviesť dobrú oboznámenosť s tvorbou zakladateľov európskeho abstraktného maliarstva, napríklad Pieta Mondriana, Kazimira Maleviča, Vasilija Kandinského. Platí však to, že v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch 20. storočia pokračovatelia abstrakcionistov v Amerike s tvorbou zakladateľov vôbec neboli „dobře“ oboznámení. Ak aj áno – ako Pollock s dielom Kandinského – prevažnú väčšinu „informácií“ im sprostredkovalo dielo surrealistov, najväčšími André Massona, veľkému záujmu sa tešili aj obrazy Joana Miróa, pochopiteľne aj Pabla Picassa. Pravda, ponad tieto parciálne zisky pre vlastnú tvorbu, sa vedno sústreďovali na osvojenie si princípov surrealismu vyznávaného *automatizmom*. Ten si čoskoro preonačili na otrocky vyznávanú *procesuálnosť* – maľbu v procese. A Pollockov spôsob maľovania sa stal jedným z najpresvedčivejších argumentov maľby v procese.

Obrazy z rokov 1947 – 1950 určuje práve vôľa maľovať čoraz voľnejšie, lepšie napísané: čoraz gestuálnejšie. Potvrdilo by to aj porovnanie Pollockových kresieb s Massonovým experimentova-

ním, čiže s jeho kresbami, vytváranými „pod diktátom automatizmu“. Nazdávam sa, že s technikami automatického písania a kreslenia už by mohli byť oboznámení aj miestni rozumbradvia s večne pochybnosťami rozkývanými hlavami. Ak nie sú, potom pre nich bude vhodné uviesť na scénu aj Kandinského, Kleea, Wolsa a pred vnútorným zrakom porovnať menšie stohy takýchto kresieb, ktoré – ako by ich jedna mater mala – v rozpätí celých desaťročí a celých kontinetov sú navidomocí akýmsi rovnako nekončiacim zahniezdením čiar, zauzlenými meandrami s ostrovčekmi rozpitých farieb a sem-tam sa medzi nimi ustafujúcimi tvarmi, ktoré sa popamäti odvolávajú na rôzne figurálne prvky či len na ich symboly. Zrejme aj táto psychicky vypätá náročnosť mala za následok, že Pollock sa začal zaoberať pocitmi tela pri fyzickom akte maľby. Predovšetkým pre svoje pocity a teda pre svoje gesto maľovania musel zvoliť iný formát budúceho obrazu. Formát obrazu, v ktorom sa rozmery tela mohli ocitnúť nie pred obrazom, ale v obraze. Uprostred diania. A teda uprostred spomenutej premeny *gestuálneho automatizmu na výbušnú procesualnosť*. Náramne tomu svedčila Pollockova originálna technika maľovania. „*Dripping*“ – rozstriedkavanie zriedených farieb z pôvodných i upravených plechoviek, alebo „*slash painting*“ – fľkanie štetcom, nasiaknutým olejovými a emailovými farbami rôznej konzistencie, ktoré sa aj rôzne správali pri vzájomnom spájaní a zasychaní na našepsovanom plátne. Pollock teda vrchovato naplnil jednu zo svojich túžob: *cítiť, že som súčasťou maľby, že som sa do nej skutočne pohrúžil*.

Povedal to aj inak, určite presnejšie. Roku 1948 vyšlo jediné číslo Robertom Motherwellom a Haroldom Rosenbergom dlho a nadlho zamýšľaného časopisu *Possibilities*. Pollock v ňom vlastnú techniku *liatia* či *rozlievania* popísal takto: „Moja maľba nevzniká na štafli. Výnimočne napínam plátno na stenu alebo na zem. Potrebujem cítiť odpor tvrdého povrchu. Lepšie sa mi pracuje na zemi. Cítim sa bližšie k obrazu, ako jeho súčasť, pretože sa môžem pohybovať okolo neho, pracovať zo všetkých štyroch strán a práve tak byť doslova v obraze. Touto metódou pracujú na západe indiánski maliari v piesku. Stále častejšie sa vzdalujem od bežných maliarskych potrieb ako je stojan, paleta, štetec atď. Používam radšej tyče, nože a stekajúcu farbu alebo ťažké impasto z piesku, sklenených črepín a iných nezvyčajných materiálov. Keď som vo vnútri maľby, neuvedomujem si čo robím. Až po určitej dobe „zoznamovania“ chápem o čo mi išlo. Neobávam sa robiť zmeny, zničiť určitý obraz atď., pretože obraz má svoj vlastný život. Usilujem sa dať mu výraz, aby sa ten vlastný život sám presadil.“

#### IV

Úspešne sa rozpletajúce kľbko surrealismami zedefinovaného automatizmu sa pri Pollockovej zmienke – *touto metódou pracujú na západe indiánski maliari v piesku* – znovu poriadne zamotalo a zauznilo. Uzol by sme mohli pomenovať takto: maľovanie ako magický akt. Medzi americkými abstraktnými expresionistami práve takéto „maľovanie“ našlo nezvyčajne živnú pôdu. Popri mýtoch amerických Indiánov, ďalej vizuálnej pôsobivosti výtvarných symbolov na ich tkaninách, maľbách na koži, najmä však tvarov a farieb tanečných masiek, umelcov uchvacovala orientálna filozofia a kaligrafia. Niekoľko príslušníkov newyorskej umeleckej scény aj prešlo dlhším či kratším pobytom v zenbudhistických kláštoroch. Záujem o tzv. pôvodné umenie, jeho zdroje, originalitu prejavov a výrazovú silu bol ozaj všeobecný. Nepochybne bol aj archetypálnou podlohou nielen meditatívnych obrazov a rôznych kaligrafizmov, ale aj akčnej maľby. Znamená to, že ani vo včasných štyridsiatych rokoch 20. storočia nebol velebený expresívny gestuálny prejav bez sémantického určenia. Ani maľba ako proces maľby nepostrádala tému. Čiže v rámci dobového určenia obrazy Jacksona Pollocka „museli“ byť vnímané prizmou drámy, a označované ako prejav pulzujúci medzi strachom a eufóriou.

O umení Indiánov zo západu či severu Ameriky Pollock hovoril ako o jednom z priznaných vplyvov. Meandrovité kresby do piesku a (sypané) z piesku, či ornamentová výzdoba alebo rezané tvary tanečných masiek sa určite „ozvali“ v spleťtore farebnom tkanive Pollockových obrazov. Lenže oveľa viac ako táto priama inšpirácia umením amerických Indiánov fungoval maliarov záujem i vlastné poučenia z mýtov a rituálov, v ktorých bolo toto umenie zakotvené. No a v aktuálnom čase ozrejmovania takýchto vplyvov fungovalo výlučne v réžii Carla Gustava Junga. Vplyv jeho učenia o psychológii podvedomia, najmä však popularita knihy o *Symboloch premeny* si v Amerike našli široké využitie. Prejavilo sa nielen pri nových inštaláciách zbierok v Múzeu umenia amerických Indiánov,



v mienkotvorných štúdiách filozofujúceho etnografa Lelanda Wymana, ale aj u Pollockovho priateľa, maliara a teoretika Johna Grahama, ba i u Pollockovho učiteľa na Art Students League v New Yorku Thomasa Harta Bentona.

Všimnime si ešte akými názvami Pollock krstil svoje obrazy (zhruba v rokoch 1940 – 1943): *Totem, Vlčica, Zrodenie, Muž a žena hľadajúci symbol, Mesačná žena krája kruh, Strážci tajomstva*. Nuž a presne v duchu predstáv, vyvolávajúcich na plátno „strážcov tajomstva“, John Graham interpretoval Pollockove „automatické písanie“ na plátne rozloženom na horizontálnej ploche stola či podlahy. Platí aj to, že v čase vzniku týchto obrazov Jackson Pollock na New School hltal prednášky o surrealizme a zúčastňoval sa na skupinovom experimentovaní s automatickým kreslením, ktoré viedol maliar Bazioties. A v newyorskom dome už v Paríži presláveného maliara Mattu zasa ochotne prechádzal terapiou psychicky náročných surrealistických hier. Čiže cielene sa sýtil takým umením, ktoré malo doslova splietať magický akt tvorby s nevedomým gestom maľby. Pravda, Pollock povedal, že po určitej dobe „zoznamovania“ onomu nevedomému gestu mohol porozumieť a ďalej sa usilovať, aby v obraze žilo vlastným životom.

Zrejme mágia na pokračovanie.

## V

Aj po mnohých rokoch od chvíle úžasu nad prvou Pollockovou monografiou som sa stále zaujímal – lenže už oveľa vľajnejšie – o rôzne honby za podvedomím. Ale na tretej zo šiestich prechádzok literárnymi lesmi Umberta Eca som tak trochu skamenel. Tvrdil v nej, že vizuálne dielo si neraz vyžaduje „určitú dobu na oboplávanie“. Potom bral príklad za príkladom a ozrejmoval „určité minimum času, ktorý potrebujeme aby sme ho celkom pochopili“. Keď prešiel k maliarskym dielam, vyžadujúcim si mnohonásobnú prehliadku, napísal: „Vezmime si napríklad obrazy Jacksona Pollocka. Na prvý pohľad stačí rýchly pohľad na plátno (divák vidí iba beztvárú hmotu), ale pri ďalšom prezeraaní musí byť dielo interpretované ako zachytenie procesu svojho vlastného tvorenia a – ako sa stáva v lese či v labyrinte – ťažké je povedať, ktorej z cestičiek dá prednosť, kde začať, ktorou cestou sa vybrať, aby sme prenikli do nehybného obrazu, ktorý je výsledkom kvapkajúcej farby.“

Každý kto letel v lietadle to pozná. Kto v lietadle neletel, v kine či pred televízorom okom kamery zasa letel ako vták a videl ako farby stekajú potokmi a zelené trávy sa prevracajú ako modré vlny. Potom zasa piesok kopce napájal suchým vetrom, a iný kopec si vlastné brucho piesočnou búrkou nadúval. A po chvíli už zvráskavelá kôra stromu vyrýpla v zemi miesto pre žltý list, dlaň zdrsnela a stratila sa v zákrute pred sivou farbou obkoleseným brehom.

Veľmi, veľmi podobné poznámky som si odniesol spred prvého na vlastné oči videného obrazu Jacksona Pollocka. (Takmer pred štyridsiatimi rokmi.) Nazdávam sa, že nebude od veci pripomenúť aj samotného Junga, keď vyzdvihoval úlohu psychológie pre „preklad“ archaického jazyka mýtu do moderného mytologému. Pretože nijaký archetyp sa nedá uviesť na jednoduchú formalku. Je nádobou, ktorá sa nedá nikdy ani vyprázdniť ani naplniť: „Zotráva po tisícročia a predsa ho treba vždy nanovo vykladať. Archetypy sú neotrasiteľné prvky nevedomia, ale svoju podobu menia neustále.“

## VI

Okrem legiend od legendárnych autorov, aj od tých „zlomyseľnejších“ akým bol Kurt Vonnegut v *Modrofúzovi*, Jackson Pollock si najviac obdivu užil od maliarky Lee Krasnerovej. Roky spolu žili, roky boli manželmi a po odluke nedlho pred Pollockovou osudnou autohaváriou sa práve ona ešte dlhý čas veľmi dobre starala, aby sa o maliarovu preslávenosť neobtreli ani jediný prúžok tmavého tieňa. Veľmi to potreboval, neúspech aj úspech znášal ešte horšie ako iní umelci. Napokon, psychicky nezvládol ani nakrúcanie dokumentu o „umelcovi pri práci“. Fotograf Hans Namuth – po úspešnej sérii snímok – Pollocka nakriatol, aby spolu nakrútili jeden z podobných dokumentov. Na jeseň 1950 sa o to pokúsili, ale maliar sa filmárovým nárokom nevedel prispôbiť. Po štyroch rokoch absintovania začal piť a už neprestal. Medzitým si zvykol opakovať, že je jediným žijúcim maliarom, vzápätí opakoval aj to, že za nič nestojí a je podvodník. Pravda, dedičov *drip paintings* uisťoval, že sú Pollockovými dedičmi. Mal pravdu tento najmladší z piatich bratov, do jedného pro-

fesionálnych umelcov. Ale jediný z nich bol roku 1952 prezentovaný na prvom mieste spomedzi pätnástich výtvarných umelcov na kodifikačnej výstave „newyorskej školy“ v Museum of Modern Art pod názvom „15 Američanov“.

Čo však výstava v skutočnosti kodifikovala? A ešte gesto maliarskej akcie. Určite nie málo.

## VII

Jackson Pollock zomrel roku 1954 vo veku 44 rokov. Dva roky predtým vo svojej milovanej Nice zomrel Henri Matisse. Mal 85 rokov. Na svete zrazu neboli dvaja maliari, ktorí – Matissovými slovami – v maliarstve našli priestor bez hraníc, kde mohli slobodne rozvíjať svoju nepokojnú činnosť. Nuž ale o akej nepokojnej činnosti hovoril Matisse – priam zákonodarca harmónie a maliarskej noblesy? Hovoril o nepokoji ustavičného začínania. Freud tomu ustavičnému, bezhraničnému, ničím neobmedzovanému vlneniu uštedril veľkú metaforu: *oceánické*. A ešte ju rozšíril na *večný návrat (oceánického)*. „Vo Freudovom *Výklade snov* z roku 1900 sa často vracia nostalgia za Rímom, večným mestom. Oveľa neskôr, keď už mal svoju teóriu prepracovanú, štruktúru spomienky prirovnával k štruktúre rozbitého mesta a pripomínal obraz zlatého domu, *Domus Area*.“ (Jean Clair)

Spomeňme si, čím sa na začiatku 20. storočia v ešte vojnou neroztrasenej a neroztratenej Európe zaoberali naslovovzatí vizionári v najrôznejších maliarskych komunitách. Architektúrou budúcnosti. Tej budúcnosti, ktorú dvíhali – tu na prísne vyznačených plochách farebnej harmónie – tam na nervózných škvrnách a zauzlinách, rozhraničujúcich farebné polia – a *inde* zasa na provokujúcim prázdne bieleho štvorca v bielom objatí rámu obrazu.

Svet sa rapídne zmenil a zmenil sa „nadvakrát“. Roku 1945 tamtie vízie boli fuč, preč boli aj jasné, presvetlené či logické abstrakcie. Smršte neupratujú, smršte chaosia. Jackson Pollock aj za ostatných vyhlásil, že maľovanie znamená – len a len – sebaobjavovanie. Niečo podstatné tým vysvetlil, ale mnohému nie až tak podstatnému nadvihol stavidlá a potom zopár rokov už len zízal, čo všetko sa vyplavilo a onedlho aj odplavilo.

Obraz *Žlté ostrovy* vznikol roku 1952. Má však ešte dva iné názvy. Keď ho Jackson Pollock vystavil prvý raz, volal sa *Konflikt*. Do kolekcie prvej z koncipovaných výstav v Múzeu moderného umenia, ktoré mali roku 1956 masívne spropagovať súčasné americké výtvarné umenie pod reklamne sloganovým názvom *Work in Progress (Dielo vo vývoji)*, Pollock obraz vybral, nazval ho jednoducho *Maľba*, ale na výstave ani nikde inde ho už nevidel. Dnes je v londýnskej Tate Gallery. Z Pollockovho diela reprezentuje Greenbergom oplývajúcu časť tvorby, takzvané „čierne obrazy“ maľované po roku 1950. Pollock Clemovi nabrýzgal, že ho predal, vlastne, že ho vymenil za jeho kamaráta Clyfforda Stilla. Zúril a ďalej pil. Greenberg sa však dopustil odpornej neslušnosti, uchýlil sa k svojej zvyčajnej výhrade, že tomu a tomu umelcovi „vyschol prameň“. Čo už, povedal to aj o Dubuffetovi. Teda, povedal, že Jacksonovi Pollockovi vyschol prameň. Pollock zúril a pil a ďalej maľoval čiernou farbou.

Počúvol som radu jedného známeho a zopár reprodukcí obrazov tejto Pollockovej povestnej „čiernej série“ som porovnával s reprodukciami niektorých kaligraficky rozpísaných obrazov z prvej polovice štyridsiatych rokov 20. storočia. Zo spleti čiar a škvŕn predomnou sa pomaly začali vylupovať *Strážcovia tajomstva, Mesačná žena krájajúca kruh, Vlčica*. Chvíľu zotrvali, postupne však vybledli do čiernej spleti čiar a škvŕn.

Pokorne potvrdzujem platnosť prvého z ďalších 27 tvrdení už raz zmienenej Schjeldahlovej definície umelca: *Umelec sa nechce zaoberať svetom. Chce, aby sa svet zaoberal ním.*

**Juraj Mojžiš**



# Estetické rozohrávanie súčasnej situácie človeka a sveta

(Skica k najnovšej poézii Milana Rúfusa)

Hĺbkovú reflexiu aktuálnej duchovnej podstaty a smerovania človeka a ľudského rodu v novom miléniu ponúkajú najnovšie básnické zbierky *Báseň a čas* (2005) a *Vernosť* (2007) z pera „širokou kultúrnou verejnosťou najčítanejšieho slovenského básnika“<sup>1</sup> staršej básnickej generácie – Milana Rúfusa (\* 1928). Nachádzame v nich plnohodnotné a aktuálne reflexívne a estetické obnažovanie závažných tém, ktoré mieria „dovnútra slovenskej kultúry“<sup>2</sup>, ale i ponad ňu k univerzálnej bilancii a diagnóze súčasného bytia človeka i ľudstva v kontexte civilizačno – kultúrnych premien.

Už v predchádzajúcej Rúfusovej tvorbe z 90-tych rokov 20. storočia (zbierky: *Neskorý autoportrét*, 1992; *Čítanie z údelu*, 1996; *Vážka*, 1998; *Malá nočná hudba*, 1998) zaznamenala literárna kritika a veda významnú reflexiu aktuálnej situácie človeka, humanity, na pozadí ľudských dejín.<sup>3</sup> Podľa J. Zambora je Rúfusova báseň ich „vzrušenou (trýznivou) analytickou reflexiou a znepokojujúcim vyjadrením nespokojnosti. V ľudských dejinách autor nevidí vzostup ľudskosti, čo v jeho chápaní súvisí s tým, že sa nevieme vymaniť z vlastnej živočíšnosti. Básnikovo videnie súčasného sveta charakterizuje verš, ktorý je aktualizáciou biblického obrazu: „ešte nevidno brehov z vôd potopy“ (b. *Vianoce z konca tisícročia*, zb. *Čítanie z údelu*).“<sup>4</sup> Človek „stále ľudsky nedozrel, neprestáva byť polozvieratom, nereflexkuje svoju situáciu, nepodniká kroky na svoju záchranu a na záchranu Zeme a slepo sa rúti do záhuby...“<sup>5</sup> Básnik vie, že „aj dnes často nejde o pravdu, ale o moc“, preto „demaskuje zvrátenú zvieraciu etiku sveta, založenú na zásade „Lev je nevinný“ (*La commedia umana*, zb. *Čítanie z údelu*).“<sup>6</sup>

V odhaľovaní procesu profanizácie sveta, ktorý je spojený s hodnotovým vyprázdňovaním Rúfus pokračuje aj v najnovších zbierkach *Báseň a čas* (2005) a *Vernosť* (2007). Tu sa do popredia vysúva príčina Rúfusovej subjektivity, znepokojenia. Toto značne zastreté východiskové napätie sa v básňach ohľadá: 1. v podobe variovaných osobných tém, najmä starnutia, smrti a poézie; 2. v intelektuálnych reflexiách aktuálnej spoločenskej situácie, konkrétne v artikulácii negatívnych dôsledkov globalizácie, problému materializmu, duchovnej prázdnoty, racionalizmu, falošnej demokracie, pokroku, náboženského indiferentizmu, globálneho otepľovania, blahobytu a biedy, krízy humanity. Tieto osobné prežívania a civilizačné fenomény možno kvalifikovať v štruktúre Rúfusových básní ako zdroje konfliktu. Básnik ich subjektívne odreagúva cez prostriedky lyrickej detenzie, ktorými sú podľa výskumov F. Miku: 1. prvky podobnosti, ktoré prináša rytmus, rým, eufónia, verš, strofická výstavba; 2. princíp symetrie (opakovanie slov a motívov, syntaktický a kompozičný paralelizmus, opakovacie figúry...); 3. operatívnosť (komunikačné konanie lyrického subjektu v podobe lyrického hodnotenia, výzvy a oznámenia).<sup>7</sup> Z nich má v posledných zbierkach básnika špecifické postavenie najmä tretí lyrický detenzor. V básnických sondách aktuálnej situácie človeka a humanity sa totiž primárne pracuje s operatívnou líniou výrazových vlastností (oznam, hodnotenie a výzva) s príslušnými aspektmi subjektívnosti a sociatívnosti výrazu. Operatívnosť v Rúfusovej poézii značne podporuje najmä častý žáner modlitby. Subjektívnosťou je potom v takomto modlitebnom

KEKELIAKOVA

MONIKA

básnickom texte reprezentovaný veriaci básnik, sociatívnosťou Boh. Ide o vypätý komunikačný vzťah, lebo ho vytvárajú dvaja nerovnocenní partneri (básnik – Boh, človek – Boh). Básnikovi sa modlitba stáva priestorom, v ktorom nahromadenie problémového (tenzívneho) žiada svoju protiváhu, t. j. harmónické (detenzívne). Komunikáciou sa problémové, ktoré je častým predmetom úkonu modlitby, uvoľňuje. Mnohé tenzívne miesta plné básnikovho znepokojenia, akýchsi varujúcich výkrikov a dramatických až apokalyptických evokácií harmonizuje aj prevažujúci jambický spád a rým. Nájdú sa však aj mnohé vybočenia z jambickej pravidelnosti, nerýmované veršové celky, uvoľnené a sporadické rýmy, ktoré prispievajú k vypätej atmosfére básní. Rúfusuvo záľubu v jambickom spáde zrejme podmienil stúpajúci pohyb tohto rytmu (na rozdiel od klesajúceho rytmického vlnenia u trocheja či daktylu). V mnohých básňach sa totiž prostredníctvom neho ikonicky zrkadlí a umocňuje tematizovaný sifyzovský údel, t. j. krácanie – stúpanie básnika a človeka z údela do údela („V básni sa dá len z údela do údela“, b. *Odmietnuť svedectvo...*, zb. *Báseň a čas*, s. 31). Zaujímavé je z hľadiska konotácií jambického rytmu jeho využitie v básni *Mon coeur* (zb. *Báseň a čas*). Tu sa konkretizuje jeden z údela človeka, t. j. osamelosť ľudskeho srdca a jeho tlkot, ktorý vhodne evokuje jambický spád.

V zbierke *Báseň a čas* znepokojujú básnika tieto aktuálne spoločenské otázky: 1. **problém zachovania národnej identity**, 2. **sekularizácia**, 3. **egocentrizmus**, 4. **materializmus** a 5. **náboženský indifere[n]tismus**. Všetky majú operatívny rámec, konkrétne modlitbovy.

V básni *Diagnóza Slovenska I* sa stáva primárnym problémom globalizácie a slabé sebavedomie slovenského človeka, ktorého dôsledkom je možná strata identity a vlastnej tváre v konfrontácii s vyspelejšími národmi. Preto modliaci sa básnik (expedient) pristupuje k Bohu (percipientovi) v postavení prosebníka. Jeho lyrická výpoveď nadobúda výzvoový ráz, charakter pokornej prosby za zdravé sebavedomie Slovákov: „Ak si nás veky učieval, / kde treba skloniť hlavu, / nauč nás konečne / prečítať z Tvojho gesta: // Že máš na svete miesta, / na ktoré človek môže vstúpiť, / len ak je vzpriamený“, zb. *Báseň a čas*, s. 16). *Báseň Oni a Ty, Pane* zasa reflektuje rizikový jav, ktorým je egocentrizmus a materializmus: „Jak myška okom zmije, / tak uhranutý vecami / svet teraz seba žije.“ Oko zmije je zoomorfizačnou metaforou materiálnych vecí. Myška je zasa zoomorfizáciou dnešného človeka, ktorý ako ona podľahol osudnému pohľadu zmije – t. j. materializmu. Ten sa Rúfusuvi javí spolu s egocentrizmom ako sprievodný jav novodobej sekularizácie, duchovnej prázdnoty. Reifikačnou metaforou takejto doby sa stáva nádoba bez afirmatívnych atribútov. Je síce lesklá, ale studená a prázdna. Presne ako doba, za ktorú básnik prosí Boha, čím chce vyrovnať nahromadené napätie: „Ustrážte trocha nad dobou. / Studenou, lesklou nádobou, / tak veľkolepo prázdnu“, s. 47). V básni je zaujímavý aj súčasný obraz vzťahu človeka k viere, náboženstvu, ktorý prešiel istou zmenou. Ak sa v minulosti Boh popieral, dnes je voči Nemu svet ľahostajný. Náboženskú neslobodu vystriedal náboženský indifere[n]tismus: „Odišiel si z nich. / Ako dym, / či plachý sniežik z polí. // Im ľahostajnejší / než tým, / čo pred nimi tu boli, / popierali ťa horlivo. (...) To deťom času nestojíš / ani za popieranie / už nie ich známy Neznámy“. V spoločenskom priestore chýba pokoj, trvá sa čoraz nájostlivejšie na pokroku, každý sa ponáhľa. Básnik varuje („Svet, ktorý trvá na deji, / ostane bez pohybu“, b. *Vek rozumu*, zb. *Vernosť*, s. 31) a zároveň opäť „komunikačne koná“, pýta sa kniežaťa pokoja: „Nemáme na pokoj? / Vyhýba sa nám, lebo / nie sme Ťa hodní, knieža pokoja?“ (b. „Pokoj vám zanechávam, svoj pokoj vám dávam“, zb. *Báseň a čas*, s. 28).

Vo svojej predposlednej zbierke Rúfus upozorňuje aj na ďalšie negatívne spoločenské aspekty súčasnosti. Zjavná je 1. **hrozba závislosti Slovenska na bohatších štátoch** v rámci globalizačného procesu („Never, že na chleba / stačí ti spasiteľ - / tentoraz bohatý. / Unieš sa, neunieš - / to musíš iba ty. // To nikto nemôže urobiť za teba“, b. *Diagnóza Slovenska II*, s. 17); 2. **nenávisť**, ktorú znásobuje blahobyt a bieda („No neodpadla nenávisť. / Už jej je možno viac. // A bude sa jej hladko žiť. / A vyhasnúť jej nedá / ten jurodivý blahobyt / a jeho bastard – bieda“, b. *Posledná rozlúčka*, s. 43; „Svet nasýtených / stavia vôkol seba / nie čínsky, / euroatlantický múr“, b. *Priveľká tiaž*, s. 20); 3. **nerovnosť**, ktorá plodí vojny, hlad; 4. **chýbajúca láska** („Nerovnosť človečia / jak osa na plást medu / sadla si po čase / aj u nás ku obedu (...) Všetko tu bolo už / Všetcičko, len nie láska“, b. *Všetko tu bolo už*, s. 44), 5. **ekologická kríza** („Na živočíšnom chlebe / jak hrče vzdorovíť, / šliapeme si tu nielen po chráme. // Už aj po holom bytí“, b. *Už...?* „Umiera tráva, / kde naše nohy vkročia“, b. *Genetický čip*). Autor niektoré z týchto problémových javov rieši operatívne, ale už nie formou modlitby. Ide o trýznivé výzvy, pro-

rocké varovania, konštatovania, svedectvá. Neobracia sa s nimi na Boha, ale varuje pred nimi priamo človeka (čitateľa).

K tenzývnym prvkom básnického textu patria okrem spoločenských tém aj osobné prežívania súčasníka, ktorého vo všeobecnosti suzuje akási **vnútorná nevyrovnanosť, stav úzkosti a neistoty**: „Čoho je rečou / ten večný strach?“ (b. *Uprostred dejín*, zb. *Báseň a čas*, s. 10). Pocity strachu básnik vyrovnáva opäť operatívnosťou, komunikáciou s Bohom: „Vieš Ty, tam kdesi, / čo nás to desí?“ Otázka zosilňuje atmosféru akejsi odvážnej a kontroverznej jóbovskej rozpravy s mlčiacim Bohom, lebo mierí do neistoty. Fyzicky neprítomný Boh nedáva na ňu odpoveď. Napriek tejto skutočnosti nejde o pseudokomunikáciu, rozhovor básnika s Najvyšším je reálny. Boh je v dialógu mocne prítomný, hoci „iba“ mlčí. Pozná odpoveď na otázku o pôvode ľudského strachu. Neodpovedá však, lebo je Múdry: *Nie. Nepovieš to, / lebo si Múdry. // Tu som Ti – pohľad, / alebo udri.*“

V zbierke *Vernosť* defilujú ďalšie závažné obrazy dnešnej doby a človeka. Zaujímavá je básnikova reflexia **demokratického vládnutia**, otázky **moci** a problému **racionalizmu**. Podľa Ráfusa je demokracia – vláda ľudu v skutočnosti iba nespĺniteľným snom, prípadne existujú iba falošné podoby demokracie: „*Vláda ľudu. / Je taká vôbec možná? // Napoly maska, spola sen.*“ (b. *Demokracia*, zb. *Vernosť*) Dnešnú dobu charakterizuje túžba po moci, ktorá má oxymorickú podobu. Sama o sebe je démonická, ale javí sa často veľmi nevinné: „*Len báseň háda: / Že som taká smelá – / prečo si démon moci k výkonu požičiava / biely plášť od anjela?*“ (*Bratská pomoc z rúk moci*, *Vernosť*) Čas, ktorý žijeme, kvalifikuje básnik ako dobu racionalizmu. V básni *Vek rozumu* sa rozlišuje rozumnosť od múdrosti. Múdroosť v sebe nesie afirmatívny hodnotový rozmer, kým čistý rozum a ľudský pokrok je často nemúdry, t. j. plodí zlo: „*Stále sa bojím rozumu, / keď ticho radí: udri! (...)* Ibaže nie je múdry. // *Až rozum ľudí prerastie, / zlo s nimi pôjde ďalej. / Budú zlo, na ich nešťastie, / konať tak dokonale, / že neposkytne nádeji / jedinú jeho chybu. // Svet, ktorý trvá na deji, / stane bez pohybu.*“ Ani v tejto zbierke Ráfusa neprestáva vnímať človeka ako polozvíra, polodémona či poloanjela: „*Svoje už vieš o ňom. / A kto sa odváži, / čo kedy zmeniť na tom? / Na krutej mixáži / bytosti so zvieratom, / anjela s démonom?*“ (b. *Človek*, *Vernosť*). Najmä bez Boha je človek iba zvieratkou: „*že bez Teba sme, Bože, / len nemý štatút tvora. / Len holé zvieratká*“ (b. *Hore bez*, *Vernosť*). Človek ešte stále ľudsky nedozrel, lebo nedostatočne miluje. Krutým svedectvom jeho nelásky sú detské domovy: „*Domováci, domováčky. / Zastudené hniezdo lásky / našu vinu súdi. // Vráťme im tú lásku, vráťme. // Leo raz tu všetko spadne. / V celom svete, svete na dne, / nebude už ľudí.*“ (b. *Trochu horký popevok*, *Vernosť*).

Zhrnutie:

1. V oboch najnovších Ráfusových zbierkach sa veľmi často reflektuje súčasný stav človeka a sveta formou básnickej modlitby. Jej predmetom sú potom práve ľudské záležitosti, ktoré majú trojaký štatút: 1. spoločenské (dobré spoločenské vzťahy, rešpektovanie sociálnych noriem, povinností,...), 2. individuálny (psychická vyrovnanosť, duševná hygiena, starostlivosť o seba a iné), 3. metafyzický (predstavy o vzniku a zániku, vzťah k prírode, ku kozmu a k podstate bytia a iné). V zbierke *Báseň čas* jednoznačne dominujú modlitebné básne, v ktorých autor rieši spoločenské záležitosti dnešného človeka. Sú priestorom „intelektuálnej reflexie, čo možno označiť za špecifikum Ráfusovej modlitby“.<sup>8</sup> Individuálne a metafyzické otázky sú tiež frekventovaným predmetom básní v spomínanej zbierke, ale nemajú žánrový rozmer básnickej modlitby. V poslednej zbierke *Vernosť* narastá počet literarizovaných modlitieb (prosieb a vďakyvzdání) za individuálne (nie spoločenské) záležitosti (básnik prosí za dcéru Zuzanku, ďakuje za prežitý život, manželku Magdu a iné).

2. Tradičná pozícia básnika – „starého mudrca“ či „proroka“ zostáva aj v najnovších zbierkach, ale najmä vo *Vernosti* ju pretína, prevažuje a v sebe zahŕňa nová rola básnika – svedka, ktorý počuje tikať orloj času i orloj večnosti („*Len vernosť / človeka na svedka povýši. // Človeka na svedka a svedka na básnika. / Toho, čo počuje, čím orloj času tiká. / Orloj času i orloj času i orloj večnosti*“, b. *Vernosť*, zb. *Vernosť*, s. 5). V zbierke *Báseň a čas* básne nadobúdajú rozmer svedeckej výpovede s výrazným religióznym cieľom, ktorý z nich robí svedč („*Nemám už na báseň? / Mám ešte na svedč. (...)* *Viera mi hovorí: (...)* *Viem tvoje veci. / Chod' / a do konca ich doved'. // Ty jakživ cítiaci, / že báseň, to je svedč*“, b. *Svedč*). Básnik zostáva verný aj svojej príslovečnej výrazovej prostote, ktorá sa neraz v básňach tematizuje (pozri b. *Záludné hody slova*, *Medzi zložitým a prostým* v zb. *Báseň a čas*; b. *Byť prostý*... v zb. *Vernosť*). Podporujú ju krátke verše a strofy, rýmy, drobnosť básní, výrazná gnómicnosť.

Najkratšie sú práve tie básne, ktoré riešia metafyzický štatút človeka, jeho bytia na hranici časného a večného. V týchto básňach je veľa ticha, odchádzajúcich slov, blížiacej sa večnej tíše („*Blíži sa veľká tíš, / kam odchádzajú slová*“, b. V prehratom spore, zb. *Báseň a čas*, s. 13) ; „*Aj dnes mi býva na duši, / až na to nie sú slová*“, b. Nuž, čo..., zb. *Báseň a čas*, s. 56).

3. Spolu so Zoltánom Rédeymom môžeme na základe tejto našej interpretačnej reflexie konštatovať, že v Rúfusovej tvorbe posledného desaťročia (vrátane dvoch najnovších zbierok) sa hodnotí „civilizačno – kultúrny ‚prerod‘ Európy či sveta s vysloveným znepokojením, obavami, skepsou, zatrpknutosťou – ako *úbytok*, resp. *neúčast' ducha* a *bezmocnosť rozumu*, teda ako situácia ‚duchovnej a kultúrnej krízy‘, krízy hodnotového poriadku vôbec.“<sup>9</sup>

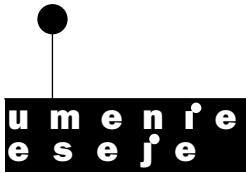
## LITERATÚRA

- MATEJOV, F.: Skica k poézii M. Rúfusa. In: Lektúry. Bratislava: Slovenská akadémia vied, Ústav svetovej literatúry. Vydal SAP, Slovak Academic Press, 2005, s. 170 – 178. ISBN 80-88746-5-9
- RÉDEY, Z.: Tradicionalistická a duchovná orientácia staršej básnickej generácie. (Ukážka z najnovších básní Milana Rúfusa). In: Súčasná slovenská poézia v kontexte civilizačno – kultúrnych premien. Nitra: FF UKF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2005, s. 33.
- RÚFUS, M.: *Báseň a čas*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2005. ISBN 80-220-1323-4
- RÚFUS, M.: *Vernosť*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2007. ISBN 978-80-220-1405-2
- ZAMBOR, J.: Poézia ako reflexívne obnažovanie pravdy (Milan Rúfus). In: Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia. Bratislava: AOSS, 2005, s. 201 – 216. ISBN 80-969442-6-6
- Zborník VERBA THEOLOGICA. Téma čísla: Globalizácia. Ročník II, Košice, 2003, č. 1. ISSN 1336-1635

## POZNÁMKY

- 1 RÉDEY, Z.: Súčasná slovenská poézia v kontexte civilizačno – kultúrnych premien. Nitra: FF UKF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2005, s. 13.
- 2 „V dnešnej situácii myšlienkovvej a umeleckej pluralizácie, ktorú tiež v slovenskej kultúre s rizikom módnosti možno nazvať oneskorenou post-modernou, tvorba M. Rúfusa aj tam, kde nie je priamo témou rozhovoru, už svojou mlčanlivou prítomnosťou kladie niekoľko závažných otázok – životné zdroje poézie; miesto poézie medzi samozrejmovou profánnosťou a tápavo hľadanou sakrálnosťou v našom každodennom svete; kresťanský étos lásky, pokory, odovzdanosti a čisto svetský étos solidarity, súcitu, citlivosti voči slabým; poslanie básnika, národnej literatúry a kultúry v dnešnom svete. Aj vďaka týmto otázkam adresovaným dovnútra slovenskej kultúry, vďaka ich estetickému rozohrávaniu, je dielo M. Rúfusa navonok, voči iným kultúram významovo sa aktualizujúcim „znakom“ jedného básnického osudu a „znakom“ vážnej, moderne tradicionalistickej „tváre“ slovenskej kultúry.“ FEDOR, M.: Skica k poézii M. Rúfusa. In: Lektúry. Bratislava: Slovenská akadémia vied, Ústav svetovej literatúry. Vydal SAP, Slovak Academic Press, 2005, s. 178.
- 3 ZAMBOR, J.: Poézia ako reflexívne obnažovanie pravdy (Milan Rúfus). In: In: Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia. Bratislava: AOSS, 2005, s. 203.
- 4 ZAMBOR, J.: Poézia ako reflexívne obnažovanie pravdy (Milan Rúfus). In: In: Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia. Bratislava: AOSS, 2005, s. 203 – 204.
- 5 ZAMBOR, J.: Poézia ako reflexívne obnažovanie pravdy (Milan Rúfus). In: In: Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia. Bratislava: AOSS, 2005, s. 204.
- 6 ZAMBOR, J.: Poézia ako reflexívne obnažovanie pravdy (Milan Rúfus). In: In: Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia. Bratislava: AOSS, 2005, s. 204.
- 7 Porov.: MIKO, F.: *Od epiky k lyrike*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1973.
- 8 Porov.: ZAMBOR, J.: Poézia ako reflexívne obnažovanie pravdy (Milan Rúfus). In: In: Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia. Bratislava: AOSS, 2005, s. 209.
- 9 RÉDEY, Z.: Tradicionalistická a duchovná orientácia staršej básnickej generácie. (Ukážka z najnovších básní Milana Rúfusa). In: Súčasná slovenská poézia v kontexte civilizačno – kultúrnych premien. Nitra: FF UKF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2005, s. 33.

# Očistné písanie



„Ono biele je Sokrates“

ARISTOTELES

Otázka, ktorá sa vynára v súvisi s písaním, smeruje k nemožnosti jednoznačnej charakterizácie toho, čo sa zvykne nazývať ako „biele miesto“. Dôvod je jasný – kategorickú povahu nemá ani samotné písanie – keďže je zložené aj z *očistného písania*.

Očistné písanie, ako je už zrejmé, sa prejavuje ako písanie „bielych miest“. Na zdôraznenie faktu, že toto písanie [čiže *očistné písanie*] je naozaj skriptuálnym aktom (hoci len aktom *zastretým*, skrytým) – a nielen formálnym odporom *in adiecto* (ako oxymoron) – musí poslúžiť, a to sa ešte len ukáže, textuálny charakter „bieleho miesta“. V zákulisí – ako možno uviesť na okraj – je povolené používať namiesto spojenia *očistné písanie* aj spojenie *biele písanie*. Oficiálne je však spojenie *biele písanie* [v prípade písania „bielych miest“] nenáležité, pretože je už samo aplikované pre úplne iný prípad.<sup>1</sup>

Okolnosti *očistného písania* (písania „bielych miest“), a to práve v jeho ambivalentnej polohe, opísal Jorge Luis Borges v poviedke *Babylonská knižnica*. Ako je známe, Borges práve v tejto poviedke podal opis celého vesmíru ako KNIŽNICE [ktorá je nekonečným priestorom, vybaveným absolútne všetkými jestvujúcimi knihami].

Okrem Knižnice ale Borges vykreslil aj istú skupinu jednotlivcov, ktorá bola presvedčená, že v samotnej knižnici treba zničiť niektoré knihy. Borges tak vlastne opisuje i počínanie ľudí, ktorí sa násilím dostávajú do knižnice a vo svojej *hygienickej* [očistnej, purifikačnej, katarznej] zúrivosti začínajú vybrané knihy ničiť. Čo je však zaujímavé, práve na tomto mieste sám Borges objavuje márnosť ich konania. Hoci títo „OČISŤOVAČI“ (ako sú v poviedke nazvaní) knižnicu značne poškodili, svoj cieľ nedosiahli. Keďže každá jedna z kníh je v knižnici priamo zviazaná s množstvom iných kníh, svoj cieľ ani nikdy dosiahnuť nemohli.<sup>2</sup> A tak, ako to naznačuje poviedka, absencia jednej knihy vlastne nikdy nemôže byť jej faktickou (respektíve textuálnou) absenciou, pretože je už sama osebe vpísaná do iných kníh. Aj preto tak vlastne možno na záver skonštatovať, že *očistné písanie* (čiže písanie „bielych miest“) je činnosť, ktorá je od počiatku odsúdená na polovičný úspech: presne preto, že sa pohybuje hneď na dvoch rovinách – aj na rovine neúčasti, aj na rovine účasti.

A teda, očistné písanie naráža na intertextualitu.

[Možnosť písania len preto, že jednodaj ponúka „biele miesto“, *plaza blanca*] Keď pohyb písania na seba ukazuje bielym sfarbením, ktoré nie je príznakom opaku – ale príznakom *očistného písania*, ktoré je časťou uvedeného pohybu. (Ak je písanie disperzným rázcestím moci, prejavom písania musí byť aj „biele miesto“.) *Non vitae, sed victoriae scribum*. To je základný poznatok. Písanie, aby dokázalo prestupovať, musí v sebe obsahovať aj katarzné písanie. Čo, zaiste, neznamená, že „biele miesto“ je (len) nepopísaným miestom.

### **Historia est. Skúsenosť s očistným písaním (s písaním „bielych miest“)**

Je v rámci slovenskej literárnej historiografie veľká. Jej rozmer [a práve tu získavame *corpus delicti*, ktorý nám ukazuje, že „biele miesto“ nie je (len) *vákuom*, ale (aj) *zaplneným priestorom*] nakoniec potvrdzuje i návratná hra, ktorej (paradoxným) cieľom je opraviť (postskriptovým *popísaním* odstrániť) tzv. deformované („biele“) miesta.<sup>3</sup>

Je vcelku evidentné, že pri literárnohistorickom *videní* [samozrejme, za predpokladu, že samotnej práci literárneho historika zakaždým predchádza konštituovanie hraníc *videnia* – čiže toho, čo možno nazvať ako „pole viditeľnosti“, ktoré vlastne „umožní to, čo literárny historik uvidí“<sup>4</sup>] treba hovoriť o tom, že danému *videniu* predchádza *paralýza videnia*, ktorá je konkretizáciou zásady, že „niečo vidíme napríklad nie preto, že nie sme slepí, ale preto, že pre väčšinu iného sme slepí“.<sup>5</sup> S dôrazom na literárnohistorické *písanie* je však potrebné hovoriť presne o tom istom: o tom, že v rámci tohto *písania* sa konštruuje *paralýza písania*; o tom, že v rámci tohto *písania* sa vytvára limitujúca stratifikácia *písania* – jednoducho o tom, že konkrétne *písanie* produkuje aj eliminačné písanie: písanie „bielych miest“.

Inými slovami, na tejto pozícii (pri „bielych miestach“) treba brať do úvahy (aj) foucaultovský „návrat k“. Okrem toho, že „zabúdanie“ (to jest opomínanie, ignorovanie, odmietanie) tu má funkcionálny charakter – čo nám teda dáva obraz o *očistnom písaní* – umožňuje vyložiť regresívne čítanie na dvoch úrovniach: jednak na úrovni záujmu o to, čo absentuje, čo sa pohybuje v trhline, a jednak na úrovni bezodkladnej zmeny diskurzu.<sup>6</sup>

Keď deformácia (BIELE MIESTO) je aj absenciou, aj prítomnou istotou.

### **Biele miesto. Očistné písanie, to jest produkcia „bielych miest“.**

Akým spôsobom sa *očistné písanie* naozaj odpútava od uzuálnej predstavy, to naznačuje dvojitá určitosť, ktorá „prázdny“ priestor *odkrýva* a „zaplnený“ priestor *zakrýva*. [„Biele miesto“] nie je (iba) prázdny priestorom, cez ktorý neprechádza pohyb písania, ale i priestorom, ktorý sa konštituuje práve v momente uvedeného pohybu. „Biele miesto“ je konzekvenciou písania – nie je to nepovšimnuté miesto, ktorým písanie neprechádza. Je (aj) popísané.

Očistné písanie, ako blokovanie textuality (pohybu textuality), ako potreba vyberať, a teda aj zakrývať. Výzva znie (Friedrich Nietzsche): „U všeho, co člověk nechá vystopit na světlo, se lze ptát: co to má zakryt? Od čeho to má odvést pohled? Jaký předsudek to má vzbudit? A pak ještě: kam až sahá rafinovanost této přetvářky? A v čem sa mu nezdařila?“<sup>7</sup>



Očistné písanie (ako „force de lieu blanche“) v rámci písania. („Biele miesto“) ako element (ELEMENT PÍSANIA). Písanie „bieleho miesta“, „écriture de non-lieu – écriture de lieu blanche“, písanie eliminačné, katarzné, ktoré takmer napĺňa príslovečné predsavzatie „écriture noir sur blanc“. Písanie je zakaždým aj produkciou „bielych miest“.

Skriptuálny purizmus, to nie je predestinované písanie, to nie je písanie, ktoré takpovediac „glaubt an die Schriftstellerei des ‚heiligen Geistes?“ (Nietzsche). Je to ambivalentná konkretizácia, ktorej *nenapísaný* ráz vyrovnáva jej druhá, *napísaná* polovica.

Je aj ne-miestom (non-lieu), pretože je *nenapísané*, ale aj miestom (lieu), pretože je *napísané*. Kde sa utvára rozkol? Utvára sa v rámci textuality, v rámci napísaného, čo jasne prezrádza, že „biele miesto“ nie je kontradiktórickým členom (v opozícii k „čiernemu miestu“). Keďže sa ustanovuje v rámci napísaného, je miestom, ktoré je iba potlačené, potlačené v medziach toho, čo ponúklo písanie. Očistné písanie je tak gestom zamietnutia toho, čo ponúka Text. Je to zastieravacie, *cloniace písanie*, ktoré píše bielou farbou.

Očistné písanie, ktoré nevzniká mimo písanie, ale v okruhu písania. A teda, sám rozkol (produktujúci „biele miesto“) je osnovaný v medziach napísaného, v medziach slov. A teda, očistné písanie ako výsledok vnútorného rozdelenia – [„adesse in pugna“] – a teda, rozkol patrí písaniu.

Je potrebné podotknúť, že prioritu nemá odlišnosť medzi „napísaným“ (to jest „čiernym miestom“) a „nenapísaným“ (to jest „bielym miestom“). V skutočnosti ju má odlišnosť, ktorá sa ponúka ako odlišnosť medzi „bielym miestom“ (ako „nenapísaným“) a „bielym miestom“ (ako „napísaným“). V tomto smere teda „biele miesto“ implikuje odlišnosť: implikuje samo osebe aj rovinu „nenapísaného“, aj rovinu „napísaného“.

Očistné písanie, ktoré sa zaznačuje ako *двои́тъмънъ мо́жно́стъ мѣ́ста* – ako **DVOJITÁ PROTISMERNÁ MOŽNOSŤ MIESTA**. Aj preto – „biele miesto“ má postavenie, vďaka ktorému sa môže ukázať hneď v dvoch polohách. Na jednej strane sa nám v súvisi s „bielym miestom“ síce vybavuje prázdne miesto – čiže *нѣтъ* – ktorým pohyb písania neprešiel – čiže *нѣтъ* – kde absentujú slová. Na druhej strane, a to si treba všimnúť, sa však s „bielym miestom“ (najmä teda vtedy, keď sa stáva centrom záujmu) vybavuje celkom určité, celkom konkrétne poznanie, *ведѣніе*. V tomto zmysle teda „biele miesto“ nie je len nepopísaným (prázdny) miestom, ale aj miestom, ktoré je popísané (vyplnené). Je to obapolné, dvojstranné miesto, *нѣтъ* – ktoré treba vnímať v rovine „aj – aj“, v rovine ambivalencie: je *aj* nepopísané, *aj* popísané.

Paradoxný moment: (pri „bielom mieste“) sme schopný hovoriť o neúčasti – ale, a to je ten paradox, sme zároveň schopný pri tejto neúčasti hovoriť o zastúpení – o konkrétnej prezencii toho, čo sa vydáva za deficitné, absentujúce.

### **Weiss. Medzeru očistného písania naznačuje slovo weiss.**

Recidíva slova WEISS: dvojznačný zápis – zápis WEISS ako *biele* (ako neúčast) a zápis WEISS ako *vedenie* (ako nadobudnuté, zastúpené poznanie). Čiže, WEISS ako: aj „biele“ (ktoré je „prázdny“ miestom), aj „vedenie“ (ktoré je „plný“ miestom).

Daná proporcionalita, poznačená trhlinou, ponúka vysvetlenie slova WEISS. Písanie, ktoré literatúru, resp. súbor textov (tým, že sa ich pokúša vtlačiť do *lineárnej* podoby) pre-

pisuje, odpovedá aj ako *očistné písanie*. Otvorenosť slova WEISS napovedá, že sa tak deje aj na rovine ukrývania (ktoré, práve pre druhú rovinu, nemá nič spoločné s tým, čo Heidegger nazýva ako *die Verborgenheit*), aj na rovine deklarácie. Vzhľadom na prechodný status, ktorý sa odhaľuje cez danú medzeru, prechádza *očistné písanie* od utajovania k proklamácii – od bieleho zakrývania („die WEISSE Stelle“) k vyhláseniu („Ich WEISS, was ich will“).

### **(Nielen) stratégia mlčania. Okrem mlčania aj prehovor.**

Mlčať a hovoriť [„Anebo jde o nějaké jiné mlčení? – O jiné mlčení. Které se netýká nějaké instance v určitém větném univerzu, nýbrž vystávání nějaké věty.“<sup>8</sup>].

A to práve vtedy, keď je písanie „zároveň rečou i donucovaním“, keď písanie podlieha moci, kde sama moc vytvára „tie najčistejšie typy písania“.<sup>9</sup>

A tak je potrebné uviesť, že „biele miesto“ – okrem toho, že je mlčaním – je aj výpoveďou, a to preto, že „neexistuje nic, co by nebylo větou, i mlčení je věta“.<sup>10</sup>

Sme v úplnej inej situácii, než bol Michel Foucault, keď chcel napísať v súvisi s históriou šialenstva „archeológiu mlčania“ (l'archéologie d'un silence). Samotné „biele miesto“ sa totiž nevyznačuje len, slovami Michela Foucaulta, mlčaním, ale aj opakom mlčania – otvoreným rozprávaním. [„Biele miesto“] nie je len diskrepciou, ale aj indiskrepciou. Pravda, je nepoznačeným, nedotknutým miestom (miestom, ktorým neprechádza BEWEGUNG jazyka), ale zároveň je hneď aj plným prejavom (miestom, ktorým daný BEWEGUNG prechádza).

*Biele* je hneď na druhej strane [„... na druhém konci tohto jazyka, ktorý je súčasťou tisíciletých znakov vepsaných do našej pôdy a jeňž také, podobne ako zem, nemá nikde počátek, nám na poslednú a podobne symetricky netknuté stránce prináša túto ďalšiu vetu: „Zadní stěna je obilena vápnem.“ Autor tak označuje základnú bledosť, viditeľnou prázdnotu prvopočiatku, bezbarvý tresk, odkud k nám přicházejí slova – právě tato.“<sup>11</sup>].

Spätňý pohľad prezrádza, že sa zrodili „biele miesta“. V čase tohto pohľadu je už ale jasné, čo na tieto „biele miesta“ patrí. V skutočnosti teda „biele miesto“ nie je len „prázdny“ miestom, ale aj miestom, ktoré je „vypísané“, čiže plné, kompletne, celé.

Očistné písanie pridriava *intentio intertextualitatis* (Umberto Eco).

Povedané inak: očistné písanie narúša, aby bolo samo narušené – je to akt, ktorý odstraňuje a ktorý je sám odstraňovaný – predpokladá aj *die Ankunft*, aj *der Abgang* – pretože podlieha písaniu, ktoré má intertextuálnu podobu, so svojím purifikačným úkonom súčasne predpokladá aj *príchod*, aj *odchod*. [Očistné písanie vstupuje do zápasu s textuálnosťou – keďže však sám zápas je súčasťou intertextuality, očistné písanie prehráva hneď, keď sa rodí] Intertextualita produkuje protichodnú hru: očistné písanie, to je možnosť, ktorá platí čiastočne – [(čiže, pri doplnení výroku Huga zo Sv. Viktora, platí: *Quod enim ubique est, in omni loco est (et non est)*] – očistné písanie samo osebe súčasne registruje víťazstvo aj prehru.

Po prvé, ani odtlačok transcendentálnej *literary*, ktorá je ab substancio výsledkom danej stratégie, neobjasňuje katarzné vpisovanie („écriture purificatoire“), po druhé, ani takzvané „sväté miesto“ nemá dosah na *ambivalenciu* miesta, ktoré je otvoreným ohni-



skom [Čo možno nazvať ako *prázdny priestor*,<sup>12</sup> ktorý je vlastne generatívnym priesečníkom *nenapísaných odkazov* (smerom k napísaným deklaráciám)].

### **Selekcia. Miesto, ktoré poznačuje vždy VÝBER.**

*Očistné písanie ako selekcia* (podmienka je zaručená príklonom k zakrývaniu: ak samotný „kód literárnej histórie“ musí v prvom pláne produkovať „*obmedzovanie kontextu*“,<sup>13</sup> *písanie* musí obsahovať aj prísnu elimináciu – je to akt katarzný, „purificatoire“, selektívny).

Snaha *dopísať* „biele miesta“ sa dovoľáva Spravodlivosti. Čo si však treba v tejto súvislosti uvedomiť, to je fakt, že sama ako vcelku špecifická snaha túto spravodlivosť ignoruje, pretože v danom *dopisovaní* vždy uplatňuje aj istý *akt prehladania*. A hoci nastupuje na scénu s dobrými úmyslami, je rovnako „nespravodlivá“, ako všetky iné tendencie. Jej ambivalentná povaha ju stavia hneď medzi ostatné úsilia hovoriť o dejinách, a to dokonca aj medzi tie, ktoré danú „nespravodlivosť“ chápu doslova ako cnosť.

(„Biele miesto“) signalizuje mlčanie. Ale nielen to. Signalizuje aj selekciu.

Don Quijote a selekcia (Ako vidno, presne v duchu *očistného písania* vzniká činnosť, z ktorej sa v konečnou dôsledku stáva „dôkladná prehliadka knižnice“<sup>14</sup>).

Biela replika písania – tobôž keď sa zdôrazňuje jej habituálny transfer od *zjavného* ku *skrytému* a od *skrytého* k *zjavnému* – priam naznačuje, že pod *očistným písaním* možno rozumieť mocenský útok, ktorý sa vynára presne ako mocenský nápor, MACHTANSTURM na textuálnu suverenitu. Neznamená to, že *očistné písanie* je od písania oddelené – znamená to, že *očistné písanie* [ktoré sa objavuje ako konzekvencia písania] sa stáva mocenským nástrojom, ktorý na platforme písania odpovedá na požiadavku *zum Schweigen bringen* – umlčať časť – potlačiť fragment, ktorý je z perspektívy imperatívov nevhodný.

Snaha *vyplniť* (vypísať) „biele miesta“ upadá do kolobehu produkcie (nových) „bielych miest“. Je totižto opakovaným výberom, prehodnotením (Umwerthung). Niet bezúhonného vyplňania. Každé vyplňanie je hneď aj deformáciou, *nihil armentale resultat*.

Návrat k „bielym miestam“ je len ďalšou etapou *očistného písania*.

Nakoniec, *očistné písanie* je aj súčasťou písania o Kristovi. Konkrétne ide o prípad vcelku známeho historika z čias antického Ríma, ktorého meno je Josephus Flavius. [Keď sa prvý raz objavuje jeden z jeho historických spisov, zmienka o Kristovi na jeho stránkach celkom jednoznačne chýba, čo, ako sa dnes usudzuje, treba pripísať práve tej skutočnosti, že Flavius o Kristovi mlčal zámerne. Keď však vychádza tento spis neskôr, uvedené „biele miesto“ je už vyplnené.<sup>15</sup>] Je tak zjavné, že samotné *očistné písanie*, aj keď preferuje mlčanie, musí vstupovať na scénu hneď so slovami, čo vytvára vlastne taktiku rozbiehavej, divergentnej hry, pri ktorej *prekrýva* mlčanie slová a slová *prekrývajú* mlčanie.

### **Sokrates. BIELE, čiže západný kánon čistoty. Čistota a identita.**

Západ a „biele miesto“ ako znak očistnej segregácie.

Dôkaz drží v rukách definícia bielej, *definícia bielej ako farby*, v jej rozporuplnosti. *Biele*, na jednej strane, jediná farba, ktorá môže v plnej miere dosvedčiť absenciu *inej* farby. A teda, jediná farba, ktorá môže mať (práve pre absenciu *iného*) štatút bezfarebnosti. Len pre túto vlastnosť [respektíve ne-vlastnosť, keďže nedisponuje žiadnymi atribútmi] napokon *biela farba* môže byť práve tým, čo ani nie je – čo by bolo možné (v medziach negatívnej teológie) opísať iba pomocou záporných definícií. Ale, na druhej strane, *biela farba* sa vôbec nevyhýba snahe o pozitívne chápanie. Štatút bezfarebnosti teda nie je zábranou – bariérou úsilia, aby absencia *iného* nebola profilovaná ako *určitá* prítomnosť. To napokon dobre vidieť práve vtedy, keď sa v jednom z dialógov Platóna zaujíma Sokrates o „rod bieleho“.

*Biele a sokratovská otázka* [Na otázku Sokrata, čo je to vlastne BELOSTĚ, či „nejväčší veľkosť a mnohosť, či najvyšší stupeň nesmišenessi, v níž by nebola obsažena žiadna častice žiadné jiné barvy“, odpovedá Protarchos, že samotná *belostĚ*, LEUKÓN, je vlastne „to, čo jest v nejvyšší míře čistě“. <sup>16</sup> Ako si môžeme všimnúť, Sokratova otázka v prvom pláne smeruje práve k odstráneniu *iného* (*inej* farby) pri bielej farbe. Nebol by to ale Sokrates, ak by práve cez svoju otázku nedonútil partnera v dialógu k tomu, aby nepovedal aj to, čo daná otázka predpokladá. V tomto zmysle táto otázka nielenže poukazuje na absenciu *iného*, ale aj na istú prítomnosť – ktorá je tu teda, ako dobre vidieť, prítomnosťou *Čistoty*.].

*Biela farba*, na podklade toho, čo tvrdí Sokrates, je síce absenciou (absenciou *iného*), ale je celkom určite aj prezenciou (prezenciou *Čistoty*). Absencia v tomto prípade tak nie je nedostatkom. Je možnosťou, možnosťou prezencie čistého. Len vďaka tomu, že tu absentuje *iné* (teda to, čo by mohlo *bielu farbu* znehodnotiť), napokon môže dominovať prítomnosť *Čistoty*, KATHARÓN. A to je vlastne základ, aby *Biele* (ako súcnosť, ktorá je nepoškodená *iným*) mohlo byť samo osebe vyhlásené za dokonalé, pravdivé [ako tvrdí doslova Sokrates: „Jestliže tedy řekneme, že malé množství čistě bělosti jest bělejší a zároveň i krásnější a pravdivější než mnoho bělosti smíšené, budeme mít docela pravdu.“ <sup>17</sup>].

Sokrates otvára priestor pre absolútnosť *bielej farby*. Absencia *iného* je v súvisi s bielou farbou teda jej cnosťou. *BIELE* ako nezmiešená, čistá dokonalosť [Sokrates: „... jako jsem tehdy pravil o bílém, že i když má malý rozsah, ale jest čistě...“ <sup>18</sup>].

*Sokrates a biele*. Biela farba ako Pravda – Pravda, to je (ako vidieť na príklade bielej farby) absencia *iného* (čiže prezencia čistého, ktoré je vždy *rovnaké*, „stále v témže stavu stejným způsobem“). Záujem o *bielu farbu* prezrádza u Sokrata záujem o *Čistotu* [zrod metafyzického odôvodňovania nadradenessi *Bieleho* nad tým, čo *Bielym* – *Čistým* nie je].

Pretože u Sokrata je *Biele* tým, čo má prioritné postavenie (postavenie Pravdy) – čo má napokon práve preto, že jestvuje bez *iného* („beze všeho příměsku“) – počiatok má u neho povahu totožnosti so sebou samým. To, čo kladie na počiatok, je teda identita (identita *Bieleho* ako *Čistoty*). *Iné* (diferencia) je iba derivátom tohto počiatku. V prípade, ak by *Biele* definoval len na pozadí *iného*, počiatkom by bola v skutočnosti diferencia, ktorá by bola základnou podmienkou identity *Bieleho*. Vtedy by bola vlastne samotná rovina *iného* predpokladom identity, totožnosti *Bieleho*. Fakt, že *Biele* je vpísané ako ontologický *pôvod* Pravdy, ale naznačuje, že u neho je to naopak – začiatok, to je *čistá* identita.

(Tromf *očistného písania*.) Orientácia na *Biele* u Sokrata neznamena, že priestor dostáva aj to, čo bolo predtým odmietnuté. Naopak, prvenstvo *bielej farby* u neho zname-

ná, že sa opäť niečo zamlčuje, že sa opäť píšú „biele miesta“. To, že triumfuje LEUKÓN, čiže belosť, je len ťah, ktorý má zdôrazniť čistú identitu. Inak je však táto snaha favorizovať *Biele* (čiže čisté) len etapou *očistného písania* – písania „bielych miest“. Aj preto je tu následkom víťazstva čistej *bielej farby* produkcia nových „bielych miest“ [to dokazuje moment, keď Sokrates vyníma KATHARÓN, čiže Čistotu – vtedy je všetko nečisté vytláčané na nedôležité („biele“) miesta: „Že stálosť, čistota, pravda a čemu říkáme ryzosť se vzťahuje buď k tomu, čo jest stále v témže stave stejným způsobem beze všeho příměšku, nebo k tomu, cokoli jest s tímto nejpříbuznější; všechno ostatní však jest položiti na druhé a zadnější místo.“<sup>19</sup>].

### **(„Biele miesto“) je začiernené.**

A tak sa ukazuje, že „biele miesto“ (v rámci západnej kultúry) je v skutočnosti miestom, ktoré je ZAČIERNENÉ. Ako sa to prejavuje u Platóna, na bezcenné, nehodnotné miesta je odsúvané vlastne to, čo nie je čisté. Purifikačná filozofia Západu tak vedie k tomu, že sa vytláča všetko, čo nevyhovuje Čistote. Z toho tak jasne vyplýva, že na „biele miesto“ patrí vlastne to, čo nie je *biele* – čo je teda zašpinené, čo predpokladá aj *iné, odlišné*. A teda, „biele miesto“ je na Západe vlastne „začierneným miestom“ – nevyhovuje totiž tomu, čo je prvoradé, teda Čistote – ako absencii iného.

Zrod „bieleho miesta“ sa vzťahuje k *Bielemu*.

*Očistné písanie* je skrátka písaním „bielych miest“ – ale, ako vidno, uvedené „biele miesta“ sú v západnej kultúre miestami, ktoré sú vlastne začiernené (to jest špinavé, nečisté, nemravné, zradné, cudzoložné apod.) – na ich ploche sa objavuje to, čo nezodpovedá katarznej, očistnej sile Čistoty, ktorá sa rozjarene odhaľuje v popredí.

*Biele* ako nepoškrvnenosť, ako nevina, ako mravná rýdzosť.

Západ (ako) posvätnosť Bieleho – KULT ČISTÉHO.

Tendencia tvoriť „biele miesta“ v sebe nesie súd – (morálna) čistota Bieleho.

*Očistné písanie* musí niesť daný prívlastok vo svojom názve práve z toho titulu, že výskyt „bieleho miesta“ určuje Čistota, KATHARÓN – to znamená *katarzné písanie*. S ohľadom na skutočnosť, že na „biele miesto“ je v tomto zmysle odsúvané to, čo sa prieči Čistote, preto platí, že „biele miesto“ je samo vlastne nečisté, brudné, špinavé. A teda, „biele miesto“ vôbec nie je miestom, ktoré je biele. *Bielym* je v skutočnosti to, čo ho produkuje. *Bielym* je v skutočnosti samotná Čistota, ktorá vo funkcii kritéria určuje medze (medze medzi tým, čo je nedotknuté, čo jestvuje bez *iného* a tým, čo pozná aj *odlišné*, čo je brudné).

*Biele* je kritériom, nie dôsledkom – koniec koncov, už iba preto „biele miesto“ nemôže byť (v morálnom zmysle slova) biele, keďže je faktickým dôsledkom porovnávaní.

### **Genealógia. Nietzsche a genealógia „čistého“ .**

[Analýza začína upozornením, že dané pojmy „čistý“ a „nečistý“ (diese Begriffe „rein“ und „unrein“) sú na začiatku chápané doslovne (čiže – „grob, plump, äusserlich, eng, geradezu und insbesondere *unsymbolisch* verstanden worden“). Až neskôr (keď nastáva

mocenský obrat) získavajú dané pojmy svoj symbolický charakter, ktorý upozorňuje na čistotu v duchovnom zmysle.].<sup>20</sup>

Príbeh *skriptuálneho purizmu* nemožno zničiť obratom k „bielemu miestu“. Už sám obrat totiž predpokladá katarzný segment (*očistné písanie je súčasťou písania* – vždy, a to aj vtedy, keď sa písanie ustanovuje *í la synthesis*).

Len dodatok. Očistné písanie, to je preferencia *Bieleho* na úkor *iného* (a teda odlišného, diferentného), ktoré patrí na zašpinené, nesterilné „biele miesto“. Nuž a preto musí platiť, že „biele miesto“ je v skutočnosti výsledkom katarznej činnosti *Bieleho* (ako meradla Čistoty).

Duplicitná odlišnosť – v rovine textuálnej sa k *nepopísanej* časti „bieleho miesta“ pripája časť *popísaná* (z hľadiska textuality je preto „biele miesto“ aj *biele*, aj *čierne*); v rovine morálnej sa k *bielej* časti „bieleho miesta“ zase pripája časť *začiernená* (z hľadiska morality je preto „biele miesto“ aj *biele*, aj *čierne*). Implikácia dvojitej odlišnosti.

Očistné písanie sa rodí (ako súčasť – je teda zásahom, ktorý sa objavuje spolu s písaním – a tak, očistné písanie nepredbieha; je diferentnou zložkou pohybu). Očistné písanie nemôže byť *pôvodom* (Ursprung) už iba preto, že sa rodí v medziach intertextuality [Písanie „bielych miest“ nemôže byť začiatkom – to by znamenalo, že písaniu (osebe) predchádza *predtextuálna* konštitúcia – *vortextuálna* stratifikácia]. Očisťovať možno len *nerovnaké* [Uprednostňovať *biele* – to je pokus o *čistú* transkripciu hierarchických modelov.].

### **Návrat. Neutrálny návrat k bielej nie je možný**

(úsilie dopisovať deformované miesta bez novej deformácie nemožno – *biely návrat* naznačuje, že jestvuje niečo, čo je čisté). Aj preto tento návrat („die weisse Wiederkehr“) predpokladá zamietnutie toho, čo prikazovalo *Biele*.

Uvedený nárys predpokladá: *blanc* – ako biely odkaz, *die Botschaft*, anonsa, ktorá vzniká z dôvodov purifikácie. Aj preto je synonymom slova *blanc* (v jeho purifikačnej stratégii) slovo *pur* – čistý, čistý ako počestnosť. Dôsledkom je v tomto prípade biely návrat, *die weisse Wiederkehr*, ktorý rovinu návratu vytvára na podklade očistného aktu – na podklade rehabilitácie, ktorá má cenu OČISTY – *die Rehabilitierung*.

### **Očistné písanie. A preto, „biele miesto“**

[ako miesto, ktoré je aj nenapísané, aj napísané] je výsledkom písania. Jeho textuálnu podobu prezrádza práve fakt intertextuality.

*Očistné písanie* vytvára „biele miesta“, ktoré signalizujú nemú prázdnotu – v textuálnom zmysle slova však „biele miesta“ nie sú (len) prázdne. Ako sa ukazuje, kritérium – ktorým je kritérium intertextuality – z nich robí miesta, ktoré sú (aj) plné.

*Očistné písanie* vytvára „biele miesta“, ktoré signalizujú nedotknutú belosť – v morálnom zmysle slova však „biele miesta“ nie sú (len) biele. Ako sa ukazuje, kritérium – ktorým je kritérium Čistoty – z nich robí miesta, ktoré sú (aj) začiernené.

To, čo sa odjakživa javí ako neprístupné, no zavše aj ako nemožné, prekonáva práve permabilný profil „bieleho miesta“, ktorý dáva možnosť i *neúčasti*, i *účasti* – i *odklonu*, i *príklonu*.

Písanie sa bez *očistného písania* nezaobíde. Ani celok, ale ani pluralizmus (v tomto smere) nie je odpoveďou. Písanie (práve vo svojej strategickej polohe) musí neustále zo-trvávať v sterilizačnej pozícii. A aj keď sa *očistnému písaniu* stavia do cesty kontextuali-ta, sám príklon k nej je opätovnou hrou, ktorá patrí práve *očistnému písaniu*.

Očistné písanie je konfrontované s otvorenosťou. Ako ale vidieť, očistné písanie samo prestupuje otvorenosťou. Očistné písanie ako podmienka.

#### POZNÁMKY

- 1 Pozri Barthes, Roland: Nultý stupeň písania. In: Rozkoš z textu. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1994, s. 45-46.
- 2 Pozri Borges, Jorge Luis: Babylónská knihovna. In: Zrcadlo a maska. Praha, Odeon 1989, s. 69.
- 3 Pozri napríklad Hvišč, Jozef – Marčok, Viliam – Bátorová, Mária – Petrik, Vladimír: Biele miesta v slovenskej literatúre. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1991, s. 7-8.
- 4 Horváth, Tomáš: Rétorika histórie. Bratislava, VEDA 2002, s. 78.
- 5 Welsch, Wolfgang: Estetické myslenie. Bratislava, Archa 1993, s. 23.
- 6 Pozri Foucault, Michel: Co je to autor? In: Diskurs, autor, genealogie. Praha, Svoboda 1994, s. 59-60.
- 7 Nietzsche, Friedrich: Ranní červánky. Praha, Aurora 2004, s. 218.
- 8 Lyotard, Jean-François: Rozepře. Praha, Filosofia 1998, s. 133.
- 9 Barthes, Roland: Nultý stupeň písania. In: Rozkoš z textu. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1994, s. 13-14.
- 10 Lyotard, Jean-François: Rozepře. Praha, Filosofia 1998, s. 20.
- 11 Foucault, Michel: Vzdálenost, vid, počátek. In: Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu. Brno, Host 2002, s. 271.
- 12 Pozri Lyotard, Jean-François: Rozepře. Praha, Filosofia 1998, s. 104.
- 13 Horváth, Tomáš: Rétorika histórie. Bratislava, VEDA 2002, s. 110.
- 14 Pozri Cervantes, Miguel de: Dômyselný rytier Don Quijote de la Mancha. I. zv. Bratislava, Tatran 1979, s. 57.
- 15 Pozri Volný, Zdeněk (ed.): Toulky minulostí světa. 3. diel. Zlatá éra dějin: starověký Řím. Praha, VIA FACTI 2001, s. 185-186.
- 16 Platón: Filébos. Praha, Oikymen 1994, s. 73.
- 17 Tamže, s. 74.
- 18 Tamže, s. 81.
- 19 Tamže, 82.
- 20 Pozri Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. In: Sämtliche Werke. KSA 5. München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1988, s. 264-265.

PETER

# HORVÁTH



Peter Horváth - Býk

Narodený: 1949

Mesto: Bratislava

Absolvent VŠVU 1975, Užitá grafika a kreslený film

Grafický design a vizuálna koncepcia časopisov: *Profil, Výtvarný život, Línia, Harmónia, Riky, Kan-kân, Victoria, Good Flight ...*

Umelecké aktivity - maľba, kresba, grafika, performance, inštalácie, výstavy doma a v zahraničí

Knižná tvorba (výber) -  
*Rozprávky pre neposlušné deti a ich rodičov* - Taragel, Danglár  
*Pavol Breier Fotografie* - monografia autora  
*Marián Varga: O cestách, ktoré nevedú do Ríma* - Peter Uličný

Členstvo v hudobných skupinách (výber): Trans music comp., Devínska Nová Vec

Žije a kreslí v Bratislave





*Peter Horváth - On a ona*



Peter Horváth - Z rozprávky



Peter Horváth - Vták





Peter Horváth - Dvaja

**JOE BERLINGER – GREG MILNER: METALLICA – THIS MONSTER LIVES**

Z angličtiny preložil Jiří Zavadil. BB/art, Praha 2007

*Some Kind Of Monster* je názov skladby americkej rockovej skupiny Metallica a zároveň názov filmového dokumentu, ktorý mal premiéru v roku 2004. Autorská dvojica Joe Berlinger a Bruce Sinofsky ho začala nakrúcať ako propagačný film o príprave albumu *St. Anger*. Napokon však vytvorila svedectvo o vyše dvoch rokoch v živote slávnej skupiny, ktorá prežíva tvorivú a ľudskú krízu.

Dokument *Some Kind Of Monster* vyvolal rozporuplné reakcie. Časť divákov obdivovala odvahu muzikantov, ktorí sa nebáli ukázať svetu svoju zraniteľnosť. Časť divákov bola znechutená tým, že muzikanti trávili čas na sedeniach s terapeutom, ktorý sám seba útlocitne nazýva „poradca pre zvyšovanie výkonu“. Reality šou a pomoc psychológa – existuje ešte výrečnejšie svedectvo o úpadku rockovej hudby? Tej hudby, ktorá sa kedysi dištancovala od všetkého konvenčného, komerčného a malomeštiackeho? Navyše, výsledný produkt nekonečnej štúdiovej tortúry, album *St. Anger*, nebol zďaleka taký úžasný, a tak sa zdalo, že majú pravdu znechutenci.

V českom preklade je teraz k dispozícii kniha *Metallica – This Monster Lives*, ktorú v spoluautorstve s novinárom Gregom Milnerom napísal jeden z tvorcov dokumentu Joe Berlinger. Tento pohľad do zákulisia našťastie nie je založený na žiadnych „šokujúcich odhaleniach“. Je to vlastne dokument o dokumente – Joe Berlinger však píše nielen o nakrúcaní *Some Kind Of Monster*, ale aj o svojej filmárskej dráhe.

Dvojicu Berlinger – Sinofsky preslávili zaujímavé dokumenty o kontroverzných súdnych prípadoch (*Brother's Keeper*, *Paradise Lost*). Berlinger potom sólovo nakrútil katastrofálne pokračovanie megaúspešného revolučného hororu *Blair Witch*. Dnes to hodnotí ako veľký omyl a priznáva, že už k pôvodnej verzii *Blair Witch* mal rezervovaný vzťah: „Jedna z môjch najväčších estetických výhrad je, že hrané filmy od *Manželů a manželek* od Woodyho Allena až po *The Blair Witch Project*, se často váli v tých nejhorších kliše dokumentaristiky, aby navodili predstavu reality – okaté nekvalitní záběry, třesení kamery až do absurdna a nesmyslné střihy... naše společnost zkrátka vnímá video jako realitu – čím je amatérštější, tím je důvěryhodnější...“

Berlinger uvádza do kontextu aj *Some Kind Of Monster*. Jeho vzorom nebola reality šou, ale *Gimme Shelter* od bratov Maislesovcov, film o tragickom koncerte skupiny Rolling Stones v Altamonte v roku 1969. Berlingerovi síce nevyšla ambícia zachytiť dokumentom o Metallice ducha doby (iba ak by sme príbeh tejto skupiny vnímali ako obraz všeobecnej krízy rocku), ale zachytiť tvorivú krízu sa mu podarilo verne. Zrejme práve preto, že ju sám zažil.

**PIERRE MICHON: OPÁTI**

Z francúzštiny preložila Mirka Ševčíková. Paseka, Praha – Litomyšl 2007

„Od Petra Malleacensa (...), tedy z nevyčerpatelné *Kroniky opatství v Maillezais*, a také z *Nepřehodných kronik Adémara z Chabannes*, znamenitého a tížádostivého to učence, tak trochu překrucovače pravdy původem z kraje Limousin, autora falešného, vychytralého a nevyvratitelného *Života svatého Martiala*, jehož následující pokolení znají lépe než Petra - tedy od těchto dvou, od bezvýznamného a od slavného, jsem se dozvěděl následující příběh.“

Stredoveké kroniky inšpirovali už mnoho literárnych diel rôzneho druhu a úrovne. Jedným z nich je aj útlá knižka francúzskeho spisovateľa Pierra Michona *Opáti*. Anonymný rozprávač všetkých troch krátkych próz, odohrávajúcich sa okolo roku 1000 v kraji Vendée a voľne prepojených postavami, vždy na začiatku uvádza historický zdroj príbehu, ktorý sa chystá vyrozprávať.

Rozprávač vo väčšine rozprávania „drží basu“ a len občas vystúpi do popredia a naruší ilúziu pichľavou poznámkou: „Rytíři jsou v hermelínu, ve vlčích kožich, všechno je to krásné. (...) Je přece středověk, není-liž pravda, dech koní v zimě, smluvené výkřiky v hloubi lesa, modravý mráz.“ Až na pár takýchto výnimiek však rozprávanie plynie svojím rytmom. Michonove príbehy nie sú kópiou stredovekej kroniky alebo legendy a nie sú ani historickou prózou v tradičnom slova zmysle. Predsa však stredovek evokujú – vnímanie času a priestoru je akési iné, než ho poznáme dnes.

Michon používa bohatý – lyricky a zároveň prenikavo racionalistický – jazyk a na rozdiel od mnohých autorov tradičných historických próz dávkuje dobové reálie a vizuálne detaily veľmi striedmo. Možno práve vďaka tomu sa mu darí navodiť atmosféru rozľahlých prírodných scenérií, v ktorých je človek tesnejšie pripútaný k miestu, kde sa práve nachádza. Z nášho súčasného pohľadu sú tieto scenérie vyľudnené, no ľudí je tam rozhodne dosť na to, aby sa medzi nimi mohla rozvinúť dráma. Tá najväčšia dráma však zúri vo vnútri človeka – a môže ju spôsobiť napríklad túžba hriešna túžba po manželke blížneho, túžba po ulovení nepremožiteľného diviaka alebo túžba po svätej relikvii.

Keď Francúz píše o stredoveku a o opátoch, čitateľ by na základe čitateľských skúseností a predsudkov mohol očakávať farbisto vykreslenú „dobu temna“. Stredovek v Michonových prózach nie je temný v tom ideologickom duchu niekdajších učebníc dejepisu – ale na druhej strane ani naivne heroický a malebný. Duchovný život ľudí sa neskladá len zo samých báchoriek a povier – no nájdeme v ňom zvláštnu zmes kresťanstva a ešte stále životaschopného pohanstva.

Popri silnej duchovnosti je tu však aj silná telesnosť – a nie je ich možné presne oddeliť. Preto má aj chvíľkový sex podobu akéhosi mystického zážitku: „Muž odhazuje kápi, žena vidí slaměný vích. Odhaluje se až k pasu, lehá si, otevírá se. Opat se dívá na ránu mokrého ohně v jejím víchu, potom už jí nevidí, protože se do toho ohně vnořil. Žena zakřičí jako racek, spojí je modrý blesk, Eble se v kápi vrací do knihovny.“

## **PINK FLOYD: THE PIPER AT THE GATES OF DAWN (40<sup>th</sup> ANNIVERSARY EDITION)** EMI 2007

Čas vo vývoji hudby plynie rýchlejšie než bežný čas a albumy spred štyridsiatich rokov sú dnes div že nie v pozícii stredovekých diel. Tento dojem potvrdzuje aj výročná edícia prvého albumu skupiny Pink Floyd *The Piper At The Gates Of Dawn*, ktorá pripomína kritické vydanie starého literárneho diela. K dispozícii je mono verzia albumu, stereo verzia a ešte aj tretí disk s bonusovými materiálmi.

Album *The Piper At The Gates Of Dawn* má v diskografii Pink Floyd zvláštne postavenie. Väčšinu skladieb napísal „šialený génius“ Syd Barrett, ktorý sa vzápätí od kapely čoraz viac vzdaloval, až ju nadobro opustil. Všetko je tu ešte len v zárodku – a zároveň už v definitívnej podobe. V porovnaní s architektonickým štýlom neskorších Pink Floyd, kde sa sústredene pracuje hoci aj s jedným detailom, pôsobí *The Piper* akýmsi hyperkatívny dojemom a všetko sa tu deje akoby naraz. Nečudo, že Barrett nevedel, kde mu hlava stojí.

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

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:

Daniela **HEVIERA**

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?

Filanova Balada o smutnom Jánovi, Skukáľkove Zvonky zvoňte a Váľkove básničky Smutná ranná električka, či Po písmenku. A nezabudnuteľné zhudobnenie McGoughových básní na oneskorene vydanom albume Pokoj vám Pavla Hammela a Prúdiv. Lasicov skoro zabudnutý text Zaklínač hadov. A prečo? Pre kongeniálne spojenie úžitkovej, estetickej a emocionálnej stránky textu. No a pre šťastné spojenie s hudbou.

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

Volal sa Smútok staníc a zhudobnil ho môj spolužiak na gymnáziu Jano Bereš. Na tie ostatné „prvé“ texty si už nespomínam.

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

Jeden kabát, jedna koža, jedna tvár. Možno preto, že je v ňom vyjadrené moje životné „kriedo“: neprevracáť kabát, chodiť s kožou na trh a zachovať si vlastnú tvár.

## Tvoj vlastný – najneobľúbenejší – zhudobnený text... a kvôli čomu?

Text, ktorý by som nemal v láske alebo ho dokonca nenávidel, som preventívne nenapísal.

## Môže zostať text piesne básňou... a ako?

Hádam môže. Ak ho dostane do rúk dostatočne pokorný a zároveň sebaistý skladateľ.

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

Nie. Je to výzva. Mám rád limity. Raz som napísal celé CD, asi 12 textov, v ktorých sa ani raz nevyskytovala hláska „r“, pretože interpretka mala výraznú výslovnosť tejto hlásky.

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

Väčšinu textov pre iných interpretov som robil na hotovú hudbu. Dá sa to robiť iba niekoľko rokov a do istého počtu textov (u mňa cca 350). Dnes už dávam prednosť písaniu textov bez hudby, prípadne na vlastnú hudbu, ktorá mi v tej chvíli znie v hlave.

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

Väčšinou áno.

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

Nebudem nosiť drevo do lesa a ospevovať vždy spomínaných textárov, radšej upozorím na tých zabúdaných: Dušan Valúch, Peter Uličný, Marián Geišberg, Lucia Kubinová, Ján Masaryk... A jeden z najkrajších textov Studnička napísal svojho času prozaik Dušan Kužel. A ten suterén? Nech mu je slovenská popmuzik ľahká!

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

Taká ako všetkého – obuvi, futbalu, opery, výroby valcovaných plechov, vo všeobecnosti. A konkrétne? Niektoré texty – a nie je ich zasa až tak málo – majú svetovú slovenskú úroveň.

Otázky **Marián Kubica**

## HUDBA SA O SVOJE DETI NESTARÁ

*Hudba a texty: D. Hevier*

Mali prísť prachy tak čakáš pošťára  
aby si mala na byt  
Hudba sa o svoje deti nestará  
môžu sa hoci zabiť

Posledné víno ti vyteklo z pohára  
čert ber tú melódiu  
Hudba sa o svoje deti nestará  
či sú preč a či žijú

Môžeš si odfajčiť hlas  
môžeš sa na smrť uspievať  
Môžeš byť svetu napospas  
Tá mrcha sa len usmieva

A môžeš robiť zo seba gašpara  
Každý sa na to vykašle  
Hudba sa o svoje deti nestará  
na to sa zvyká zle

Mozart a Ludwig van Joplinka Morisson  
ich show sa dávno nekoná  
V sále sa motá už iba jeden tón  
Imagine Johna Lennona

## ROZPRÁVKOVÝ ČIŇAN

Volal sa Maš-Chuť-Na-Čaj  
mal úzke šikmé oči  
Do vína štetec máčal  
a bál sa iba v noci

Prišiel sem z veľkej diaľky  
predávať adidasky  
Mal šálky - biele čajky  
a vôbec žiadne vrásky

Deti sa mu smiali Rozprávkový Čiňan  
a skíni ho zbili aby tiahol inam

Bral do úst naše slová  
tak ako kocky cukru  
A vždy sa pod stôl schoval  
keď myslel že ho udrú

Prišiel sem natrvalo  
vždy sa dá niekam odísť  
A stačilo mu málo  
kus neba zeme vody

Deti sa mu smiali Rozprávkový Čiňan  
a skíni ho zbili aby tiahol inam

Bol z ríše lampiónov  
hodvábu zlatých drakov  
tu našiel cudzí domov  
nápisy z čudných znakov

Volal sa Maš-Chuť-Na-Čaj  
alebo tak akosi  
Do vína štetec máčal  
a lacné tričká nosil

Skíni sa mu smiali Rozprávkový Číňan  
a deti ho zbili aby tiahol inam

## SNEH

Kupovala pomaranče a začal padať sneh  
bol pondelok utorok či streda  
a ten sneh sa sypal ako krieda  
kabát mala ťažký ako valcovaný plech

Z kostola sa stratil zasa ďalší apoštol  
ľudia dneska kradnú ako straky  
niekto natrafí len na bodliaky  
poštári sa smejú z našich listov za poštou

Kupovala pomaranče a zo snehu bol dážď  
sľúbila si že nebude revať  
Bola smutná tak začala spievať  
Také jedno dievča Ty ju ale nepoznáš

## POMÔŽ MI ZABUDNÚŤ

Viem že si kamoška  
tak stále pri mne buď  
tak ako doteraz  
pomôž mi zabudnúť

Nechcem prísť nariekať  
na tvoju nežnú hruď  
Stačí mi keď mi dnes  
pomôžeš zabudnúť

*Kým si ma vezme smrť  
do pekla do neba  
Pomôž mi zabudnúť  
zabudnúť na teba*

Hryzie na nepokoj  
nemôžem nájsť kľud  
Prosím ťa zachráň ma  
pomôž mi zabudnúť

Budím sa nad ránom  
neviem sa ani hnúť  
Viem že si kamoška  
pomôž mi zabudnúť

*Kým si ma vezme smrť  
do pekla do neba  
Pomôž mi zabudnúť  
zabudnúť na teba*

## PREHOVÁRANIE SMRTI

PHILIP ROTH: „EVERYMAN/KTOKOLVEK“

Slovart, Bratislava 2007

### Z rozhovoru s Ph. Rothom

„Raz mi jedna fotografka stále opakovala „úsmev, úsmev!“. Nemohol som to zniešť. Prečo sa smiať do objektívu? Nemá to zmysel. Tak som sa zbavil fotografky aj „úsmevu.“

„Smejete sa vôbec niekedy?“

„Áno, keď som ukrytý niekde v rohu a nikto ma nevidí.“...

„Rozhovor s vami je extrémne náročný - ako zliezanie ľadovca bez šiat.“

„Nie som tu na svete, aby som vám uľahčoval život.“

„Asi by sme sa o literatúre nemali ani rozprávať.“

„Vy o nej teraz rozprávate. Mne by sa páčilo, keby bolo na rozprávanie o literatúre uvalené sto-ročné moratórium, zatvorené katedry literatúry, zrušené recenzie, zakázaní kritici. Čitatelia by mali zostať s knihami sami. A ak by si niekto trúfal o nich hovoriť, bol by zatvorený, alebo zastrelený priamo na mieste. Áno, zastrelený.“ (The Guardian, 14. 12. 2005)

### Opakovanie sa

Viem si predstaviť, že čitateľ, ktorý pozná ostatné výtvory autora, by dokázal v drzom experimente naškrabať kritiku na „Everymana“ bez toho, aby túto v poradí poslednú knihu Philipa Rotha vôbec prečítal. Áno, sme sme pripustiť, že autorove centrálné motívy a témy sa krúživo vracajú a variujú v každej knihe; prechádzajú tvrdohlavo horizontálne celým jeho dielom. Opakovaná floskula (ktorá pri jej prvom vyslovení bola múdrosťou) hovorí, že niektorí umelci píšú stále jednu jedinú knihu, maľujú ten istý obraz dookola.

Čitateľ, ktorý má „oblúbeného autora“ veľmi dobre vie, že autor verklíkuje, no pritom striehne na každú jeho novú knihu a zberateľsky ju radí k ostatným. (Rothovo celoživotné dielo zatiaľ zahŕňa 27 kúskov.) Veď je oblúbencom možno práve preto, že jeho obsedantná téma je aj čitateľovou obsedantnou témou (či obsedantnou témou kultúry). S akousi čudnou dvojsečnosťou opakovanie sa tém a koherentnosť štýlu spisovateľa získava priaznivcov, insiderov, zároveň však odpudzuje odporcov. Nezanedbateľný je postreh, že prvou výčitkou odporcu, ktorý chce znehodnotiť nejaký estetický vkus, štýl, býva nepremyslené poukázanie na repetitívnosť („je to všetko rovnaké, stále sa to dookola opakuje“).

Označenie tém, ktoré sa tekuto prelievajú z knihy do knihy, napovedá o estetickom charaktere autora viac než enumerácia názvov všetkých jeho kníh. Z často hraného koncertného repertoáru Majstra Rotha spomeniem aspoň niektoré čísla: neudržateľnosť rodinných a milostných vzťahov (spodobená cez dynastické, domáce katastrofy), kritika príliš udomácnenej domácnosti, nový život/zmena, vzťah k bratovi, láskyplný vzťah otca a dcéry, nenávisť vzťah otca a syna, utrpenie narušujúce dni idyly, vyrovnávanie sa s hanbou, zlomeným sebavedomím, dvojité život maskujúci tajomstvo (napr. neveru)...

Znova a znova, už od jeho autorskej mladosti, však do popredia vystupuje aj strach zo smrti, ktorý sa vyjavuje hlavne v konfrontácii s chorobou, starnutím, bolestivým telesným úpadkom či sexuálnou impotenciou. (Pozri hlavne The Anatomy Lesson 1983, The Counterlife 1986, The Dying Animal 2001, The Human Stain 2000.) Ako príliš okato napovedá samotná čierna obálka, ktorú si navrhol sám autor bez ohľadu na okatosť a na marketingové riziko nízkej predajnosti, „Everyman“ je povinnou literatúrou na kurz eschatológie a tanatológie (predmet, ktorý by mal byť súčasťou základného školského vzdelávania namiesto matematiky). Pre pochopenie knihy nepodstatnou, ale nie nezau-



jímavou zaujímavosťou je, že Roth začal písať knihu deň po návrate z pohrebu Saula Bellowa, priateľa a ďalšieho zo spoluautorov podoby súčasnej americkej literatúry.

### **Odbočka k životu**

Podstata žánra kritiky prikazuje najskôr predostrieť dej, príbeh chronologicky, v poradí životných udalostí, od narodenia až po smrť postavy. Každý, kto nereferuje o knihe z čisto recenzentského literárneho hľadiska, ale pokúša sa skôr o filozofujúci, esejistický prieskum, má chuť túto povinnú jazdu zanedbať a ledabolo odcitovať dej zo záložky alebo anotácie. Samotná kniha je kompozične stavaná tak, že zdôrazňuje diskontinuitu a cyklickosť deja/života (začína pohrebom), takže bude korešpondovať s jej zámerom, ak si teraz dovoľím ignorovať požiadavku lineárnosti deja a vrátim sa k niektorým dejovým fragmentom, momentkám udalostí z rodinného fotografického albumu postavy vtedy, keď si to samotná esej vyžiada.

### **Smrť a dievča**

Vrátime sa však k zomieraniu. Tak ako v každom diele o smrti, ani u Rotha nie je možné hovoriť o smrti a zároveň nespomenúť sex. Strach zo starnutia, smrti sa nevyhnutne prelína so stratou potencie. Odumieranie sexuálnej túžby je pre mužské postavy obzvlášť bolestivé, pretože strata potencie a telesný úpadok pre nich znamenajú odumieranie najživšieho jadra živého JA. V tomto je Roth pansexualista: živelný sexuálny pud je síce zničujúci – chaoticky rozvracia poriadok, ktorý si tak krvopotne budujeme, napr. rodiny –, ale jeho ústup je ešte zničujúcejší. Strach z impotencie, nielen fyzickej, ale aj kreatívnej, je bytostným strachom typického človeka.

Abý nedošlo k nedorozumeniu, Rothove texty nie sú čistou propagandou erotiky ako pomsty na smrti. Je to skôr tak, že autor môže z jednoduchého erotického príbehu, často milostného príbehu starca, profesora túžby a dievčata, študentky, rozvíjať archetypálne, asexuálne témy (áno, sú aj také). Už od Freuda úspešne vyvraciam zdravý rozum spájajúci sex so zdravím: tušíme, v akom úzkom milostnom vzťahu sú smrť a sex. Tradícia ma núti zopakovať eros a thanatos, dve antagonistické sily, ktorých je človek ihriskom. V Rothových knihách erotická pasáž strieda opisy rôznych (aj nemetaforických) spôsobov zomierania, niekedy sa dokonca prepletajú v jedinom odseku.

Životná energia je pre Rothových protagonistov sexuálnou energiou, lenže u Everymana, tejto bezmennej postavy, je to prvýkrát v genealógii, čo sex ako nástroj rebélie zlyháva. Zúfalo nazerá minulosť, kedy bol úspešne neverný manželke s mladou modelkou alebo ošetrovatelkou. Scéna z prítomnosti, v ktorej sa viac-menej neúspešne snaží zvieť mladé dievča, bežkyňu v parku, je už len formálnym dôkazom dávno tušeného poznania: to je koniec sexuálneho dobrodružstva, ktorým je život. („Predtým by sa mu to nestalo“.)

Zase dilema: počas väčšiny života sú zdraví ľudia obeťou sexuálneho zneužívania, pretože - zveličujúco povedané - sme obeťami nášho vlastného sexuálneho pudu, náš pud sám nás zneužíva. Starnutím však toto sexuálne otroctvo ochabuje, staroba by preto teoreticky mohla byť aj oslobodením sa, lenže pre Everymana takéto oslobodenie neprináša úľavu a možnosť „venovať sa viac duchovnu“. Strata sexuality sa rovná strate života. Vymiznutie túžby je pornografickým utrpením: „prizeráme sa ako iní robia to, čo my už robiť nemôžeme“.

### **Obyčajný**

Everyman je človek-milión. (Sprenil by som výstižný ruský literárny termín vzhľadom k postupujúcej populačnej explózií na „človek-miliarda“.) Veď už samotný názov novely zdôrazňuje obyčajnosť. Protagonista je pletkársky manžel podvádžajúci svoje manželky, neúspešný otec nenávidiaci syna, súrodenc, ktorý kvôli lepšiemu zdraviu závidí bratovi (jedinému celoživotnému priateľovi), bezradný syn neschopný rebelovať voči otcovi = nie je Gilgamešom, mýtickým nadčlovekom, ale obyčajnou, nedokonalou ľudskou bytosťou. (Zdôraznime, že vôbec prvá dochovaná literárna pamiatka „Epos o Gilgamešovi“ je eposom o smrteľnosti/nesmrtelnosti!) A tak veľká, priam najväčšia téma nie je rozpovedaná - ako by sa patrilo - cez božského, všemocného hrdinu, ktorý je schopný popasovať sa so smrťou osobne, ale cez nenápadný, negrandiózny príbeh obyčajného nehrdinu. Vševedúce, patetické prehlásenia, ktoré vám smrť ozrejmiá, a ktoré by ste si mohli vytesať ako

epitaf na svoj náhrobok v knihe nenájdete. (V spisovateľových ústach ani slovo ničota neznie pate-  
ticky.)

Everymanova priemernosť sa ukazuje aj v jeho „životopise“: pracoval ako reklamný riaditeľ a – nezradiac rolu, formu typického reklamného tvorca – počas celej úspešnej kariéry fantaziroval o dráhe skutočného umelca. Odkladal s nádejou realizáciu talentu a umeleckých ambícií, ktoré v práci nemohol realizovať, na voľný čas, dôchodok. Reklamná brandža sa, a nielen pre Rotha, stala spodobením priemernosti a karikatúry umeleckej tvorivosti. Ale Everyman napokon, v dôchodku zisťuje, že jeho celoživotná predstava o tvorbe nepriemerného umenia bola len ilúziou, sebaklamom. Priemernosť sa ukazuje ako priemernosť aj v starobe, aj vtedy, práve vtedy, keď už je tvorba možná, keď je dostatok času a financií, netreba živiť rodinu, vychovávať deti, venovať sa bezduchému zamestnaniu... Aspoň mu nechýba jasnozrivá sebakritickosť, s ktorou dokáže nahliadnúť a zhodnotiť svoje maľby. Čo preňho teda teraz, v starobe znamená maľovanie? Nudu; prázdnotu; komické diletantstvo prísťipkára. No nie je to obyčajný príbeh - príbeh obyčajného človeka?

### **Smrť Ivana Iljiča**

Vráťme sa však k zomieraniu. Ak sa zaoberáme literárnym stvárnením smrti obyčajného človeka, nemôžeme nespomenúť „Smrť Ivana Iljiča“, nenápadné veľdielo L. N. Tolstoj. Tolstoj akoby svojim dielom určoval charakter žánru, žiadne iné dielo o smrti sa nezaobíde bez jeho priameho či nepriameho komentovania. (Vo filmovom diskurze je takýmto nenápadným kánonickými dielom Kurosawov film „Žit“). Opäť učiním tradíciu zadosť: Ivan Iljič, obyčajný chlap, ktorého zmyslom života bola úspešná kariéra a bridž, začne zrazu kvôli chorobe naplno precitovať utrpenie; životný zmysel sa nečakane mení vo svoj opak, životný nezmysel. Veru nikto nie je dostatočne pripravený na tragickú nepochopiteľnosť utrpenia a vrcholne nepripravený Ivan I. sa poddáva rekapituláčnej depresii nad nezmyselnosťou svojho predchádzajúceho života s úpornosťou zomierajúceho. Ani počas zomierania mu však nie je okolím dovolené zahodiť konformitu masky, falošné dekórum, v ktorom prebýval celý život. Ide o frašku života, alebo frašku smrti? Nakoniec ho však utrpenie a blížiaci sa smrť donúti, napriek jeho hlúposti, pochopiť a hlboko oľutovať nezmyselnosť svojho prežitého, ale nežitého života.

Everyman je Ivan Iljič bez uvedomelého, osvieteného morálneho posolstva.

Pri porovnávaní týchto osôb (z kníh), okrem mnohých podobností, vystupuje aj jeden určujúci rozdiel: Po dočítaní „Everymana“ necítite nutkavý (ale krátkodobý) entuziazmus od zajtra zmeniť svoj život tak ako po dočítaní „Smrti Ivana Iljiča“ alebo iných životodarných, inšpiratívnych diel. (Legendárna je účinnosť E. Fromma.) V tejto knihe nenájdete posolstvo v štýle „nepremárnite svoj produktívny život podaromnici, neprebývajte v konformnej povrchnosti, žite zmysluplne, kým sa dá žiť“. Posolstvom je, ak už tak veľmi očakávate posolstvo, že posolstvo ako také neexistuje. Smrť je jednoducho smrť. Basta fidi.

### **Nový život?**

Jednou z Rothových tém je problém možnosti Nového života. (Výraznou je aj u ostatných amerických spisovateľov s židovským pozadím, napr. Bernarda Malamuda.) Dokáže sa človek zmeniť, stať sa niekým novým? Rothove postavy sa pokúšali často hlúpo, ale aspoň s odhodlanou zúrivosťou zmeniť svoj život. A často je pre nich, ako aj pre ostatné postavy tanatologicko-eschatologického žánru, podnetom k novému, zdravšiemu životu práve choroba. Akoby choroba, fyzické utrpenie nútilo zmeniť neproduktívny život a naplniť ho aktivitou zameranou na nasledovaniahodné veci. Máme v sebe utkvély predsudok, že ľudia, ktorí zažijú smrť, existenciálnu blízkosť smrti, smrteľnej choroby zostanú múdrejší, snaživejší a v konečnom dôsledku šťastnejší, než tí zdraví. Zúfalo chceme veriť, že choroba, duševná či fyzická poskytuje náhľad do zmyslu života, že zachránení, ktorí prežijú hraničnú situáciu vyjdú z nej lepší než boli predtým. Až príliš ľahko prijímame stanovisko existencialistických mysliteľov: bolesť môže mať pozitívny význam pre sebaupravujúceho človeka. Len na nás samých záleží, či premeníme bolesť, utrpenie v slobodu, či ju učiníme príležitosťou ku svojmu sebauprekonaniu. Utrpenie, ktoré nedokážeme pozitívne zhodnotiť, zostáva absurdnou negáciou

zmyslu života. (Stálo by za dôkladnejší rozbor ako na tejto našej dobrej viere výdatne cudzopasí melodramatické populárne umenie, gýč.)

Možno je naozaj choroba iba psychosomatickým výstražným znamením, ktoré ľuďom naznačuje, aby urobili svoj život produktívnejším. Ale nie ktokoľvek túto životodarnú šancu choroby využije. Druh Obyčajný ju pravdepodobne premárnil – odoláva chorobe slepo, tak ako odolával slepo aj životu. Nemení sa, naopak, opevňuje sa vo svojich zlovykoch a charakterových štruktúrach, ktoré mal ešte pred chorobou. Ani v blízkosti smrti nepochopí, čo sa mu snažia narozprávať spoza kazaťelne, že svoj život nežije, ale ním plytvá, že vlastne umieral celý svoj život.

### **Bezmocnosť a osamelosť**

Everyman sa o boj ani nepokúša. V chorobe zažíva pravú bezmocnosť, bytostnú slabosť a nemožnosť starého chorého človeka. Zdravý sála sebedomím, všemocnosťou, aroganciou; chorý necháva testovať svoje výlučky, exkrementy, časti tela, vyzlieka sa do naha pred cudzími a oblečenými. Choroba, akoby bola od nás nezávislou sadistickou entitou, ktorá násilne, ponižujúco anuluje našu pôvodnú pýchu (málokoho však takto naučí pokore).

Na zavŕšenie utrpenia, skúsenosť choroby je pre Everymana zároveň skúsenosťou fatálnej, nepriedušnej osamelosti. Ostatní mu málo rozumeli aj predtým, ale teraz si samotú – pocit, že nikto nevie, ako sa naozaj cíti – uvedomuje bolestne (v bolesti). Zdraví chorému neveria. Nevedia ako sa majú k nemu správať, ako sa k nemu privinúť a zúčastnene ho poľutovať. Nepoznajú mieru správnej reakcie – buď zľahčujú, alebo zveličujú. A chorý zase, aby vina nebola iba na jednej strane vzťahu, v agónii bolesti nenávidí zdravých, tých šťastnejších nesofistikovanou, primitívnu nenávisťou premiešanou so závisťou (Prečo ja!? Prečo nie radšej ty!? Prečo!?). Nie až také ojedinelé sú prípady, kedy chorý zámerne infikuje svojim nákazlivým vírusom ostatných. Trpiaci nenávidia netrpiacich. Len nevoľky sa stotožňuje s ďalším univerzálnym poznaním, morálnym posolstvom choroby a utrpenia, (ktoré musel vymyslieť niekto zdravý a) ktoré presvedča, že naše vlastné utrpenie nám aspoň umožňuje súcitiť so všetkými ostatnými trpiacimi. Utrpenie a bolesť zasiahne každého bez rozdielu; nikto si nemôže namýšľať, že je výnimočný prípad a utrpenie ho obíde, každý z nás „prežije“ zdĺhavý úpadok vlastného zdravia, nikto nie je taký silný, aby zastavil slabnutie svojho tela. V bolesti, utrpení je síce každý opustený, zúfalo volajúci matku, ale práve univerzálnosť bolesti, utrpenia, fakt, že v bolesti sme všetci opustení, zúfalo volajúci matku dáva východisko – možnosť našej vlastnej osamelosti súcitiť s osamelosťami všetkých ostatných. Paradoxne: osamelý nikdy nie je sám (osamelosť je len obmedzenosť pohľadu), lebo spolu s osamelým sú osamelí všetci; osamelosť nás teda spája.

A ešte presnejšie sformulované druhé univerzálne posolstvo (netýkajúce sa len smrti): Nie je obyčajnosť ako obyčajnosť; ak sa ponoríme hlboko pod svoju povrchnú obyčajnosť, priemernosť, všednosť, sériovú podobnosť ostatným (v ktorej nie je možná autenticita), narazíme na hlbokú obyčajnosť, všeobecnú ľudskosť, nadosobnú univerzálnosť, ktorá je základom sociálneho porozumenia a solidarity. Tak sa paradoxne, cez ponor do seba, do svojej obyčajnosti, preniesieme od egoizmu k sociálnej etike (mierne si tu vypoamáham Václavom Černým).

### **Bolesť**

Ide o najbežnejší zážitok – starší ľudia sa stretnú na ulici a vymieňajú si svoje chorobopisy v egoistickej snahe pretromfnúť jeden druhého závažnosťou svojho zdravotného stavu. Nie je text – rovnako ako tieto rozhovory – iba stareckou lamentáciou nad strateným zdravím a mladosťou? Ak nechce čitateľ vynechávať stránky, musí pretrpieť tie isté choroby a lekárske úkony, ktoré aj životom (autorom) týraná postava. Sú detailné, bolestivo presné, priam pornografické chorobopisy v texte funkčné? Ktorýsi spisovateľ (tuším, že Heller) kruto, ale možno odhaľujúco napísal niečo v zmysle „bolesť môjho zuba ma bolí viac než rakovina mojej ženy“. Ak nedokážeme súcitiť s telesnými spolutrpiacimi bytostami, prečo by sme mali s tými papierovými? Ako spisovateľ dokázal, že jeho opisy chorôb neberieme ako nudné, banálne rozhovory starých ľudí, ale čítame ich so súcitom, ako umenie? Spisovateľ nám nechce klinickými opismi medicínskych postupov, slovami sadisticky pô-

sobiť bolesť. Jeho písanie o bolesti nás približuje bližšie – ak nie rovno spoluprecíteniu – aspoň k vedomému pochopeniu bolesti druhého. Domyslené romanticko-ironicky (romanticky z perspektívy umenia, ironicky z perspektívy života): sila fikcie tkvie v tom, že dokážeme mať väčší súcit s bolesťou a zomieraním fiktívnej postavy než s bolesťou reálnej ženy ležiacej vedľa v posteli. A spolu s autorom (alebo proti autorovi?) dodávam: tomu najlepšiemu umeniu (na rozdiel od popu, ktorý je tiež fikciou) sa niekedy cez opis bolesti papierových (fiktívnych a teda vždy mŕtvych) postáv podarí odkázať našu solidaritu, pozornosť na bolesť reálnych ľudských bytostí, živých spolutrpiacich v bytí, ženu práve ležiacu vedľa v posteli.

### **Kultivovaná agresia**

Poznávacím znamením niektorých Rothových fiktívnych ľudí býva bojovná zúrivosť, korenená nenávisťou či iróniou, no občas riedená aj nostalgiou za zlyhaním idyly. S nasadením nervov sa Roth často prikláňa na stranu búriacich sa mužov, ktorí ospravedlňujú zúrivosť (mojimi slovami: vzbúriť sa nedá inak ako agresívne, zúrivo; niet nežných revolúcií; agresia môže byť aj pozitívnu energiou, agresia nemusím byť automaticky zlom; lepšia je nezmyselná, bezvýsledná vzbura než letargické prispôsobenie sa). Na druhej strane, lebo vždy je tu druhá strana, Roth predvádza dobráčiskov, ktorí chcú byť ako Ježiš, milovaní všetkými, milujúci všetkých; kritizuje slušných mužov, ktorí si nevedia pripustiť svoju živočíšnosť, svoj tieň, nevedia urobiť zlú scénu a zachovávajú fasádu aj za cenu straty autenticity. (Téma rozvíjaná najmä v *American Pastoral* 1997.) Napriek tomu, že má svoje slabosti, dá sa povedať, že Everyman patrí práve k tejto rade postáv, k spoľahlivým, umierneným chlapom, synom, ktorých cieľom je vyhýbanie sa otvoreným, agresívnym konfrontáciám a bojom. Jeho stíšenie sa nie je ani tak nečakaným popretím, či kontrapunktom, ale skôr pokračovaním dialogického, dialektického pohybu, ktorý ho spája s celoživotným dielom spisovateľa. (Tu sa ukazuje, že občas má zmysel zasadzovať jeden autorov text do kontextu celoživotného diela tak ako to tu občas nespravodlivo prevádzam s knihou.)

### **Sebairónia**

Ph. Roth patrí k sebaironizujúcim spisovateľom, ktorí vedú dialóg sami so sebou a nemajú zábrany spochybniť samých seba. Aj napriek tomu, že sa občas zastáva zlých chlapov a rizika držať sa jedinej dogmy, zároveň zostáva dialogickým autorom, ne-partizánom, ktorý rozohráva protirečenia a hádky medzi svojimi postavami (či v rámci jednej postavy), len preto aby umožnil čitateľovi kochať sa týmito stretmi, v ktorých sa všetky zdanlivo neprierazné pravdy o seba v prudkých nárazoch triešťa. Postavy proti sebe hlúpo, nevedome bojujú svojimi pravdami, no čitateľ – vďaka širšej perspektíve, ktorú mu umožňujú románový pluralizmus – si osvietene užíva reverzibilné hojdanie z jednej strany sporu na druhú.

Románopisec vedľa seba kladie existenciálne dichotómie a pritom ich necháva samým sebe naspas paralyzujúc tak voľbu buď/alebo. Jeho postavy sú muži protikladov a neistôt, pričom toto zmietanie sa v protikladoch nie je popierané, ale – ako sa nakoniec čitateľovi románov ukazuje – stáva sa jediným výrazom ich autenticity. Sám autor blokuje definitívne zodpovedanie najzložitejšej otázky a síce, ktorým prístupom dodáme nezmyselnému životu zmysel? Pastorálnou, utopickou, udomácnenou čistotou, alebo živočíšnym pudom, nekontrolovanou vášňou? Konformitou, obyčajnosťou, poslušnosťou k otcom, usporiadaným rodinným životom, alebo rebéliou, dramatickou vzbурou, milenkou, útekem, snahou o nový život? Úctivosťou, mierom, alebo ospravedlneným násilím, zlosťou? Pohlavným stykom s obyčajnou neurotickou domácou paničkou, alebo s divnou neurotickou umelkyňou?

Václav Černý – v súvislosti s dielom Andre Gida (62) – si všimol, že jestvujú antitetickí, dialogickí, dvojpóloví autori, ktorých podstatou je vnútorný dialóg, neustále sebaspytovanie samých seba, odstupovanie od seba, prehodnocovanie vlastných viet a činov. V tomto ich vnútornom dialógu vystupujú proti sebe tie najkontrastnejšie protirečenia (dobra a zla, boha a diabla). Akoby chceli v sebe uskutočniť obe možnosti, hovoria oboma jazykmi zároveň, až si nakoniec dva protipóly, protirečiace si pojmy prestávajú protirečiť. Komu v sebe dáva autor za pravdu, pýtate sa často. Kto medzi

jeho hrdinami je jeho hovorcom? A ako rozčleniť vývoj spisovateľa? Na rozdiel od autorov monologických, jednoznačných, ktorí nie sú schopní rozvoja, prijatia tieňa, myslenia dvoch myšlienok naraz, dialogický autor sa nepridáva ani na jednu stranu a dodáva tak svojmu dielu vzrušujúcu dramatickosť a bohatú nejednoznačnosť. Toľko Černý. Ja len dodám, že dialogický autor je sebaironizujúci autor a sebaironizujúcim autorom je Ph. Roth.

### **Rezignácia, alebo akceptácia?**

Podľa známeho Kübler-Rossovej modelu piatich štádií zomierania v konfrontácii so smrťou najskôr prichádzajú také pocity ako odmietanie, zúrivosť, vyjednávanie a depresia. Až v poslednom štádiu prichádza hierarchicky najvyšší morálny stav pochopenia smrti – akceptácia, zmierenie. Zásadnou pre interpretáciu novely zostáva dilema, či výrazné stíšenie, ústup bojovnej zlosti je prejavom zmierenia sa so starého muža so smrťou, ktoré prichádza až v závere učebnicového modelu? Urobila z autora blízkosť smrti mierneho človeka, ktorý si nechce rozhnávať smrť? Je teda kniha „stoickým“ prijatím smrti, tak ako si sebautešujúco prajú čitatelia, ktorí si pletú umenie s populárnou melodramatickou tvorbou? (Áno, obyčajní ľudia fungujú na základe primitívnych, opísateľných mechanizmov, prečo by teda aj spisovateľova tvorba nemohla reflektovať takýto model?)

Obskúrne vyústenie Kübler-Rossovej života by bolo hodné zápisu ironickým Rothovým perom: autorka veriaci v posmrtný život sa ocitla v centre sexuálneho škandálu, v ktorom posmrtná entita, médium obšťastňovalo osamelé vdovy. Médium, ako sa ukázalo, keď jedna z obšťastňovaných vdov zažala svetlo v miestnosti, bol obyčajný smrteľník. Priali by sme si, aby náš starý dobrý Roth zachovával obsahovú a kvalitatívnu koherentnosť, páčilo by sa nám jeho pravidelným čitateľom, keby nerezignoval a písal o smrti tak ako o nej píše Kübler-Rossovej život (a slate.com v článku o jej živote), keby pred ňou neklesal k zemi tak ako my ostatní, keby zostal aj jeho posledný text zúrivou vzburou proti smrti.

V texte síce nenachádzame typickú inteligentnú zlosť, pre ktorú máme Rotha tak radi, ale nie je v ňom ani romantizujúce, chápané akceptovanie smrti v štýle Kübler-Rossovej či obrancov popu. Ako už bolo výstižne zargumentované, takéto zmierenie sa so smrťou je nakoniec aj tak iba vynúteným konformizmom, zmravením smrti, zúfalou snahou o pochopenie nepochopiteľného. Everymanovo stíšenie nie je akceptáciou, je skôr prejavom pokorujúceho vedomia prehry: zomiera ako obyčajný človek, ako väčšina z nás, práve preto, že nepochopil, prečo by mal zomrieť.

### **Slovný súboj spisovateľa so smrťou**

Zdanlivo, novelka nie je takým komplexným dielom, na aké sme u autora zvyknutí. Nie je búrlivým vírom, v ktorom sa krútia viaceré témy, a v ktorom sú cez dilemy obyčajných jednotlivcov vysvetľované dilemy celej Ameriky, tak ako je to v jeho novelách, ktoré už vo svojom názve neskromne nesú Ameriku. (The Plot Against America 2004, American Pastoral 1997). „Everyman“ je skôr dvojvaječným dvojčaťom The Dying Animal 2001, inej malej komornej novely o smrti a sexe. Oddýchol si Roth – tak ako robia aj iní spisovatelia – pri „Everymanovi“ po tzv. veľkých, ambiciózných dielach, alebo je čo do estetickéj kvality toto komorné dielo jeho ostatným dielam rovnocenné?

Recenzentka New York Times tautologicky vyčíta, že „Everyman“ je obyčajný. Nemôže byť iný. Nazdávam sa, že ústup štýlu k vecnosti, výrazné zjednodušenie, ba dokonca ignorovanie štýlu je uvedomelým ťahom autora. (Tým protirečím aj recenzii J. Banvilla v The Guardian.) Na pohrebe, na cintoríne, v kostole, v galérii sa nepatrí rozprávať nahlas, ale stíšeným hlasom. Prejav postavy, tak ako štýl celej novely, je potlačený – málo hovorí, málo myslí – nie ako iné Rothove zhovorčivé bytosti a literárne postavy vôbec (prirodenosťou literárnej postavy je zhovorčivosť).

Spisovateľ svojou knihou o smrti nemohol povedať nič iné len, že zoči-voči smrti sa nedá inak ako stíchnuť, zmĺknuť. Presvedčiť smrť, aby sa pratala preč, nedokážu ani tie najpersuazívnejšie diela tanatologického žánru. (Ešte krátko pripomeňme aspoň Solženicynovu „Rakovinu“, Mannov „Čarovný vrch“, Bellowovho „Ravelsteina“, Beckettov text „Malone umiera“ alebo ešte aktuálneho M. Houellebecqa a jeho „The possibility of an Island“.) Smrti je takpovediac srdečne jedno, či je opísaná starnúcim majstrom, alebo nejakým 32-ročným diletantom – každý autor zaoberajúci sa

smrťou musí nevyhnutne zlyhať; ako sa píše v Biblii: v smrti sú si Ph. Roth a diletant rovní – Everymani. (Bolo by dokonca oxymoronom, ak by dielo o smrti bolo označené za majstrovské.) Smrť neoklameme komplexnými kvalitnými umeleckými dielami, smrť sa totiž nedá oklamať slovami. Smrť a dielo sú dve protikladné veličiny, ktoré sa musia nevyhnutne rozchádzať – dielo chce vyhrať nad smrťou tak, že pred ňou uniká, nie tak, že sa k nej približuje (už z mýtov zase vieme, že smrť je prenasledovateľ). Ťažko sa dá v umení dôveryhodne reprezentovať život; smrť sa realisticky reprezentovať nedá vôbec. O ničom inom ani teraz nehovorím (Roth nehovorí?), ako o mlčaní proti smrti. Smrť sa nedá prehovoriť a aspoň toto uvedomenie autor majstrovsky do knihy vpísal.

V pohrebnej reči nebýva zomrelý kritizovaný z dôvodov etikety, ale preto, že akékoľvek obrovité nedostatky charakteru vyznievajú vo vzťahu k definitívnemu koncu príbehu malicherne. Osobe nie je možné vyčítať sebastrednosť ak sa už rozkladá v hrobe. Obdobne sa zdá malicherné kriticky vytykať nedostatky štýlu knihe, ktorej témou je najväčšia téma. Smrti sa estetické kategórie, kvalitatívne kritériá diela netýkajú. (Tým nechcem povedať, že každá kniha o smrti je umeleckým dielom.) Ak sa kriticky pozeráme na „Everymana“ z pohľadu literárnych kritérií, neobstojí voči iným majstrovským dielam, ak sa naň však pozeráme z pohľadu konfrontácie so smrťou, nemôžeme už byť takí jednoznační: Ústup štýlu či kvality nie je pádom do umeleckej priemernosti, ale vstupom do sféry mimoestetického.

### **Mlčanlivosť zoči-voči smrti**

Za Everymanovým životom/mlčaním sa neskrýva hĺbka/múdrosť. Nie je tu nič iné, iba to na čo sa dívame; povrchnosť, za ktorou je iba povrchnosť. A ako vyplýva z tradičnej logiky, ktorá tvrdí, že akým spôsobom si žil, takým aj zomrieš, Everymanova bolesť a smrť teda tiež nemajú zásadný význam; život mu bol daný bez dôvodu, bez dôvodu je mu aj zobrazený. Nejestvuje žiadna odpoveď na prečo, nejestvuje žiadne preto, i samotné prečo je na konci nezmyselné. Zdôvodňujeme infantilnými náboženskými vysvetleniami, ale nakoniec zostane len nezmyselný život a rovnako (ak nie viac) nezmyselná smrť. Na vykopaní hrobu nie je nič mystické. Keď sme chorí, nedokážeme sa sústrediť na nič iné, okrem choroby, už v malej bolesti/utrpení slová strácajú význam, neexistuje nič iné len bolesť.

Ak smrť je mlčanie, dá sa definovať slovami? Pravdaže, spisovateľ nemôže mlčať, mlčanie je jeho koniec. Spisovateľovým osudom je do úmuru rozprávať a – paradoxne – popierať mlčanie/smrť. Našťastie, Ph. Roth ešte nezomrel. Nezmíkol, napísal knihu. Stihne napísať ďalšiu? Alebo bol „Everyman“ jeho testamentom, ktorým si chcel zabezpečiť nesmrteľnosť?

### **Z rozhovoru s Ph. Rothom**

„Nazdávate sa, že sex je najzásadnejšia téma západnej literatúry?“

„Neviem“

„Aký je zmysel románovej fikcie?“

„Netuším.“...

„Na čom teraz pracujete?“

„Začínam s novým románom. Dúfam, že mi zaberie zvyšok života dokončiť ho. Nedokážem len tak znova začať.“ (The Observer, 1. 7. 2001)

**Norbert Mikláš**



## VTEDY V STREDNEJ EURÓPE...

### ŽO LANGEROVÁ: VTEDY V BRATISLAVE. MÔJ ŽIVOT S OSKAROM L.

Albert Marenčin Vydavateľstvo PT,  
SNM - Múzeum židovskej kultúry. Bratislava 2007

Máloktorá publikácia vydaná na Slovensku v roku 2007 vyvolala v literárnej obci, no aj v širšej čitateľskej verejnosti takú pozornosť ako kniha – Žofie (Žo) Langerovej, napísaná už takmer pred tridsiatimi rokmi. Kniha pôvodne vyšla vo švédštine, neskôr v angličtine, vo francúzštine (vďaka známej herečke Simone Signoretiovej – vzdialenej príbuznej autorky) a až teraz vo vynikajúcom preklade Ľudmily Ďurovičovej, v slovenčine. Ak sa vraví, že aj knihy majú svoje osudy, tak o recenzovanej publikácii to platí dvojnásobne. A nielen o nej, ale aj o jej autorky, do osobného života ktorej sa v drastickej podobe premietli osudy státisícov obyvateľov strednej Európy, postihnutých v priebehu polstoročia dôsledkami dvoch politických totalít.

Žo Langerová – rodáčka z Budapešti, československá občianka, dvojnásobná exulantka – najprv v USA a napokon vo Švédsku – podáva o tomto dramatickom období svoje subjektívne, z literárneho hľadiska brilantne spracované svedectvo. Jej knihu nemožno zaškatuľkovať do jedného „čistého“ žánru. Čitateľ i literárny kritik či historik môžu v nej hľadať a nachádzať memoárovú literatúru, historický dokument alebo aj beletrizovanú historiografiu. Zo všetkého tam dačo je, no v prvom rade je to strhujúce čítanie, ktoré zanecháva v recipientovi hlboký dojem a hlavne vyvoláva otázky o jeho schopnosti reflektovať vlastné národné, resp. štátne dejiny. Posolstvo knihy však ďaleko presahuje slovenský región, kde sa väčšina opisovaných udalostí odohráva. Týka sa prinajmenšom celého stredoeurópskeho priestoru. Navyše, slovenského čitateľa, ktorý však musí mať dnes už najmenej päťdesiat rokov, môže k publikácii priťahovať aj fakt, že ju napísala matka bývalej populárnej speváčky Zuzky Lonskej, mimochodom, jednej z hlavných postáv knihy.

Žo Langerová pochádzala z majetnej meštianskej rodiny. Svoju mladosť prežívala veľmi emotív-

ne, zmietajúc sa v citových i ideových pochybnostiach o zmysle vlastného života, čo sa odrazilo aj v jej denníku, ktorý si písala. Časť jeho textov je tiež zaradená do recenzovanej knihy. Je to akási prvotná no nie posledná sebaidentifikácia autorky pred potenciálnym čitateľom, ktorého niekedy až prekvapuje autorkina úprimnosť, keď hovorí bez sentimentality, bez sebaidealizovania a neobyčajne otvorene o vlastnom súkromnom živote a o ľuďoch okolo seba. V memoárovej literatúre je to, myslím, dosť veľká vzácnosť. Žo Langerová sa v prvej polovici tridsiatych rokov stretla s Oskarom Langerom, ktorý sa výrazne angažoval v komunistickom hnutí vo vtedajšom Československu Oskar jej imponoval nielen ako sebavedomý a cieľavedomý muž, ale podľahla aj jeho politickým názorom, s ktorými sa nevojak stotožnila, aj keď o nich mala časté pochybnosti. Manželstvo uzavreté v roku 1934 nebolo bezproblémové. Oskar zaťahoval svoje politické presvedčenie, vychádzajúce z úsilia odstrániť existujúcu sociálnu nespravodlivosť a nerovnosť medzi ľuďmi, no aj z nutnosti postaviť sa proti rastúcemu nebezpečeniu fašizmu, do súkromného života novomanželov, ktorým sa narodila v roku 1937 dcéra Zuzka.

Nedorozumenia však vždy vedeli prekonať pod vonkajším tlakom, priamym alebo nepriamym nebezpečením, ktoré rodinu ohrozovali. Prvýkrát sa to stalo roku 1938, keď Langerovci pre svoj židovský pôvod emigrovali do USA. Počas vojny väčšina príslušníkov ich rodín, ktoré ostali v stredoerópskych krajinách skončila v plynových komorách vyhladzovacích táborov, alebo na iných nacistických popravných miestach. Napriek tomu sa v USA necítili doma a dobre. Preto bez väčšieho váhania prijali volanie „rodnej strany“, aby sa vrátili na Slovensko, kde sa Oskar stal riaditeľom veľkého podniku, resp. pracovníkom aparátu ústredného výboru KSS v ekonomickej oblasti. Žo pracovala ako tmočníčka a pre-



kladateľka v oblasti zahraničného obchodu. Veľa cestovala aj do „kapitalistickej“ cudziny, kde mohla porovnávať životnú úroveň a demokratické práva miestneho obyvateľstva, tamojšie politické systémy. Stále viac si začala uvedomovať priepastnú disproporciu medzi komunistickými ideálmi, ktorým jej manžel bezhranične dôveroval a medzi každodennou skutočnosťou. Oskar Langer nezapochyboval o správnosti systému ani vtedy, keď okrem „triednych nepriateľov“ začali byť prenasledovaní aj jeho vlastní súdruhovia. Viditeľné neprávosti a krivdy pred sebou samým a pred svojím okolím ospravedlňovala nechcenými omylmi či nedorozumeniami režimu. Za fatálny omyl považoval, podobne ako mnohí ďalší komunisti, aj to, keď sa slučka začala sťahovať tiež okolo jeho hrdla. Nakoniec skončil sám vo väzení s 22-ročným trestom, keď ešte predtým bol donútený vypovedať ako „svedok“ v známom procese s „protištátnym centrom Rudolfa Slánskeho“. Pri opise týchto (inak vcelku známych) udalostí sa tisne do popredia myšlienka filozofa Karla Jaspersa, že priepasť medzi katom a jeho obetou je síce veľmi hlboká, no zároveň aj úzka, ľahko prekročiteľná. Často je iba náhoda, na ktorej strane priepasti sa ľudia ocitnú. Žo Langerová vo svojej knihe (bola písaná na jar a v lete v spoločenskej eufórii roka 1968 na Slovensku, resp. ďalšie časti už vo švédskom exile) však vlastné skúsenosti s režimom neopisuje bolestinsky, ale sama sebe a svojim súčasníkom kladie nadčasovú naliehavú otázku: prečo sme si začali všímať krivdy okolo seba, až vtedy, keď sa začali dotýkať našich vlastných kruhov?

Jadro knihy tvoria opisy a úvahy Žo Langerovej, ktorá aj so svojimi dvoma nedospelými dcérami sa stala – ako manželka nepriateľa štátu a jeho režimu – objektom diskriminácie a perzekúcie: bola vyhadzovaná zo zamestnania, preraďovaná „do výroby“, vystahovaná z bytu, a nakoniec v rámci akcie B, deľovaná z Bratislavy na vidiek, či inak šikanovaná. Márne sa pritom obracala s nemalou dávkou sebazaprenia a sebaoponovania, no aj na naliehanie väzneného manžela, ktorý ostal verný svojmu komunistickému presvedčeniu až do smrti (1966), na rôzne stranícke a vládne orgány, na bývalých blízkych Oskarových spolupracovníkov a priateľov, ktorí jej nevedeli alebo skôr nechceli pomôcť. Konali tak buď pod vplyvom „železnej“ straníckej disciplíny, no vari ešte viac z pocitu všadeprítomného strachu, ktorý ovládol a morálne paralyzoval celú spoločnosť: „Náš svet bol taký šialený a zlý, že žiaden zdravý človek, nech by bol akokoľvek dobrý, by sa nebol

odvážil vziať nás k sebe.“ Uvedené udalosti, a s tým spojené drastické osobné skúsenosti, viedli Žo nielen k úplnému vytriezveniu z ideálov o spravodlivej beztriednej komunistickej spoločnosti, ale aj k prehĺbujúcemu sa odcudzeniu od väzneného, neskôr amnestovaného (1960) a rehabilitovaného (1962) manžela, s ktorým sa však – napriek naliehaniu eštebáckych orgánov – nedala rozviesť, aby mu ešte viac neublížila. Bola to už viac ľútosť, než osobný cit. V týchto neľahkých situáciách najviac porozumenia autorka a jej rodina nachádzali u drobných jednoduchých ľudí. (Vynára sa tu nevdjak paralela so skúsenosťami postihnutých osôb v čase tzv. normalizácie).

Z hľadiska historiografického možno považovať Langerovej knihu za originálny prameň tzv. orálnej histórie – tým viac, že autorka v nej publikuje aj viaceré dobové dokumenty verejného, no najmä súkromného charakteru. Domnievam sa, že trochu vnímavý čitateľ (a ktorý taký už nie je?) z knihy získa vari vernejší obraz o našej spoločnosti z päťdesiatych a šesťdesiatych rokov minulého storočia, než mu ho poskytnú odborná historická či sociologická literatúra. Autorka pri presvedčivých opisoch svojich trisťných zážitkov a skúseností, neraz prekvapí čitateľa aj neobyčajne bystrými postrehmi a charakteristikami prežívaných udalostí, na ktoré sa pozerá už s istým odstupom, a ktorý jej vari nechýbal ani v tých najťažších osobných peripetiách. Aspoň dva príklady: „*Absolútny nedostatok humoru je základným nedostatkom v socialistickom myslení a konaní – od Marxa, cez Lenina, až k Stalinovi. Odpor k humoru patrí k základnej výbave totalitných systémov, lebo humor je intímne spojený s ľudskou toleranciou. Nedostatok jedného zabíja druhé, takže totalitarizmus je napokon nezlučiteľný s oboma*“; – *Analfabetizmus bol likvidovaný v takom rozsahu, že polovzdelanci majú neohraničenú moc nad dušami svojich spoluobčanov a dokonca i nad ich životom.*“

Posledná kapitola autorkinho života začala po auguste 1968, keď na vyzvanie svojej staršej dcéry Zuzky, ktorá v tom čase bola na koncertnom turné vo Švédsku, odchádza aj Žo so svojou mladšou dcérou Táňou do tejto chladnej severskej, no o to srdečnejšej a slobodnejšej krajiny. Najväčším pokladom, ktorý si odnášala v skromnej batožine z okupovaného Československa boli jej denníky a zápisky. Z nich sa nakoniec zrodila aj recenzovaná kniha. Spomínaného už staršieho čitateľa v knihe zaujmú aj paradoxné osudy dcéry Zuzany Langerovej, ktorá si musela zmeniť svoje meno na Lon-

skú, aby mohla vôbec verejne vystupovať. Autorka viac v náznakoch, v mnohoznačných detailoch glo-  
suje dospievanie a profesionálnu kariéru svojich de-  
tí, no hlavne ich vyrovnávanie sa s tristným osudom  
vlastnej rodiny. Niekedy, akoby tu zostávalo niečo  
nedopovedané, čo si môže čitateľ iba domýšľať. To  
však, podľa môjho názoru treba považovať za pozitív-  
vum knihy, ktorá má aj zaujímavú vnútornú kompo-  
zíciu. Jej dejové spomienky sa neodvíjajú totiž v ča-  
sovej následnosti, ale sa prelínajú, dopĺňajú, kom-  
parujú v detailných kontrapuktoch, v zdanlivých pa-  
radoxoch. To všetko prehlbuje nielen plasticnosť  
a dôveryhodnosť autorkinho rozprávania, ale prifa-  
huje aj pozornosť čitateľa, ktorý sa tu stretáva s ne-  
tradičným pohľadom na mnohé vtedajšie verejné,  
najmä politické osobnosti. Niektoré sú identifikova-  
né plným menom, niektoré iba v iniciálach či v úpl-  
nej anonymite. Túto selekciu autorka robila podľa  
osobného uváženia, resp. podľa skúseností s jed-  
notlivými ľuďmi. Nechcela zrejme ubližovať – tým

viac, že v čase konečnej redakcie knihy v socialistic-  
kom Československu prebiehali opäť politické čis-  
ty, perzekúcie, ľudia sa báli a boli zastrašovaní po-  
litickou mocou.

Z trochu prísneho odborného aspektu historika  
by sa knihy dali vytknúť niektoré drobné, faktogra-  
fické nepresnosti všeobecného charakteru, ktoré do  
textu prenikli najmä pri datovaní niektorých opis-  
vaných udalostí. Recenzentovi sa ešte patrí zazna-  
menať, že kniha je vybavená pomerne bohatou fo-  
tografickou prílohou, doslovom Agneši Kalinovej  
a stručnými životopisnými dátami Žofie a Oskara  
Langerovcov. Možno iba ľutovať, že autorka sa ne-  
dožila slovenského vydania svojej knihy (zomrela  
roku 1990), o čo veľmi usilovala v exile. Bola pre-  
svedčená, že kniha patrí najmä slovenskému čitate-  
ľovi. Jej vydanie – aj keď oneskorené – dalo Žo Lan-  
gerovej plne za pravdu. Je to pre ňu zaslužená, aj  
keď až posmrtná satisfakcia.

IVAN KAMENEC

## UMENIE TEXTOVAŤ, TEXTOVAŤ UMENIE

### BLAŽEJ BALÁŽ: TEXTY

Východoslovenská galéria, Košice, jún 2007

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že výtvarné  
umenie založené na jazykových pozíciách je napriek  
ústrednosti mentálneho spracovávaní diela schop-  
né po formálnej stránke len vlastnej vizuálnej recyk-  
lácie spočívajúcej vo využívaní znakového repertoá-  
ru textu. Nasadenie textu ako základného spôsobu  
výtvarného výstupu môže v mnohých prípadoch vy-  
znievať ako neatraktívne, definované prehnánym in-  
telektualizmom v pozadí a hlavne ako neschopné  
poskytovať iný ako mentálny zážitok.

Samostatná výstava Blažeja Baláža *Texty* v kurá-  
torskej koncepcii Vladimíra Beskida vo Východoslo-  
venskej galérii v Košiciach predstavuje nové pohľady  
na súčasné postkonceptuálne tendencie, obohatené  
o novodefinované vizuálne kľúče, ktorými sa Baláž  
systematicky zaoberá od začiatku deväťdesiatych  
rokov a ako jeden z mála zostáva fenoménu textu  
programovo verný až do súčasnosti.

Štruktúra expozície spočíva v rozčlenení výstavné-  
ho priestoru na horizontálne a horizontálno-vertikál-  
ne texty, ako aj v dobrom rozvrstvení dominantných  
bodov v rámci nich. Nastáva tak plynulé premostenie  
medzi klasickou formou lineárneho čítania a výtvar-  
nou polohou sémantických hier.

Tie Baláž definuje ako obrazové polia deväťgrafé-  
mových slov, ktoré sú rozdelované do trojíc s ná-  
sledne vznikajúcimi novými významami a odkazmi.  
Ide tu o spôsob radenia, definovanie nových morfe-  
matických kontextov a ich následné zapájanie do  
jazyka.

Dekomponovanie slova, rovnako ako aj jeho skla-  
danie, tu nastáva práve definíciou nového systému,  
deliacej štruktúry, babylonskej skladačky, ktorá tvó-  
rí hraničné mantinely, v rámci ktorých autor sám se-  
be vytvára pravidlá pohybu.

Pravdepodobne najsilnejším momentom tejto  
koncepcie je trojmetrový diptych WETRUSTIN a GOD-  
SAVEUS, v ktorom naplno rezonuje autorová snaha  
o informačný rozptyl a pochopenie textu ako otvore-  
nej množiny modelujúcej ďalšie čítania. Parafráze  
nápisu na americkom dolári (*in God we trust*) je vďaka  
autorovej manipulácii dovolené fungovať ako iný,  
samostatne existujúci text (*wet rus tin*) s mnohými  
polohami dekódovania – sarkastické *opitá ruská  
konzerva, vlhký ruský plech*, či *veríme v cínového  
opilca*, vznikajúce spojením obidvoch rovín čítania.  
Rovnako plynule nadväzujúca druhá časť diptychu  
môže okrem prvotného kódu, týkajúceho sa zbožnej

prosy obyčajného smrteľníka (Boh nás ochraňuj), obsahovať spätný politický kontext. US – nás, alebo United States? A keď sa v súčasnosti povie *my*, neznamená to predsa len znova *my – United States*?

Podobné otázky Baláž kládne aj v kontexte existencie samotného umenia, jeho podstaty a celkového zmyslu rámcovaného súčasným svetom. V troch dvojslovných spojeniach na zašpínenom plátne dokazuje jednoduchosť, ako ľahko sa obsahovo aj formálne môže zmeniť UMENIE ZABÍJAŤ, UMENIE KRADNÚŤ a UMENIE KLAMAŤ na ZABÍJAŤ UMENIE, KRADNÚŤ UMENIE a KLAMAŤ UMENIE.

Rovnaký náboj obsahuje aj jeho OSTEUROPA, či POSTHUMAN, ktoré sa v rôznych významových náznakoch pokúšajú o definíciu dnešného človeka a jeho prostredia.

Dôležitá je práve táto nestálosť, nikdy presne nedefinovaný význam, kolízia zmyslu textu, informačný rozptyl, atomizácia slov na redukované slovné spojenia, úsporné morfematické náznaky, ktorých vrchol predstavuje farebné rozbitie grafémy a následné tabuľkové priradenie každej farby inému slovu. Vznikajúca jazyková kontaminácia potom obsahuje novodefinovaný jazyk ukotvený v kombinatorike tých existujúcich.

U Baláža zaznamenávame hneď niekoľko nových polôh práce s obrazovou plochou, ktorými sa systematicky vyhýba monotónnemu charakteru svojich výpovedí. Maliarske východiská sa pohybujú na osi od čistej konceptuálnej maľby bez akéhokoľvek náznaku autorského rukopisu, cez materiálové vstupy v podobe opilníkovaných mincí alebo prachu vytvoreného z nich, až po gestické, expresívne maľby tvorené polyuretánovou penou.

Mince tvoria materiálový a metaforický aparát tvorby, značku neobmedzenej moci, deštrukcie hodnôt, čistoty a špiny zároveň. Ako tieto symboly zotročovania a slobody zároveň prechádzajú ľudskými rukami, absorbujúc ľudský pot, krv a nekonečné snaženie, tak ich Blažej Baláž „čistí“ obrusovaním dovtedy, kým na stene nevisí CLEANMONEY a MONEYENOM (čítaj many jenom).

Košická retrospektíva tohto autora s jej následnou reінštaláciou v Považskej galérii umenia v Žiline predstavuje významný krok v postkonceptuálnom myslení a jeho pretavovaní do vizuálnych pozícií, zároveň dokazujúc jeho stále aktuálnu autonómiu na poli výtvarného vyjadrovania.

ROMAN GAJDOŠ

## ĎALŠÍ ROZVOJ FENOMÉNU J. R. R. TOLKIEN

Už niekoľko mesiacov sa drží na popredných miestach najpredávanejších titulov. Dlho očakávané dielo J. R. R. Tolkiena zostavené synom Christopherom zožalo očakávaný úspech. Podobne ako *Silmarillion* i *Húrinove deti* sú dielom, ktoré autor začal, dokončoval, prerábal, ale nikdy s ním nebol spokojný a tak ho nikdy nedokončil a nevydal. Postavy, a dokonca aj jednotlivé motívy, pôvodne poetického textu v staro-anglickom aliteráčnom verši, zaradil Christopher Tolkien do už skôr vydaných kníh *Nedokončené príbehy*, *Silmarillion*. Sprístupnil tak rôzne verzie diela, čím viac - menej náhodne splnil jednu z podmienok autentickej legendy. Príčiny variantnosti vydaní vysvetľuje skôr pre kritikov než pre bežných čitateľov práve v dodatkoch *Húrinových detí*. Osvetľuje i postupnosť, spôsoby otcovej tvorby a dôvody neukončených úprav textu.

Napriek už známym častiam, nie je kniha pre čitateľa sklamaním. V predošlých dielach príbehy o Húrinovi „Prepevnom“, jeho manželke Morwen „Elfo jasnej“ a jeho deťoch – Túrinovi a Niënor nevyunikali. Tvorili iba časť celku, boli súčasťou Tolkienovej „my-

tológie“. Kniha Húrinove deti je však samostatnou epizódou života Dávneveku. Je príbehom o nešťastí, zlobe a nezmyslenom boji človeka s prírodou - Dobra so Zlom. I keď Tolkien zásadne odmietal alegorickosť svojich diel, tak ako vo väčšine jeho prác, i tu sa stretávame so silou priateľstva, pevným genetickým putom, nezlomnosťou ľudskej rasy, vybudovaným zmyslom pre česť a vernosť, ale aj s poddajnosťou voči Zlu a pokrivenosťou ľudského charakteru. Tak ako podstatná časť Tolkienovej tvorby, i táto epizóda je súčasťou rozsiahleho celku, no pritom plnohodnotnou „hrdinko - rozprávkovou romancou“ (Tolkien Christopher: Predslov. In: Tolkien, J. R. R.: Húrinove deti. Bratislava: Slovart 2007, s. 8.), ktorú možno čítať bez akejkolvek znalosti ostatných diel. Je interpretovateľná samostatne, hoci množstvo formálnych i obsahových súvislostí sa odkrýva až po komplexnom poznaní a zažití Tolkienových diel, života a mytológie sveta. Jeho inšpiračné zdroje totiž nekončia v severskej mytológii, ale pretínajú anglosaskú, grécku, rímsku, nemeckú, biblickú a miestami aj orientálnu sféru. Kedykoľvek sa k nemu čitateľ

znova vráti, odhalí novú črtu, odkaz či dokonca zmysel časti textu. Tolkien ani tu teda nezaprel hlavný inšpiračný zdroj, ktorým mu bola mytológia. Poznačený najmä fínskou Kalevalou (v tomto prípade najmä povest' o Kullervovi) a severskou Vöslungasagou (sága o Sigurdovi Drakobijcovi v nemeckej verzii Siegfried v Piesni o Nibelungoch) zapojil mytologické schémy i do tohto príbehu.

Štruktúrne nám táto umelá legenda pripomína Tolkienov príbeh o láske a putovaní Berena a Lúthien, ale aj iné samostatne postavené texty z pera autora. Silný príbeh zasahujúci viaceré generácie, rodiny a rasy poprepletaný pevnými putami, citmi a zápletkami je typickou tolkienovskou schémou. Ide o príbeh, premyslený do najmenších detailov, ktorý zohľadňuje všetky aspekty ľudskej, elfskej a božej povahy tak ako aj moc a podoby Zla.

V porovnaní so známejšou „trilógiou“ *Pán prsteňov* registrujeme istý posun v psychologickom profile postáv. Ťažko zhodnotiť, či ide o časový vývoj Stredozeme, alebo Tolkiena. Hoci nachádzame pre mytológiu typické schematické paralely postáv – Morgoth / Sauron, Thingol / Elrond, Túrin / Aragorn a iní – ich spôsob zobrazenia, psychologický profil, správanie a osudy sa líšia. Priepasť medzi Zlom a Dobrom v Dávnoveku je apriori väčšia než v Treťom veku *Pána prsteňov*. Morgoth je viac čarodejníkom, než Sauron, pričom elfovia sú „ľudskejší“ a majú takpovediac menej vyvinuté senzibilné schopnosti. Ľudská rasa je takisto omyľnejšia a menej dokonalá, hoci staré rody resp. hrdinovia rovnako umom a silou vyčnievajú z radu. Nechodia však zásadne po správnych cestách.

Vydávanie diel zosnulých príbuzných patrí medzi najpopulárnejšie spôsoby obohacovania sa. V prí-

pade Christophera Tolkiena však hovoríme najmä o snahe zachovať, pestovať a naďalej rozvíjať tolkienovskú tradíciu. I napriek postrehnuteľným zásahom a neschopnosti dosiahnuť otcovu dokonalosť je autorstvo J. R. R. Tolkiena v Húrinových deťoch jasne citeľné. Vplyv synovej zostavovateľskej činnosti sa prejavuje takpovediac nie celkom brilantnou uhladenosťou textu. Sám autor dokázal dielo upravovať celé desaťročia. Žil jeho životom a odstránil tak i najmenšie štylistické nedostatky. Podľa vlastných slov, dnes 81 ročného Christophera, to však nebolo ani jeho snahou. Dielo čitateľom sprístupnil „s minimom editorských zásahov, a predovšetkým ako celistvé rozprávanie bez medzier, či prerušení ... bez skreslenia či domýšľania ...“ (Tolkien Christopher: Predslov. In: Tolkien, J. R. R.: Húrinove deti. Bratislava: Slovart 2007, s. 7.) V tomto ohľade zostáva syn iba „zostavovateľom“. Poďakujeme mu však, že sme mohli nazrieť do zápiskov slávneho tvorcu britskej „mytológie“.

Nedá mi na záver nespomenúť preklad renomovaného slovenského prekladateľa Otakara Kořínka. Jeho pohotovú, no napriek tomu hodnotné preklady J. R. R. Tolkiena boli ocenené v roku 2004 cenou Medzinárodnej únie pre detskú knihu UNESCO. O istých nepresnostiach prekladu sa diskutuje na internete, avšak treba zdôrazniť, že pri väčšine diskutovaných aspektov – hlavne preklady vlastných mien a mien postáv – neexistuje jediný správny model. Všetko zostáva na uvážení a rozhodnutí prekladateľa. Každý z nás by niektoré slová, vety či odstavce preložil inak, no málokto by dokázal preložiť celý text resp. všetky Tolkienove diela.

LUCIA WINKLEROVÁ

## NÁBOŽENSTVO VO VEKU INTERPRETÁCIE

**RICHARD RORTY – GIOVANNI VATTIMO:**

**BUDOUCNOST NÁBOŽENSTVÍ**

**EDITOR SANTIAGO ZABALA. Preložila Lucie Johnová.**

*Vydalo Karolinum, Praha 2007*

Postmoderná plastika anjela súčasného anglického sochára Antony Gormleya vznáša sa v nedefinovanom priestore. Obrovské roztvorené krídla majú po okrajoch niečo ako zuby motorovej píly. Angel of the Nord (tak sa socha volá) nevyzerá prívetivo a človečik v pozadí sa mu prízerá iba obďaleč.

S takouto vystražnou reprodukovanou ilustráciou

na obálke uviedlo do sveta české nakladateľstvo univerzity Karlovej Karolinum objemom útlý, tematicky, aj vo vydavateľskej praxi za Moravou, výnimočný zväzok s úvahami, čo bude ďalej s náboženstvom po filozofmi ohlásenom konci metafyziky. V réžii iniciátora a editora knižného spracovania aktuálneho diskurzu Santiaga Zabalu sa na úvahách

o smrti ontológie a metafyziky podieľajú nedávno (8. 6. 2007) zosnulý Richard Rorty a súčasný taliansky filozof Gianni Vattimo, dedič myšlienok svojho krajana Benedetta Croceho. Rorty tu vystupuje, pochopiteľne, ako predstaviteľ analytickej filozofie, Vattimo hovorí za postmoderné kresťanstvo – ak také niečo jestvuje. Napokon až v záverečnom texte *O autoroch* predstavuje S. Zabala sám seba ako Vattimovho spolupracovníka a editora, ktorý sa „zaoberá filozofickým bádáním na Pontifikálnej (pápežskej) lateránskej univerzite v Ríme.“ Tým si treba vysvetliť skutočnosť, že celá debata v knihe zachytená je iba europocentrická a apriori sa v nej predpokladá, že náboženstvom sa myslí výlučne kresťanstvo a nijaké ópium ľudstva, nijaký budhizmus, konfucianizmus, hinduizmus, nedajbože islam.

### Filozofická korektnosť

Santiago Zabala zostavil knižočku informatívne bohatú a dômyselnú. Najprv zaradil samostatné texty ako východisko rozpravy: Svoj vlastný s citátmi z Rortyho, Vattimo, Deweyho a ďalších autorov k danej téme pod názvom *Náboženstvo bez teistov a ateistov*, ďalej príspevok Richarda Rortyho *Antiklerikalizmus a ateizmus* a Vattimov pre túto príležitosť napísaný *Vek interpretácie*. Na záver sa Zabalovi podarilo v decembri roku 2002 zorganizovať stretnutie filozofickej trojice v Paríži, ktoré mohlo byť príležitosťou tvárou v tvár povedať si, že ani dekonštrukcia tradičných hodnôt nemusí byť varením unifikovanej konsenzuálnej kaše. Konsenzus je síce politicky užitočný, keďže pomáha predísť vyhroteným konfliktom, z hľadiska myslenia býva však často svedectvom o strate pôvodnej človečej identity, občas aj príznakom poškodenia celistvosti ľudskej bytosti. Aj alibizmu.

Nie všetko z dobrého predsavzatia Zabalovi vyšlo. Vzhľadom na Rortyho a asi aj Vattimovu džentlmen-skú spoločenskú výchovu panuje na stránkach *Budúcnosti náboženstva* na spôsob politickej filozofickej korektnosť, typická pre pragmatické myslenie.

### All we need is love?

Santiago Zabala si prihodilo možno kúzlom nechceného. Čo vlastne zamýšľal, keď sadal za jeden stôl s filozofmi Rortym a Vattimom, aby ako filozofia spolu rozmýšľali o náboženstve a nepoložili si otázku, čo si o tom myslia povedzme teológovia? On sám, možno nechtiac, síce explicitne nevyšlo, avšak nepriamo oživil otázku, či to nie sú skôr filozofia, ktorí majú mať dnes starosť, čím sa vlastne treba zapodievať po predpovedanom zániku kresťanstva.

Menovite súčasnej podoby kresťanstva, ktorá, podľa našej trojice, sa radikálne mení s pádom metafyziky a ontológie. Hoci Aristotelova „meta ta fyzika“ mala padnúť už dávno, najneskoršie s Kantom, podnes ju vidíme, napriek toľkým nenaplneným prognózam, iba v stave pretrvávajúceho padania. Predpokladám, že filozofovia by sa mali skôr obávať, či sa z nich po totálnom dekonštruovaní všetkého, čo v ich disciplíne platilo po Kanta (Heideggera, Wittgensteina, Derridu atď.) nestanú nudní patróni, ktorí nám zókol-vókol budú radíť, usmerňovať nás, ako máme správne rozmýšľať o tom, čo sa už stalo a čoho dôsledky máme pred očami.

Trojica Zabala, Rorty a Vattimo nám sľubuje, že sa tak nestane. Po nietzscheovskej smrti Boha, ktorého sme zabilí (na kríži), smrti ontológie (už nepátrame po pojme bytia ako takého) a smrti metafyziky (už nehľadáme prvé príčiny a počiatky bytia) sa nám zachovalo v cintoríne hrdzavých ideí niečo, čo by sme mohli, či sme už založení nábožensky, alebo nie, prevziať ako základnú hodnotu z kresťanstva: lásku. Naši filozofovia, podľa vlastnej definície „nábožensky úplne nemuzikálny“ Rorty, zariadeniu sa vzpierajúci kresťan Vattimo a o neutralitu sa snažiaci iniciátor stretnutia Zabala sa nazdávajú, že aj keď kresťanstvo v doterajšej inštitucionálnej podobe už nemá šancu zaujať svet, predsa len je schopné odovzdať ideu lásky. V knihe *Budúcnosť náboženstva* sa však s láskou zaobchádza ako s abstraktnou ideológiou, prípadne so sentimentom, aký inšpiroval hnutie kvetinových detí (aj s jeho sirotami), alebo aj ten, ach, aký len krásny, beatlesácky hit. Vzdať sa metafyziky podľa Rortyho znamená to isté ako prestať bažiť po moci a uspokojiť sa s kresťanskou láskou. Lenže láska je výsostne osobnou ideou milujúceho a nie zvyškovou hodnotou kresťanstva. Predstavuje prapodstatu kresťanstva a nedá sa filozofickou vivisekciou od neho odpárať. Kresťanská viera postavila lásku do stredu podľa starozákonných kníh Deuteronomium a Levitikus: Milovať budeš Pána Boha svojho..., Budeš milovať svojho blízkeho ako seba samého... V Novom zákone (u Pavla a Jána) sa rozširuje chápanie lásky ako božieho daru, ktorým Boh vychádza človeku v ústrety. Láska je teda hlavným príkazom a darom, ktorým kresťan odpovedá za dar života. Ako príkaz, ktorý treba čítať z každej ľudskej tváre, ktorá stojí pred nami, vníma lásku aj súčasník, filozof Emanuel Levinas: Nenechaj ma zomrieť osamote. Okolo pragmatického použitia neosobnej „lásky“ sa medzi niektorými filozofmi hovorí už dlho. Zjavne aj preto pápež Benedikt XVI. obrátil sa na obec ako

prvým dokumentom encyklikou *Deus caritas est* – Boh je láska (2005).

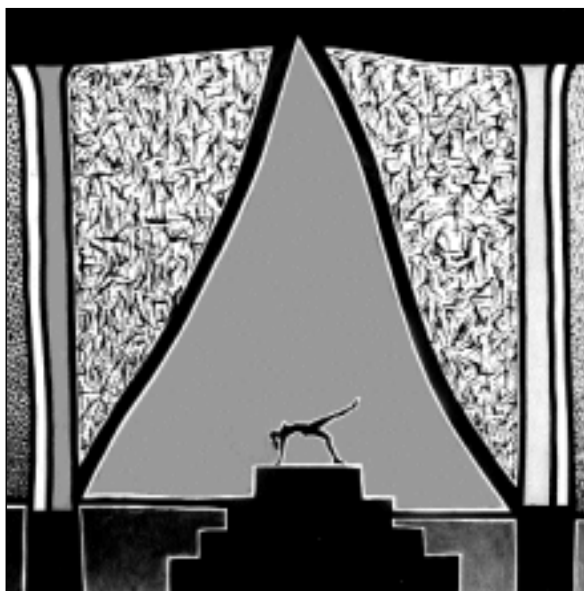
### Postreligiózna kultúra

V postmodernom svete – mieni Santiago Zabala – už nejestvujú filozofické dôvody, aby sa človek stal ateistom, odmietajúcim náboženstvo či teistom odmietajúcim vedu. Dekonstrukcia metafyziky vytvorila priestor pre kultúru bez dualizmov, doteraz charakteristických pre západnú tradíciu. V podmienkach postmoderného sveta absorbuje viera, ktorú už neformuje aristotelická prestava v nehybého Boha tieto dualizmy bez toho, že by v nich videla dôvody ku konfliktu. „Príčinou znovuzrodenia náboženstva v treťom tisícročí nie sú globálne hrozby ako terorizmus či hroziaca celoplanetárna ekologická katastrofa, ale smrť Boha, inými slovami sekularizácia posvätného, ktoré doteraz stálo v strede procesu, na ktorom je vybudovaná západná civilizácia“ čítame v úvodnom Zabalovom texte. Ak je po dekonštrukcii metafyziky úlohou mysliteľov rozložené zasa poskladať do zmysluplného celku, mohlo by sa to stať práve za pomoci a v ovzduší sekularizácie, ktorá umožňuje vysledovať prepojenie modernej európskej civilizácie s jej náboženskou minulosťou. Nemusí to znamenať iba odmietanie minulej kultúry a oslobodzovanie sa od nej, ako sa zväčša deje doteraz, ale aj starostlivosť o ňu. Postmoderné pohrdanie až hanobenie kresťanskej civilizácie a jej kultúry sa trojica Zabala, Vattimo a Rorty snaží

mierniť názorom, že smrť Boha a metafyziky má dočinenia skôr s „postkresťanstvom“ než s „antikresťanstvom“. Ako istá protiváha Nietzscheho, Heideggerovej a Derridovej dekonštrukcie metafyziky sa tu stavia hermeneutické poňatie hodnôt dedičstva (nielen) kresťanskej kultúry v diele Hansa-Georga Gadamera (1900 – 2002). V Gadamerovej *Aktualite krásneho* (vyd. Triáda, 2003) nájdeme k tomu výrok, o ktorý sa mohla autorská trojica oprieť: „Ako konečné bytosti stojíme v tradíciách, odhliadnuc od toho, či ich poznáme, alebo nie, či už sme si ich vedomí alebo sme zaslepení dosť na to, aby sme sa domnievali, že sme začali znova – to na moci tradícií nad nami vonkoncom nič nemení.“

Autori Budúcnosti náboženstva, v ktorej viac ide o samotnú filozofiu než teológiu, urobili dobre, keď pribrali na palubu Gadamera. Kvôli nemu môžu byť na trojrozhovor zvedavejší umelci alebo kunsthistorici. Možno prídu na to, že hodiť do chrámu umenia pisoárovú mušľu je udalosťou iba raz, a opakovaním sa zosmiešňovanie stupňovane strápnuje. Ostatne súdím, že ku knihe budú mať výhrady rovnako kresťania ako postmodernisti každého razenia. Rorty to asi šípil, keď so sebe vlastnou skepsou konštatuje: Vývoj v oblasti inštalatérskoho a tesárskeho remesla, vo fyzike i v chémii bude stále pokračovať, smrť ontológie a sa tu nijako neprejaví. Ešteže tak.

MILOSLAVA KODOŇOVÁ



Peter Horváth – Pomník lásky



## Počasie banálne i globálne

To za našich čias bývali inakšie letá. Cez deň svietilo slnko, chodili sme sa kúpať a v noci potom prišla búrka, sprchlo a na druhý deň ráno bol zasa čerstvý a svieži vzduch. A v zime bývali ozajstné zimy, snehu vyše pása, na Vianoce bolo všetko biele...

Vari každý pozná podobné prejavy spomienkového optimizmu. Je jeden zo základných postulátov, že počasie bývalo kedysi lepšie, krajšie, kdežto teraz nestojí za nič a je to len jeden z ďalších dôkazov, že všetko smeruje k horšiemu. K horšiemu? Slabé slovo, smeruje to na celkom konkrétne na človekom často pomenúvané a skloňované miesta.

Vedci sa toto tvrdenie pokúšajú podchytiť exaktne, pretaviť ho do reči čísel, faktov a dôkazov. Klimatická zmena je pre nich reálnou hypotézou. Pravdaže, kritici by ich radi vykreslili ako dobrodruhov, ktorí meteorologický spomienkový optimizmus povýšili na vedeckú disciplínu. Klimatológovia a meteorológovia si však, práve naopak, musia dávať veľký pozor, aby na spomienkový optimizmus ani iné subjektívne interpretácie nenaleteli.

Pretože pre človeka je počasie jednou z najfrekvencovanejších tém. Hovorí o ňom každý. Niekedy len preto, lebo niet o čom hovoriť. Stretneme suseda, nepatrí sa spomínať, ako sme ho videli vracat sa pod parou z krčmy, ani ako sme ho počuli doma v lepšom prípade vyspevovať, v horšom hulákať na manželku. On volil Fica, my opozíciu, takže ani politika nie je ideálnou témou. Nuž ale prehodiť pár viet o tom, že je zatiaľ slnečno, ale podľa predpovede sa zamračí a od piatku má, ako naschvál, pršať, to sa predsa len dá.

Pre ľudí na vidieku je počasie takpovediac bytostnejšou témou. Od počasia závisí, či sa budú dať presádzať jahody. Ak je terén príliš mokrý, neoplatí sa ani vkročiť do vinice či na pole, ak je sucho, človek zasa s pôdou nič neurobí. Počasie predurčuje nielen program človeka, ale predovšetkým jeho výsledky. Po dlhšom období sucha je hrozno malé ako broky. Stačí aby popršalo a dozreté čerešne či paradajky popukajú...

Možno aj preto naši otcovia a starí otcovia spojení oveľa viac s prírodou sledovali prejavy počasia veľmi pozorne a naučili sa ho aspoň trochu predvídať podľa rôznych signálov. Napríklad podľa toho, či pavúky tkajú pavučiny alebo či sa pri západe slnka objavajú červánky. Nie nadarmo vytvorili množstvo pranostík, za ktorými sa neraz skrýva veľmi dobre odpozorovaný meteorologický jav. Napríklad „Katarína na blate a Vianoce na ľade“ (takzvané vianočné otepľenie) alebo známa Medardova kvapka čo štyridsať dní kvapká (európsky letný monzún)...

Človek civilizovaný už len z okna alebo z okienka na aute letmo preskúma aká je obloha a ako sa obliecť. Spolieha sa na informácie z médií a tie sú zväčša zavádzajúce, poplatné dobe a jej trendom. Naše normy, či skôr normy nášho vnímania sa totiž posunuli na základe krátkodobých skúseností. Po tropických letách a obdobiach úmorných horúčav vnímame 25 stupňov naozaj len ako veľmi striedme baltické leto. A aj moderátori v rádiu horekujú, že sa teda riadne ochladilo.

Práve pre túto nespoľahlivosť nášho vnímania a našej pamäti musia vedci mapovať procesy v klíme naozaj presne. A hoci tomu Václav Klaus neverí, darí sa im to veľmi úspešne. Napokon už len taká triviálna vec, akou je meranie teploty, prezradí viac než dosť. Napríklad, ak priemerná teplota neúnavne rastie. Ak vidno, ako sa čím ďalej tým častejšie vyskytujú horúce letá s dlhými obdobiami horúčav a s extrémnymi teplotami. Pamätáme si na ne z rokov 1992 a 94, 2000, 2003 alebo 2006. Rovnako pribúdajú nadpriemerne teplé zimy. Podľa niektorých



scenárov sa do konca storočia môže klíma na planéte oteplíť v priemere o 0,6 stupňa, ale možno až o 4 stupne...

Samozrejme, neznamená to žiadnu idylu, ktorá by sľubovala príjemnú subtropickú idylu v slovenských končinách. Spolu s rastom priemerných teplôt pribúda aj extrémnych prejavov počasia. Napríklad privalových dažďov, keď niekde odrazu za pár hodín spadne toľko zrážok ako inokedy počas celého leta... Víchrice, tornáda... A napokon ani dve za sebou nasledujúce ničivé povodne v rokoch 1997 a 2002 nemohli byť iba zhodou okolností.

Kľúčová otázka znie, nakoľko za tento trend zodpovedá človek. A do akej miery povedzme snečná aktivita, ako tvrdia ruskí vedci, ktorí predpovedajú, že spolu s jej súčasným poklesom by predsa len malo nastať aj ochladzovanie. Vraj už po rokoch 2012 či 2015. Existujú samozrejme aj dlhodobé poveternostné cykly. Napríklad relatívne teplé obdobie v stredoveku, počas ktorého človek osídlil Grónsko (Gronland, čiže zelená krajina) a sever Škandinávie. Neskôr zasa malá doba ľadová v druhej polovici 17. storočia, kedy aj ľadovce v Alpách dramaticky zväčšili svoj objem a plochu. Žiaľ, výčiny a výkyvy počasia z tohto obdobia nedokumentujú presné exaktné merania ale len zápisy v kronikách a iné „subjektívne“ pozorovania bez požadovanej vedeckej hodnoty. Čiže informácie s rovnakou výpovednou hodnotou, ako počiatočná insitná úvaha o tom, že počasie kedysi bývalo akési lepšie a krajšie.

Ak dve tretiny oxidu uhličitého v atmosfére pochádzajú len z obdobia od druhej svetovej vojny, zrejme vplyv ľudského faktora nemožno podceňovať. A aj keby sa jeho vplyv nadhodnocoval, snaha docieľiť vedeckým výskumom i politickými cestami zníženie emisií skleníkových plynov je namieste. Pre človeka predsa nie je lákavá perspektíva roztopených alpských ľadovcov, stúpajúcej hladiny morí, rozširujúcej sa Sahary, vysušeného juhu Európy postihnutého lesnými požiarimi a naopak, inej časti kontinentu sužovanej pravidelnými záplavami... Mimochoďom práve povodne v Európe a sucho v Austrálii prispeli k celosvetovému zdražovaniu potravín. Ale prispelo k tomu aj čoraz častejšie využívanie potravinárskych surovín, napríklad sóje a kukurice, na výrobu biopalív. Sú na vine ekológovia? Alebo fakt, že ropy je čoraz menej ale človek chce jazdiť, lietať a plaviť sa čoraz viac?

Civilizovaný človek nie je ochotný upustiť od svojich návykov a nárokov. Navyše jeho život už nie je tak úzko spätý s počasím – jeho prejavy začne brať vážne až vtedy, keď obmedzia jeho pohodlie. Keď mu kalamita nedovolí prepraviť sa do práce. Keď mu záplava zničí dom. Dovtedy aj reči o klimatických zmenách vníma ako vzdialený šum informačného oceánu. Ako inak, so stúpajúcou hladinou, čo je však len dobre. Hladina informačného oceánu musí stúpať, aby jej vlny vyburcovali verejnú mienku. Možno aj preto získal Nobelovu cenu za mier politik Al Gore za to, že je ekológ.

Napokon, iná časť sveta je s hrozbou klimatických zmien spätá oveľa tesnejšie a už dnes cíti ich dopad vo väčšej miere. Sú to ľudia užšie spätí s prírodou, s pôdou – a aj s počasím.

Skeptici, ktorí neveria globálnemu otepľovaniu, presnejšie ľudskému vplyvu na tento jav, argumentujú, vraj si chcú fanatickí vedci a ekológovia podmaniť spoločnosť. Chcú obmedziť našu slobodu. Slobodu konzumovať, žiť v čoraz väčšom prepychu a pohodlí. Slobodu spotrebávať, plnými priehrštiami dopytu odkrajovať z čoraz pestrejšej ponuky. Je to nepochopiteľný postoj. Ak človek kvôli hustému dažďu nejde na prechádzku, nie je to obmedzenie jeho osobnej slobody? A ak kvôli hmle zrušia jeho let a dorazí na služobnú cestu o deň neskôr? A čo tí starí otcovia hospodáriaci na poli? Tým predsa počasie neúprosne diktovalo, čo majú robiť. A odmeralo im množstvo úrody. Počasie alebo príroda vždy obmedzovali našu slobodu, pretože sloboda chápaná ako všemocnosť človeka je vlastne len ilúziou. Je to chiméra podobná komunistickým heslám typu „poručíme vetru dešti“. Práve sila počasia a jeho nezávislosť od našej vôle z neho robia takú veľkú tému. Banálnu i globálnu.

**Márius Kopcsay**

## Jazyk poézie je absolútne podstatný

Prijímam s veľkou pokorou literárnu cenu, ktorá bola dosiaľ udelená, podľa môjho názoru, niekoľkým z najlepších básnikov Európy. Skutočnosť, že cena nesie meno Jána Smreka, ešte umocňuje moju radosť, pretože Ján Smrek bol životu prítakávajúci básnik vitality a lásky. Som hrdý a vďačný, že porota vybrala v tomto roku na toto prestížne ocenenie práve mňa.

Štyridsať rokov uplynulo odvtedy, keď som vydal prvú zbierku básní. Moja skúsenosť aktívneho básnika ma za všetky tie roky naučila brať rozličné -izmy a škatuľkovania s veľkou rezervou. Začínal som svoju básnickú kariéru v 60. rokoch uprostred „strednoprávdového“ modernizmu, potom prišlo obdobie, keď sa vyžadovala sociálna a politická angažovanosť, potom nastúpila postmoderna, po nej dekonštruktivizmus a dnes prevláda otázka poetickej rekonštrukcie.

Ako básnik som, pravdaže, do istej miery ovplyvňovaný ideami dominujúcimi v prostredí, v ktorom žijem. Ale s narastajúcim vekom sa mi vidí oveľa dôležitejšie byť schopný vyjadriť to, čo je môjmu srdcu najbližšie, moje vlastné putovanie po planéte Tellus, putovanie od narodenia k smrti, moje skúsenosti s láskou a nenávisťou, s náruživosťou tela a samotou duše... to všetko oveľa dôležitejšie než zúčastňovať sa na intelektuálnych spoločenských hrách, ktoré sú v móde vždy a kedykoľvek.

Preto, keď vyjadrujem čoraz otvorenejšie – podľa mojich čitateľov niekedy až šokujúco úprimne – svoje osobné skúsenosti cez prizmu poézie, nedeje sa to, samozrejme, bez presvedčenia, že fundamentálne životné skúsenosti sú vlastné všetkým ľudským bytostiam a že to, čo je osobné, nie je privátne, ale naopak má univerzálny charakter.

Zároveň ma čoraz väčší zaujíma fakt, že aspekt básnického jazyka sa diametrálne odlišuje od všetkých ostatných jazykov a že tento básnický jazyk, jazyk poézie je absolútne podstatný, pretože vyjadruje skutočnosti a vzťahy, aké žiadne iné formy jazyka nie sú schopné sprostredkovať.

Žijeme v dobe, keď básnický jazyk je ohrozeným druhom, keď mu hrozí vyhynutie. Je čoraz ťažšie primäť veľké vydavateľské domy, aby vydávali poéziu, je čoraz ťažšie nájsť básnické zbierky na pultoch kníhkupectiev, a čoraz menej denníkov publikuje pravidelne recenzie na knihy poézie. Toto je pre nás veľká výzva: Brániť literatúru takzvaných tenkých zväzkov, brániť básnický jazyk, pretože ten jediný je schopný vysvetliť vzťahy, na aké je každý iný jazyk príkrátky. Ak sa stratí, ak zmizne poézia, zanikne aj spôsob poznania ľudstva ako takého.

Zároveň by som rád povedal, že vedno so snahou vyjadrovať sa básnicky čoraz presnejšie o svojom putovaní vo vesmíre, či aspoň na zemi, sa čoraz väčší obraciam o „pomoc“ k vedeckým témam. Botanika, astronómia, matematika, zoológia, fyzika, to sú vedné odbory, ktoré sú mi v procese básnickej tvorby bližšie než estetické teórie o umení, o podstate poézie.

Ešte raz by som sa chcel z celého srdca poďakovať za toto vysoké ocenenie, ktoré mi pripadlo. Som šťastným laureátom Ceny Jána Smreka, ktorú si odvážam domov do Nórska z vášho nádherného Slovenska, z krajiny, ktorá má vďaka neúnavnému zápasu Bjornstjerna Bjornsona, nášho laureáta Nobelovej ceny, osobitné miesto v srdciach všetkých Nórov.

KNUT ØDEGARD, nórsky básnik  
(Prednesené pri preberaní Ceny Jána Smreka v Bratislave 2. 10. 2007.)

jednou vetou o výstavnom živote v Bratislave ako i na Slovensku

### • JURAJ MELIŠ - PRÍBEHY HORY A LUDÍ

• *organizátor:* Slovenská sporiteľňa

• *miesto a čas konania:* Galéria Slovenskej sporiteľne; september 2007, Zelená ul. č. 2, Bratislava

Juraj Meliš je výtvarný umelec, ktorý rád inscenuje a toto tvrdenie najvýstižnejšie dokazujú jeho diela – napríklad cyklus komorných plastík, v ktorých hlavnými postavami sú piktogramy muža a ženy, (pričom vo všeobecnosti tieto piktogramy slúžia na jednoznačné odlišenie mužskej časti sveta od ženskej); ibaže Meliš figúru mužskú i ženskú prinútil vstúpiť do situácií, ktoré ich primáli ukázať celé spektrum mužsko-ženských vzťahov inscenáciou diania, ktorým sa zrodil nezvyčajný kontext odkrývajúci sarkastické, ironické či dokonca cynické tóny mužsko-ženského spoluzitia; keďže to podstatné zo spoluzitia sa takto nenachádza ani na mužskom, ani na ženskom póle, ale vždy len medzi nimi – veď – povedané klasikom filozofie: „Cnostný môže byť každý sám, avšak na hriech treba vždy dvoch“.

*(Z katalógu výstavy od jej kurátora Petra Michaloviča)*

### • FRIDA: VIVA LA VIDA (FRIDA: NECH ŽIJE ŽIVOT)

• *organizátori:* Slovenské národné múzeum, Klub slovenských karikaturistov,

• Spoločnosť mexických karikaturistov a Múzeum karikatúry v Mexiko City

• *miesto a čas konania:* kaviareň Múzejka, Vajanského nábrežie č. 2, Bratislava; 9. 10. 2007 o 17.00

• *výstavu otvorili:* Peter Maráky – riaditeľ SNM, Kornel Földvári – humorológ

• a Kazo Kanala – kurátor výstavy

Výstava prezentujúca diela 30. popredných mexických karikaturistov vzdávajúcich nimi hold Fride Kahlo – svetoznámej výtvarníčke mexického pôvodu pri príležitosti stého výročia jej narodenia – predstavila rôzne podoby Fridy videné cez optiku súčasných mexických karikaturistov a je výsledkom (tým činom) zjavnej plodnej spolupráce mexických a slovenských „humoristických výtvarníkov“ (toľko podľa katalógu výstavy a úvodných prejavov jej predstaviteľov); čo všetko voľne preložené autentickým pôvodným slovenským príslovím (zo zbierky A. P. Zátureckého) z maliarskej španielčiny do slovenskej strigōnčiny (tak na americkom oceánskom pobreží ako v hlbokom európskom vnútrozemí) vychádzajúc z jej zjavne rovnako obojpohlavne zrasteného obočia i diela – raz a navždy znamená; že kto „Má zrastené obočie, (ten) vie čarovať“...

### • ŠTEFAN BUBÁN - JUBILEJNÁ VÝSTAVA (1932 - 2007)

• *organizátor:* Východoslovenská galéria Košice a Galéria Národnej rady Slovenskej republiky

• *miesto a čas konania:* Galéria NR SR – západná terasa Bratislavského hradu, október 2007

• ([www.stefanbuban.sk](http://www.stefanbuban.sk))

S menom Štefana Bubána (1932) sa spája vývin Slovenského maliarstva za posledných 40 rokov a možno povedať, že tak ako ho priťahovali príklady klasikov a súčasníkov výtvarného umenia (talianska renesancia, secesia, kubizmus, expresionizmus a veľkí mágovia výtvarnej moderny), odtiaľ pramení aj jeho úcta k výbojom modernej maľby a celý kolobeh umelcovej tvorby predstavuje preto cyklický, neprerušovaný proces, vyznačujúci sa silou intenzity maľovania, čo všetko urobilo postupne zo Štefana Bubána maliara z nezameniteľným rukopisom, v rámci ktorého jeho „maľba bez zábran“ prenikla pod povrch javovej skutočnosti – až za hranice videného.

*(v skratke podľa kurátora výstavy Ľubomíra Podušela)*

## ● **ODHALENIE PAMÄTNEJ TABULE BÁSNIKovi JÁNOVI ONDRUŠOVI V TRNAVE**

● (alebo – „verte tým, ktorí vás prevyšujú o srdce“)

- *organizátori:* Mestský úrad Trnava, Správa kultúrnych a športových zariadení v Trnave,
- Literárny klub Bernolák, Nadácia Trnava Trnavčanom, Klub priateľov Trnavy, zástupcovia
- trnavských základných a stredných škôl, univerzít a vedenie, spolupracovníci a sympatizanti
- Literárnej nadácie Studňa – vydavateľstva spravujúceho literárny odkaz básnika
- Jána Ondruša – z Bratislavy
- *miesto a čas konania:* Pekárska ul. č. 11, Trnava a Slávnostná sála Mestského úradu
- v Trnave; 22. 9. 2007 medzi 10.00 a 14.00

Útek Jána Ondruša (sebou ako svetom) sa v sobotu 22. 9. 2007 v Trnave (práve tak ako v jeho rovnomennej básni) skončil prv ako sa začal a na mieste, kde neskôr režimom prenasledovaný autor vytvoril väčšinu svojho básnického diela, predstaviteľa verejného, kultúrneho a spoločenského trnavského života v prítomnosti zástupcov trnavských médií a predstaviteľov trnavských základných, stredných a vysokých škôl, odhalili básnikovi Jánovi Ondrušovi pri príležitosti 75. výročia jeho nedožitých narodenín, pamätnú tabuľu; pričom osobu a dielo tohoto (nerežimového) autora vysoko ocenili primátor mesta Trnava ing. Štefan Bošňák a vedúci jeho sekretariátu ing. Pavol Tomašovič a na nebohého (básnika psychológov a psychológa básnikov) si zaspomínali jeho brat Milan Ondrus, spisovateľ Milan Ferko a dvaja súčasní slovenskí básnici Marián Kubica a Robert Bielik.

## ● **VLADIMÍR KOMPÁNEK – OBRAZY A SOCHY**

### ● **ZNAMENIA – SOUTH AFRICAN ART**

- *organizátor:* Danubiana (Meulensteen Art Museum, [www.danubiana.eu](http://www.danubiana.eu))
- *miesto a čas konania:* Galéria Danubiana, hrádza Vodného diela Čuňovo, 9. 9. – 18. 11. 2007

Neobyčajná poloha tejto galérie – lode (akoby plávajúcej podľa počasia a podľa diel práve prebiehajúcej výstavy zo sna do sna) na rozhraní troch susediacich krajín (Slovenska, Rakúska a Maďarska); ale predovšetkým veľkolepý kontrast galériu obkolesujúcich sôch, širšej vodnej hladiny, vysokej oblohy a nekonečných brehov hrádze vytvárajúcich spolu fantastický rámec pôsobivej architektúre Galérie Danubiana (evokujúcej svojím telom tvary rímskej galérie uviaznutej na plytčine) vytvorili tentoraz rovnako jedinečnú „kulisu“ tak pre prierez rozsiahlym dielom Vladimíra Kompánka (nesúcim v sebe výraznú pečať neobyčajnej citlivosti, zmyslu pre materiál, tvar a priestor; ale i pre farbu a jedinečnú kompozíciu); a svojimi premenlivými obzormi rovnako dokonale obostreli i maľby, sochy, grafiky a fotografie 27. juhoafrických umelcov, spomedzi ktorých viacerí patria k popredným osobnostiam súčasného juhoafrického výtvarného umenia.

## ● **DANGLÁR VS. BONDY, ALEBO BONDY VS. DANGLÁR**

- *Organizátor:* Laco Teren
- *Miesto a čas konania:* Galéria Transit – paneláreň v.v. (0. bratislavská kunsthalle), Zlaté piesky,
- 1/2 októbra 2007

Do posledného krúžka nad ů či háčika nad ř (teda až na vokáln a široké ä) do dôsledkov zachytený prerod okrovohnedej, ľudsky vyjavenej tváre Zbyňka Fišera na zelenomodrý krvilačný oficiálny komixový portrét Egona Bondyho prístihnutého pri tom, ako po celé roky písal iba preto, aby spolu s textom mohol DIKTOVAŤ všetky interpunkčné a diakritické znamienka na od nemého úžasu tým čínom vraštiace sa magnetofónové pásky, bol onoho DŇA vďaka komixovému tesno(vý)pisu Jozefa Giertliho obracajúceho sa tou správou na Danglára takým gramaticky presným a dramaticky verným záznamom, že ak by bol (ako že bol) náš hrdina „bez bázne a hany“ na vernisáži výstavy prítomný osobne, vraštil by sa (ako že sa vraštil) ako tie celým jeho životom napínané magnetofónové pásky tiež...

## ● **PAOLA GANDOLFI – ELEKTRIZUJÚCE PUTÁ**

- *Organizátori:* ENEL – Slovenské elektrárne, Ministerstvo kultúry SR, Národné osvetové centrum
- a SITA
- *Miesto a čas konania:* 2. 10. 2007 o 17.00 dvorana MK SR, Nám. SNP 33, Bratislava

V prítomnosti veľvyslancu Talianskej republiky na Slovensku, výkonného riaditeľa ENELu, predstaviteľov MK SR, NOC a SITA talianska maliarka Paola Gandolfi nadaná príkladným žiarivým súčasným marketingovým chápaním sveta predviedla prítomným nadšeným užívateľom, rozvíjateľom, udržiavateľom a zhodnocovateľom elektrifikačnej sústavy, ktorí sa na jej výstave ocitli z vlastnej „slabej“ vôle v jej „silných“ elektrizujúcich putách okrem svojich šperkov Elektry (zlatej, resp. striebornej elektrickej šnúry so zástrčkou ako príveskom), ako oblasť výtvarného umenia elektrifikujúce i elektrizujúce „super“ obrazy Hidden Electricity 2001 (malú sna/živú báb(i)ku pod starostlivými rodičovskými rukami, čiže elektrickými šnúrami); Traces of Electrifying 2004 (hady elektrických šnúr s nič netušiacou spiacou nahou obeťou); Elektra 1999 (dámu stojacu na hlave v trvalej aj s kulmou); Neon Psycho Pompos 2001 (malý rodinný elektro-štvoruholník); Machine Spider 2005 (6-nohú jednožensky pohlavnú pavúčiu pasúcu sa v kremíkových poliach); Open Sesam 2007 (ženský akt v elektroencefalogram); pred obrazovkou Machina Madre videoanimácie s príbehom elektro-pupočnej šnúry a elektro-embrya...; nuž všetci čo sme mali tú dvostotridsať voltovú časť sa tam počas vyčerpávajúceho trojampérového kunsthistorikového návodu na vnímanie týchto elektro-art-faktov od elektrizujúceho napätia triasť už vieme, že embryo sa stáva ženou prostredníctvom elektrifikačnej sústavy a stačí štuknúť vlastným zapínačom a viete to už i vy...

**Marián Kubica**

## • O ČOM BOLO A NEBOLO DVADSIATE STOROČIE...

- *Documenta v Kasseli je už dlhé desaťročia jedným z najvýznamnejších stretnutí*
- *milovníkov súčasného umenia. Jej 12. vydanie prebehlo od 16. júna do 23. septembra 2007.*

Na počiatku tohoto pravidelného podujatia, ktoré každých päť rokov oživí na sto dní nemecké provinčné mesto v Hessensku, stál Arnold Bode, všestranný umelec a architekt, ktorý v povojnových ruinách prvého nemeckého múzea Museum Fredericianum zorganizoval v roku 1955 výstavu moderného umenia. Nešlo len o pokus získať štátne financie na rekonštrukciu mesta, ale predovšetkým o snahu rehabilitácie pochmúrneho vzťahu Nemecka k najnovším umeleckým smerom. Celý svet mal vtedy ešte v spomienkach nešťastnú výstavu „Degenerované umenie“, ktorú v roku 1937 zorganizoval Führer ako protipríklad toho, čo si on sám (neúspešný maliar) predstavoval pod slovom umenie.

Prvá Documenta predstavila v novom, priam heroickom svetle diela umelcov, ktorí boli počas Tretej Ríše oficiálne zvrhnutí a persekovaní. Politická dimenzia výstavy, ktorá sa stretla u medzinárodného publika so živým ohlasom, sa stala teda akousi konštantou, ktorá zotrváva v duchu komisárov až po dnes.

Po minulom vydaní *Documenty*, ktoré sa snažilo o vykreslenie stavu umenia v dobe globalizácie, si tohtoročná *Documenta* pod umeleckým vedením Rogera M. Buergeľa kladie tri otázky: *Je nám moderna Antikou?, Čo je to správny život?* a vo vzťahu k tvorbe *Čo robíš?*

Otázky, ktoré si zasluhujú byť položené, ale ktoré nie sú vo výstave evidentne zodpovedané.

Prvá otázka nastoľuje veľmi zaujímavú problematiku: ako sa súčasní umelci pozerajú na modernu, ako sa ňou inšpirujú, ako sa od nej odkláňajú? Táto téma umeleckého dedičstva je v *Documente* načrtnutá zahrnutím diel už zosnulých umelcov. Na monumentálnom schodišti Musea Fredericianiana návštevníka víta emblematické dielo Paula Kleea *Angelus Novus*, ktoré inšpirovalo Waltera Benjamina k vytvoreniu vlastnej vízie dejín. *Angelus Novus*, to je anjel dejín, ktorý hľadá do minulosti, ale ktorého vietor nesie do budúcnosti. Vďaka tejto myšlienke prepojenia minulosti s budúcnosťou si v Kasseli našli miesto diela Márie Bartzusovej (bohužiaľ jedinej umelkyni reprezentujúcej Slovensko). Avšak tento druh diel je inscenovaný veľmi roztrúseným spôsobom. Ich konfrontácia s umeleckými dielami súčasnosti nie je systematicky vyzdvihnutá. Okrem toho, komisár výstavy zahrnul do manifestácie aj diela z ďalekej minulosti (14. – 19. st.) a ukážky tvorby umelcov z druhej polovice 20. storočia (napríklad diela Jiřího Kovandu z „depresívnej Prahy 70-tych rokov“). Celkový dojem, je teda ten, že ide o akúsi super-prezentáciu určitého (ale akého?) umenia minulosti s umením

súčasnosti. Zaujímavá myšlienka konfrontácie moderny s najnovšou umeleckou tvorbou sa tu teda akosi topí v mori všakovakých referencií.

Tretia otázka *Čo robiť?* nadväzuje v podstate priamo na prvú. S akou predtuchou odpovede odchádza návštevník z Kasselu? Že robiť sa dá všeličo, pretože rôzne médiá a rôzne výrazové prostriedky dokážu dojať srdce a zaujať intelekt. Na ilustráciu budem citovať tri príklady:

Mám na mysli predovšetkým inštaláciu brazílskej umelkyne Lole de Freitas, ktorá okamžite padne do očí, pretože preráža múr Fredericiána. Ide o zaujímavú fluidnú konštrukciu z kovových túb a priesračného až bieleho plexiskla, ktorá vďaka svojim mohutným arabským redefinuje muzeálny priestor a akoby prechádza stenami múzea von. Priliepa sa na fasádu ako nádherný parazit. Jej účinok zasahuje nielen estetické vnímanie, ale i vnímanie telesné – návštevník sa pohybuje v priesračných vlnách zabúdajúc na jednoduchosť pôvodného priestoru.

Vo vedľajšej miestnosti prebieha viac-aktová performance vymyslená americkou choreografkou Trishou Brown. V prostriedku miestnosti stojí kovová konštrukcia, na ktorej sú natiahnuté laná, tvoriac akúsi obrovskú sieť vyplnenú farebnými kusmi oblečenia. Po synchronizovanom tanci sa tanečníci postupne navlečú do týchto trčíek, svetrov a nohavíc a pôvabne visia z konštrukcie. Tvoria akési živé zátišie tiel.

Ale i tradičnejšie formy umenia – akou je napríklad maľba – dokážu upútať pozornosť a vyčníeť z masy nerovnakých diel. Obrazy Kerryho Jamesa Marshalla skloňujúce portréty černochovo, černošiek, čiernych morských panien či anjelov, sú vystavené na rozličných miestach *Documenty*. Tmavé zjednodušené ploché formy majú niekedy tendenciu splynúť s pozadím: detaily sa stávajú neviditeľnými. Umelcovi nechýba humor.

Ale ktoré z týchto troch príkladov zodpovedá na otázku *Čo je to správny život?* položenú akoby nasilu, len aby 12. vydanie *Documenty* malo politický podklad? Samozrejme, v Kasseli nechýbajú diela, ktoré sa referujú na určité diskriminačné procesy (príležitostná konštrukcia *The Celestial Teapot* Lukasa Duwenhöggera viazaná na tému homosexuality), na tieň minulosti a prítomnosti (polysemantické nádherné a pritom jednoduché pole vlčích makov Sanji Iveković) alebo na problémy identity (zaujímavá reflexia o sídlisku Nová Líšeň *Každý pes, jiná ves* Kateřiny Šedej, jednej z najmladších účastníčiek *Documenty*). Bohužiaľ, opätovne sú tieto diela roztrúsené v mase, takže otázka nie je jasne formulovaná.

Konečný dojem z *Documenty* je teda rozporuplný: na jednej strane nerovnaký celok, z ktorého vyčníeva zopár vynikajúcich diel (tých, ktoré vám zostanú v pamäti a ktoré budete mať chuť opäť vidieť či priam prežiť), na strane druhej pretrvávajúci pocit, že chýba niečo úplne nové. Kde sú napríklad sensorielné enviromenty? Kde sú skutočne nové médiá? Sme trochu unavení z diapozitívov a dlhých filmov s obskúrnou témou v nezrozumiteľnej reči. A sme úplne otrávení z agresívneho prístupu podaktorých umelcov, ktorých zdá sa, vedenie *Documenty* chce opakovanou prezentáciou vyzdvihnúť – pravdepodobne s cieľom politického podfarbenia manifestácie (angažované do gýča štylizované maľby Juana Davilu, od ktorých každá krehká i menej krehká duša odvráti priam s odporom zrak a z ktorých by teda jeden exemplár na ilustráciu postačil).

Opúšťame Kassel s dojmom, že na nás ešte veje vánok posledných desaťročí minulého storočia.

**Sonia Reisingerova de Puineuf**

## DESAŤMINÚTOVKA ŠTYLISTIKY

Aj majster prekladateľ sa sekne. V plnozvučnom, bohato inštrumentalizovanom českom preklade Orwellovho *1984* z pera Evy Šimečkovej sa sústavne potkýname o **dve minúty nenávisťi**. Orwell nezažil totalitu na vlastnej koži, len sa do nej vcítil na základe priamej skúsenosti zo zápasu španielskej republiky proti nástupu fašistoidného frankizmu. A z toho, čo vedel o ZSSR a o živote Jozefa Maka vo vtedajšom reálnom socializme.

Napriek tomu sa Milan Šimečka v ktorejsei zo svojich večne aktuálnych esejí nevie vynačovať nad tým, ako presne dokázal Orwell zachytiť nielen inštitucionálnu, ale aj tú najvšednejšiu tvár reálneho socializmu.

V angličtine šľavnatejší anglický ekvivalent k našim dvoj-, päť- či desaťminútovkam nemal ako vzniknúť, no u nás ich z prednovembrových čias všetci starší musia mať v živej pamäti. Takže ako takáto každodenná a charakteristická reália mohla spadnúť do diery pamäti jednej z obetí systému, ťažko pochopiť. Lebo Orwell mal na mysli presne toto – **dvojminútočky** nenávisťi, **päťminútočky** lásky...

Inokedy gravitácia originálu napriek zjavným kvalitám textu prebija častejšie a viditeľnejšie. Groteská Ľudmila Ulickej *Veselý pohreb* púta nevšedným kontextom – témou je emigrantská ruská židovská komunita v New Yorku. Preklad Evy Piovarčiovej je empatický, s citom pre kolorit jazyka v bizarnej rusko-americkej zmesi, srší temperamentom a má atmosféru. Keď však počujeme, že fľaška bola **vlažná**, že pacienta idú hospitalizovať v **urgentnej** nemocnici alebo že cez okno prenikal **dobrý** ľudský šum (keď vonku stíchla agresívna hudba), obnažuje to slabiny v znalosti jazyka aj reálií.

**Vlažná** fľaša je totiž **vlhká** (homonymia ako typická prekladateľská pasca). **Urgentná** nemocnica je možno rozšírená **stanica záchranej služby**, možno ústav prvej pomoci (alebo aj niečo iné, lenže také veci by si mal vykonzultovať prekladateľ, nie kritik). Osobitnú pozornosť si zaslúži vzťah medzi ruským a slovenským **dobrý**. Nekryjú sa, ale tak jemne, že to, napodiv, uniklo aj skvelému Veľkému rusko-slovenskému slovníku. Ruské **dobryj** pokrýva širšie sémantické pole než slovenský náprotivok, vmestia sa podeň aj významy **žičlivý**, **vľúdny**. Nepriamo to napokon dokazuje aj spomínaný slovník, keď pri ruskom **podobrieť** uvádza medzi inými aj ekvivalent **zvlúdnieť**. Slovom, cez okno neprenikal **dobrý** ľudský šum, ale **žičlivý**, **vľúdny**. Vete to hneď dodá adekvátnejšiu tonalitu...

Iné preklady, z ktorých tu čerpám, neoplývajú takou košatosťou, nie sú však ani šedivé a bezkrídle, ako by vytrhnuté príklady azda mohli naznačovať. Príklady totiž necharakterizujú celok, ktorý neklesá pod štandard slovenského literárneho prekladu, sú to skôr častejšie či zriedkavejšie **nedopatrenia** profesionálov, tlačných termínmi.

Keď napr. zúfalej sťažovateľke, ktorej vo Vargasovej krimipróze *Uteč rýchlo a ďaleko* nakreslili na dvere hrozivé znamenie, inšpektor poradí: **Umyte si dvere a už na to nemyslite**, samozrejme to obstojí. Keby jej však poradil: **Dvere si umyte a pusťte to z hlavy**, asi by sa veta lepšie zaleskla, nabrala na hovorovosti a dynamike. Lenže využívať slovosled na presúvanie dôrazu, to naozaj nie je silná stránka slovenských prekladov. Ba ani originálov.

**Vraví sa, že** ma chvatne načrtli na zdrap hrubého papiera, rozpráva strom v románe-eseji Orhana Pamuka *Moje meno je červená*, preklad Otakar Kořínek. Isteže, ten doslovný odtlačok anglickej verzie sa v slovenčine používa. Ale o čo dynamickejšie je špecificky slovenské **vraj!**



(Mimochodom, to sa turecký román u nás musí naozaj prekladať cez angličtinu, keď máme vlastných turkológov?)

Próza Alessandra Baricca *Bez krvi* z počítača Márie Štefankovej si dobrusovanie pýta častejšie, než je zdravé. Keď čítame, ako **sudca priznal, že mali pravdu**, vyslovene sa natíska hutnejšia podoba **dal im za pravdu**. Pri rozprávačovi, ktorý **sedel v kaviarni oproti starej, bláznivej žene**, z tej nechuti voči **starene** jasne vyplýva, že to preňho nie je **žena**, ale **ženská**.

A keď starena spomína na traumatický zážitok z detstva a na surovosť útočníkov slovami „**Bol zviera. Všetci ste boli zvieratá**“, pýtajú sa sem expresívnejšie tvary **zver, zvery. Zvíera** síce význam **surovec** zahŕňa, ibaže medzi viacerými inými významami, kým **zver** (v maskulíne) sa koncentruje na pejoratívny význam slova. Vo vetách typu **muž prikývol na súhlas** redundancia podmienená originálom nahlas volá po škrte (viac o tom v Romboide č. 1/2007). A keď sme už pri pejoratívach, nadávka **ty dobytok!** (Umberto Eco: *Baudolino*, preklad Dagmar Sabolová-Brinčič, Rádio Slovensko, 25. 10. 2007) jednoznačne odkazuje k šľavnatému českému **ty dobytku!** Lenže slovenčina pomnožné **dobytok** takto nesingularizuje, od toho tu máme hovädo a širokú súpravu ďalšej menažérie.

Obzvlášť špičkový zásah mimo cieľa prináša **presskit** spoločnosti Palace Pictures k najnovšiemu filmu Michaela Moora *SiCKO*. „**Pointa** je v tom,“ že **point** nie je iba **pointa**, ale ešte zo 20 iných podstatných mien a ďalšie desiatky v polohe prídavných mien a slovíes. Angloameričan sa v tej spleti nespletie – a **the point is** si dešifruje, podľa kontextu, zhruba v zmysle: podstata veci je, jadro veci je, pes je zakopaný v, háčik je v... Len jedno sa mu ta nepripletie – **pointa**, teda pojem z oblasti literatúry. A to napriek tomu, že aj tá je preňho **point**.



## KANCELÁRČENIE, ÚRADNIČENIE

Martin Huba starší si z neho za dávnych-dávien vystrelil slovnou hrou, že za mladi **úrad ničil**. Zväčša sa však **úradníci** (a **kancelárniční**) bez humoru ďalej, a navyše sa pod neznesiteľne ľahkým tlakom angličtiny u nás epidemicky šíri zámena **úradu, úradných miest** či **orgánov autoritou**. Príkladov je neúrekom:

Nemecké **autority** začínajú realizovať Hitlerov zámer... (Slavomíra Ferenčuhová, Kino-Ikon č. 2/2004, s. 92.)

Tento zákon je v zhode s očakávaním európskych **autorít** (Slovensko, Rádiožurnál, 8. 10. 2007).

**Vzdušné autority** pristáli v Prehľade zahraničnej tlače z 29. 6. 2007).

Minister spravodlivosti USA **autorizoval** mučenie politických väzňov (Slovensko, Prehľad zahraničnej tlače, 5. 10. 2007).

V prípade nemeckých autorít ide jednoznačne o **úrady**. V prípade tých európskych o **orgány**. **Vzdušné autority** sú možno Letecká správa, možno niečo iné, len nie vzdušné autority. A to s tou **autorizáciou** je skoro pikoška. **Autorizovať** sa dá text, znenie predpisu či patentnej listiny. Ale patent na mučenie? Lenže ako to obvinenie preložiť, aby nevyznelo hrôzostrašne a zároveň smiešne? **Súhlasil** s mučením je zjavne prislabé. Zmyslu najskôr zodpovedá **schválil, schvaľoval**. Ak by sme chceli byť voľnejší, iste by obstálo aj **postavil sa (svojou autoritou) za**.

Ako vidieť, **autorita** má v slovenčine a angloameričtine odlišnú váhu. V slovenčine je to buď abstraktum (vážnosť, vplyv), alebo konkrétum (znalec, odborník, vplyvná osobnosť). V angloameričtine – ale to sme si už povedali...

Keď sme už pri **úradoch a orgánoch**, vnucuje sa na rozbor **pozmeňovací** a **pozmeňujúci** návrh. V praxi ide o to isté, no sémanticky, jazykovo to nie je to isté. **Pozmeňovací** návrh **navrhuje** urobiť nejaký zákonodarný, organizačný či iný krok, akt. Zmenu v predloženom návrhu teda **presadzuje**. **Pozmeňujúci** návrh je *contradictio in se*, lebo keď niečo pozmeňujeme, už tú zmenu vykonávame, takže to už nebude návrh, ale priamo zákonodarný či iný akt. Napriek tomu parlamentom aj médiami veselo poletujú **pozmeňujúce návrhy**, možno aj preto ten zákonodarný chaos.

●  
**Švej, zmocniac sa sliepky, bol majiteľom sliepky zadržaný za účelom jej odobratia, pričom bol tento menovaný uderený do nosa uvedenou sliepkou, čím mu bolo spôsobené zlozenie daného orgánu.**

„Panebože, čo je toto za štylizácia?!“ rozčuľuje sa poručík Dub.

(Zo slovenskej verzie *Dobrého vojaka Švejka*, pripravenej Petrom Gregorom pre Slovenský rozhlas.)

Slovom, ešte aj Haškov zadubený poručík Dub vníma takto vystupňovanú kancelárčinu ako urážku jazyka. A predsa je nevykoreniteľná. Niekoľko aktuálnych perličiek pochádza zväčša zo spravodajstva Slovenského rozhlasu, pričom nie vždy z úst redaktorov, ale aj predstaviteľov ekonomiky a verejnej správy. Redaktori ku kancelárčine prispievajú hlavne anglofilným hromadením podstatných a spodstatnených mien, hoci stačí prerušiť ich skrumáž slovesom, a ve-tu to hneď aktivizuje a poľudští.

**Dôvodom je nepreukázanie splnenia...**, odznelo v športovom spravodajstve 30. 3. 2007. ...**došlo k popadaniu stromov**, vyjadril sa hovorca hasičov k búrkovej kalamite 21. 8. 2007. ...baňa **preplňa** svoje úlohy... – chválil sa jej riaditeľ v rádiožurnáli 4. 11. 2006. Ministerstvo financií **preplní** plán investícií, povedal jeho hovorca takisto v rádiožurnáli 20. 12. 2006). To **preplňanie** plánu pretieklo do neriadenej ekonomiky ešte z tej riadenej, zrejme na znak kontinuity, spolu s predponovými obludami **vydodať** či **vyexpedovať** (tá zdvojená predpona predstavuje, vzhľadom na spoločný latinský koreň, obdobu populárneho **rozanalyzovať**).

Predponová kancelárčina je produktívna. Aj toť zrodila novotvar, že nemocnice si zmluvu s poisťovňami majú **vydohodniť** (rádiožurnál 26. 7. 2007). Ani tu však nie je všetko hlušina. Na prvé počutie znie správa, že nemocnice by sa mali **dovybaviť** (rádiožurnál 27. 7. 2007), rovnako komisne. Keď si novotvar vezmeme pod lupu, **vyzistíme**, že kancelárčina tu zrodila významovú skratku, ktorá by sa inak musela rozpisovať, napr. do podoby **zvýšiť, dokončiť vyba-venie**. Takže nejeden administratívny zvrat nie je **výplodom**, ale plodom oprávnenej snahy zhutňovať frekventované viac-slovné spojenia.

●  
**SLOVENČINA JE JAZYK VÝMYSELNÝ, HUNCÚTSKY – A NELOGICKÝ**

Môžu sa **čakan** a **čakanka** zosobášiť? Môžu im **šál** a **šálka** ísť za svedkov? Tento nonsens by som si ochotne **autorizoval**, lenže nedá sa – odpísal som si ho z anonymného stĺpčeka *Pár otázok pre slovenčinu* v SME (26. 10. 2007, s. 11). A tak som vo svojich výletoch do nelogických zákutí slovenčiny vrazil nosom do ďalšej objavenej Ameriky (prvý raz v Romboide č. 6/2007). Vo vzduchu teda **odvisne** otázka, koľko takých Amerík sa pre mňa ešte skrýva v záfahe našich masmédií a knižnej produkcie. Poznám z nich minimum – a kto pozná všetky, nech zdvihne ruku. Ďakujem. Nikto. Takže si zo svojej neznalosti môžem pokojne robiť **ľahkú hlavu**, a ak budem sem-tam objavovať ďalšie cudzie Ameriky a niekto ma obviní z plagiátu, bude to **tenká lož** pri pokuse chodiť po **hrubom ľade**. Nanajvýš by som pristal na **mäkkú kritiku**, lebo v cudzej kapuste radšej vyvíjam **horúčkovité pasivity**, keďže **za dverami** čiha blamáž. Alebo **pred**? Zvláštne – či **za dverami**, a či **pred**, vždy ste vonku a možno na vás aj prší. To len svetlé zajtrajšky sú vždy pred dverami, nie za, ale nikdy nevojdú, akokoľvek ich budete lákať. Tu nepomôže ani svätená voda, to vám povie každý ateista.

Preto aj môj **humor** je skôr **mokrý** – zmoknutý človek na suchý nemá, ledaže by bol Angličan. Zato aspoň vždy cestujem **na bielo**, keďže od kmeťa nepožaduje **autobusenku** ani ten najväčší kontrolórsky **dobroduch**. Dovidenia v horších časoch.

**Pavel Branko**

## POCHYBNOSTI

- 1** Pripomenul som si filozofa, ktorý pred päťdesiatimi rokmi určoval filozofickú módu. Zašklabail si sa. „Nechaj mŕtvoly odpočívať,“ povedal si. Veľký módný návrhár pred polstoročím, teraz leží v muzeálnej vitríne. Je nemysliteľné, aby sme Tutanchamóna navrhli za prezidentského kandidáta. Áno, ale. Nedávno som študoval, (prečo?), texty Veľkej Mŕtvolky a ich platnosť, relevancia a aktuálnosť sa mi ukazovali, ako sa mi ukazovali pred piatimi desaťročiami. Filozof nezomrel na zastaralosť svojich textov, povedal som si. Zomrel na zmenu pozornosti filozofickej a parafilozofickej verejnosti. Móda nie je produkt inferencie a explikácie. Mŕtvola môže hocikedy vstať zo svojho zabudnutia a mladistvo pokračovať vo svojom účinkovaní: ak ju predvolá módnym vrtoch.
- 2** Čítam text veľkého Faulknera. *Blabot a bes*, slávny text. Mal by som cítiť úctu a obdiv. Ale pokúša ma démon vzdoru. Vieme, že nás obýva démon vzdoru. Občas predstierame, že o ňom nevieme. Keby nebol veľký Joyce spísal svoje texty, keby ho nebol Faulkner prijal do svojej spisovateľskej dielne, v ktorej pracujú hosťujúce bytosti, (intrajekty), bol by sa vyrobil slávny text *Blabot a bes*? Nie je Faulknerov román školácke cvičenie? Predstavujem si (so súhlasom svojho démona vzdoru) spisovateľa. Ktorý cíti: AJ JA. „Keď Joyce, aj ja.“ A potom sa už píše. Áno: píše „sa“. Vo Faulknerovej dielni „sa“ písalo. Joyce sa usmieva. Aj môj démon sa usmieva. Podarilo sa nám ponížiť veľkého.
- 3** Kto chce, musí, pomyslelo sa, a všimol som si svoju myšlienku, a pripísal som jej hodnotu. Veľa myšlienok si nevšimneme. Mihajú sa ako svätajánske mušky. Chcenie je intencné. Teda chce meniť skutočnosť. Ale skutočnosť sa vzpiera: nie náhodou, ale podľa svojich zákonov. Teda: kto ju chce meniť, MUSÍ. Bez musenia chce-nie je len blúznenie. Chcenie teda uplatňuje „slobodu“ v nevyhnutnosti. A po druhé: ak chceš, chceš chcieť? Ak si smädny a chceš piť, môžeš svoje chcenie odvolať? Keby si chcel chcieť, chceš chcieť chcieť? Postupnosť chcenia sa musí zastaviť. Áno: MUSÍ. To je druhé musenie v chcení. Aha. Myšlienku „kto chce, musí“, som spozoroval. Vynorila sa, hoci som ju nepozýval. Odôvodnil som ju. A dám jej slobodu: ako keď vypúšťam holuba z klietky. Nech si slobodne lieta.
- 4** Veľký spisovateľ Rudolf Sloboda sa rozhodol zrušiť svoj život. Ako keď preškrtneme odstavec textu, ktorý nás neuspokojuje. Prečo Rudolfa Slobodu neuspokojoval základný text, z ktorého sa odvodzujú jeho odvodené texty, jeho „diela“? Ako sa dielo odvodí od života, od základného textu? Súvisia posledné časti základného textu so základným textom ako s celkom?

Občas si sadnem do samoty, sústredím sa a usilujem sa vidieť plynutie svojho času, hromadenie svojej skúsenosti ako text.  
Predpokladom je stotožnenie „veci“ a „znaku“.  
Deň je vec, možno ho opísať ako nerast, ako zvieratko, ale aj ako znak, napríklad ako verš.  
Myslím si, že život Rudolfa Slobodu je dielo, ktoré ponúka svoje významy okoliu.  
Otázka: autor svoje dielo zrušil alebo odložil?  
Ak odložil, prečo? Azda ho považoval za hotové?  
Odložil ho do (akejsi) metafyzickej zásuvky?

- 5** Áno, áno... Trojbodky... Ono sa píše s trojbodkami... akoby samo... Trojbodka je výrečná.  
Aj výmyselná... Má objaviteľský talent.  
Porovnajte. „Svitalo. Otvorili sa mi oči.“ „Svitalo... otvorili sa mi oči... čo ich otvorilo?“  
Trojbodky sa vynárajú ako svedkovia...  
Sú veľmi pohodlné. A navyiac: po trojbodke je viac miesta pre asociovanie...  
Trojbodky robia priestor... veľa priestoru... Ak ho zaplním nasledujúcou vetou, ostane aj prázdne miestočko...  
Všimni si... „Narodil som sa... Kto ma prijal... svet... matka... Ono... Boh... Nevie, či som na narodenie zabudol, či som ho nevštepil... Toto je významný rozdiel... významný...“  
Trojbodky rozviedli text. Z pevného skupenstva urobil tekuté...  
Lúbim tekutosť textov... Ale nie vždy.
- 6** Keď bol mladý a neskúsený, myslel si, že možno vybudovať filozofický „systém“.  
„Sytém“ je „o sebe“. Funguje ako samostatné, nezávislé Niečo. Nestrpí predpoklady.  
Je otázka, hovorí si, keď nadobudol skúsenosť, či možno obhájiť systémy s každodennom významom: napríklad „nervový systém“, „organizmus“, organizácia dopravy“.  
Systémom v každodennom význame je napríklad atóm alebo kvapka vody. Systémom je aj báseň.  
Ak je systémom čokoľvek, slovo systém je nadbytočné.  
Ale: cítime, že slovo systém často a užitočne používame.  
Keby sme mysleli „prísne“, slovo by bolo nadbytočné.  
Teda: nemyslíme „prísne“. Tolerujeme ne-prísnosť svojich rečí. V ne-prísnosti si príjemne voľkáme: cítime, že pravidlá nemusíme rešpektovať úplne. Okolo každého pravidla je (akési) fluidum, ktoré nás informuje, ako prísne funguje.  
Navyiac: ne-prísnosť oslobodzuje. Sloboda zúrodňuje.
- 7** „X je isté, lebo to tvrdí pápež, ktorý je neomylný.“  
„X je isté, lebo to tvrdí fyzik, presný a prísny experimentátor.“  
„X je isté, lebo to prijalo odborné spoločenstvo.“  
„X je isté, lebo tomu všetci veria.“  
„X je isté, lebo to evidentne vidím.“  
„X je isté, lebo vyplýva z istých dôvodov.“  
Koľko istôt je?  
Keď pochybujem, uisťujem sa o svojej pochybnosti.  
Keď poviem: „je to isté“, nezamýšľam sa o zdrojoch svojej istoty, ak to nie je môj špeciálny zámer.  
Ak hľadám zdroje svojej istoty, otvára sa cesta do labyrintov.  
„Neomylnosť pápeža.“  
„Validnosť evidencie.“  
„Vplyv ideológie na verejnú mienku.“  
„Vedecké omyly.“  
Žijeme v priemernenej istote. Život spriemernuje istotu.