

myslím si, že...Oleg **PASTIER** | 2Miroslav **BRŮCK**: Súkromné dôvody a iné básne (poézia) | 4Eteľa **FARKAŠOVÁ**: Fenomén ticha (nielen) v literárnom kontexte | 7**Najkratší slovník** Miroslava **MARCELLIHO**(Peter **DUBEČKÝ**: Film; Peter **MICHALOVIČ**: Víno; Michal **BABIAK**: Divadlo;Miroslav **PETŘÍČEK**: Skurilnosť; Táňa **OSPÁLKOVÁ**: Amplifikace; Josef **FULKA**: Nuda;Marian **ZERVAN**: Marcelliho mesto; Vlastimil **ZUSKA**: Přirozený svět jako nejlepší z možných fikcí) | 19Peter **MACSOVSZKY**: Čo sa dialo na večierku výstrižkov (básne) | 29Stanislav **RAKÚS**: Začni rozprávať od konca (próza) | 32**okraje filozofie a sémiotiky**Peter **MICHALOVIČ**: Marginálie k tretiemu zmyslu | 43Miroslav **PETŘÍČEK**: Hranice sémiotiky - Roland Barthes: veda jedinečného a její pojmy | 49*nová rubrika romboidu!***voľným okom**Juraj **MOJŽIŠ**: 0 Kompozícií II. Ester Martinčekovej-Šimerovej | 57**pan(o)ptikum** Vladislava **GÁLISA** | 64**konfrontácie** / DEŽO URSINY: MOJÁ MILÁ PANI. Listy Zdenke Krejčovej**PETER ZAJAC**: Pieseň, čo v nás znie | 66**ANDREJ HABLÁK**: Energia spôsobu bytia, ktorá poskytuje východisko aj dnes | 66**recenzie**Veronika **RÁCOVÁ**: Hľadač čiar (Ján Litvák: Bratislavské upanišády) | 70Iva **MÁLKOVÁ**: Svištiaci Štrpka a trojnohá čtenářka (Ivan Štrpka: Tichá ruka. Desat' elégií) | 71Marcel **FORGÁČ**: Eseje v podobe definícií (František Andraščík: Eseje) | 74Iveta **DRZEWIECKA**: Nová abeceda pre všetkých (Michal Tokár: Ilustrácia a báseň) | 76**pesničky s textepílo**Lubomír **FELDEK** | 79**cool/túra**

Anketa Romboidu: Čo vás najviac zaujalo v slovenskej kultúre v roku 2007? | 81

úklady jazyka alebo slovľičtinaPavel **BRANKO**: Rehabilitácia... | 84**z poznámok** Ivana **ŽUCHU**: Okrajové nápady | 87

Obsah 42. ročníka / 2007 | 89

Na obálke: Imrich Weiner-Kráľ - Kresba

každý nový rok začína približne rovnako: v rámci petardových teroristov slabne šepot našich rok čo rok sa opakujúcich predsavzatí o definitívnom, nekompromisne ráznom rozchode s nerestami, ktorých sme sa neúspešne zbavovali už toľkokrát predtým, a márne. Privykli sme si na ne, naučili sme sa s nimi ako-tak spolunažívať a teraz sa ich máme – zoslabnutí celoročným bojom – a preto náchylnejší ku kompromisom – bezodkladne vzdať v hodine dvanástej? Tí menej odolnejší podľahnú hneď v prvých minútach nového roku, my, zocelení všetkými možnými aj nemožnými nástrahami zlyhaní a dokonalou znalosťou vnád madam pokušeľky, kráčame v starých vychodených koľajách po starej overenej ceste z bodu A do bodu A, podľa už toľkokrát inými, skúsenejšími overeného hesla: Každá zmena je zmenou iba k horšiemu. A zmena slov s pridanou večnou hodnotou sviatočnosti, na kľúčom všednosti ochabnutý zhluk písmen, patrí k tým najhorším. Jorge L. Borges kedysi kdesi napísal, že nám, ktorí sa pokúšame vyjadriť svoje city, myšlienky, pocity, radosti i krivdy prostredníctvom slova a slovo používame ako stavebný materiál – okrem citátov už nič iné nezostáva. Je jazyk skutočne iba systémom citátov bez pridanej hodnoty? Dušan Mitana definuje slovtvorcu ako pisára, zapisovateľa či prepisovateľa textov, ktoré už existujú v neviditeľnej oblasti. Sme citovaní a citujeme, načierame do citátov iných a stávame sa spolujateľmi ich myšlienok. Zásoby citátov sú neminuteľné. Sú ich plné sklady – pekne roztriedené a očíslované čakajú na nás v zaprášených policiach knižníc. Slová, slová, slová. Tak teda citujme o slovách: „Slovo – produkt vyššej nervovej činnosti, najkomunikatívnejší prostriedok medzi ľuďmi,“ napísal kedysi kdesi Pavel Bunčák. „Slovo je priateľom človeka, lebo ponúka tisíc možností, a súčasne jeho nepriateľom, lebo ani jedna z nich nemusí byť tá pravá,“ apeluje Jozef Bžoch. Pre Antona Hykischu je slovo „trochu obrazom, trochu filmom, zvukom i prírodou, gestom, hudbou i tancom. Je azda zastaralé, pomalé, neefektívne, ale preniesieme ho aj do nasledujúceho storočia, lebo

patrí tomuto národu, ktorý bude žiť aj naďalej – aj vďaka slovu.“ Skeptik by dodal: do 21. storočia sme preniesli slovo chudorľavé, okýptené, zbavené diakritiky a zaťažené demenciou obsahu. Slová sme uväznili do maličkých klietok esemesiek a mailov. Trpia na podvýživu a nedostatok ostrého, sýteho svetla. Ale držíme sa citátov: „Slová? Sú podobné ľuďom, ktorí ich vytvorili a ktorým slúžia: sú staré i mladé, hlboké i prázdne, silné i slabé, drsné i jemné, múdre i sprosté, zložené i jednoduché, nafúkané i skromné, vrtošivé i vážne, bohaté i chudobné, privilegované i bez výsad,“ napísal kedysi kdesi literárny vedec Jozef Felix. A zároveň stanovil aj presnú diagnózu pre naše rozhárané a rozhádané storočie: „Kríza človeka a sveta je občas aj krízou výnamu niekoľkých kľúčových slov.“ Máme ešte v zásobe nejaké kľúčové slová, ktoré by nás vyviedli z kríz, ktoré by neboli zaťažené demenciou obsahu, ktoré by znovuobjavili a oživilo staré odrody dôstojnej závažnosti myšlienok? Možnosti tu sú. Básnik Milan Rúfus ponúka za všetky jednu – azda tú najdôležitejšiu: „Len schody chrámové. Len schody chrámové sú slová.“

OLEG PASTIER

Súkromné dôvody

**VYÚSTENIE**

Vták alebo tieň vysoko na nebi
rozfúkané púpavy
zelené prúty pri rieke
všetko takmer zabudnuté a premlčané
ale znovu objavované a dotýkané

Nezáleží či v detaile
alebo v ubiehajúcom celku
o to viac posúvajúce
do vyváženého vzduchu
potom už cítiš kam je unášané
vyplavené drevo
aké sfarbenie má klesajúci potápnik
kde prečnieva iskerník a blyskáč

Aj keď voda nenasvedčuje o zmene kurzu
otázka smerovania je neodbytná
(hneď za brehmi to postrehneš)

ale už sa nemôžeš od toho odvrátiť

POSUN

Peľ usadený vo vlasoch pretrhaný spánok
rozkúskovaný deň podliehajúci počasiu
Napokon to vyústi do východiska
- vybielený dom s belasým soklom
pred ním lavička knísajúci strom
súmerne zapadajúci do priesečníka dverí
drevený vláknitý prah
pod ním pórovitá zem a zárodky obilia
Priezračný oblok hrnček s vodou

opakované odlesky tvojej hlavy
na mojom spustenom ramene
ozvena nikdy nevidenej kukučky
ani v detstve teraz už vôbec nie
tiahnuca hĺna pod nechtami

drvenie rozvoniavajúcej rasce
aby sa tvoje oponovanie nestalo ikonou

SMEROVANIE

Osiky visiace z hmly
svetlá spustené na hladinu
ale ich krátka ilúzia sa láme
nočným videním rýb

A preto sa všetko náhle vynorilo
v ostrých slnečných obrazoch
tvoje kroky po kamennej ulici
akoby narážali na krátkosť času
Nad Váhom vážne zaváham
temné posúvajúce sa plytčiny
piesok spomaľujúci ťah toku
dotýkaná pokožka podstupujúca
každonočné drhnutie tmy

Na vratkom moste musíš zaváhať
prelet mokrých vrán
a následné tiene v tvojom hladkom
rozkroku
prestupujúce krízy
ale nie zo suchej veternej zimy
(taktika vnútená starnutím:
premlčať)

SÚKROMNÉ DÔVODY

Vychádzam alebo zapadám
každopádne smerom k poľným puklinám
rybníčným vodám a kývajúcim stromom
aj k tomu jedinému
a možno raz poslednému
A tak treba začať od koreňov a vody
od kontinuitnej lásky
aj keď ju niekedy necítim
ale rutinne preráža
pod modrajúcou kôrou dreva

Vzduch okolo mňa prepúšťal nože
všetko drsné a prečnievajúce je zahladené
tvojimi zanechanými vlasmi
tvojim bielym mihnutím
pod železničným neónom

Preto je to také ľahké len navonok

POLOHA

Pribúdajú obchádzky zákruty
a nočné otázky

Až keď je tu leto nadýchneš sa
z jeho prestupujúcich lúk
a vzdľafujúcich sa vodojemov

Panelové mesto vymažeš
kaňou striehnuťou na zvodnatenom konári
vypuklými tieňmi
na príjazdových cestách
a štrkovitých hrádzach

Privedú ťa pod každú jazernú hladinu
(s rybou máš na zostávajúci svet
totožný pohľad)

Vyostrené otázky tam zostávajú visieť
ako mäsiarske háky

CHVENIE

V stúpajúcej lúčnej samote
si zatiahnutý do spevu škovránka
do jeho hýrivých výšok a svišťavého peria
ďaleko od meravej kovovej reflexie

len s pradávnyim nutkaním
zanechať po sebe nebeské chvenie

VIDIEŤ (CEZ SNEH)

Toto všetko vidieť
sneh na veži evanjelického kostola
sochu D. G. Licharda
už zeleného a vytrácajúceho sa
vychýlenú uličku s cukrárňou
znovu a znovu to v sebe posúvať
tie medené odkvapy striech
ich naznačené odrazy južného svetla
Toto vidieť
ako pred poslednou jasnou spomienkou
na rozdávací strom
na mimozemské javy v ňom a pod ním

Vidieť
neopúšťať seba ani ostatných
všetko cítiť do posledného záberu a zvuku
(tíchnuce trenie štrku pod snehom)

SEBAPOZOROVANIE

Ak chceš vidieť krv prischnutú
na kameňoch vzpriamené ostne
poukladané seno na svahu
nezbav žiadne miesto dôležitosti

A potom sa ti zjavia tie najpriehľadnejšie oči
predbiehajúce hmlý veže a ťažkopádne svitanie

lebo tvoja neschopnosť zabúdať
je viac úľavou ako hrozbou

ÚČASŤ

Aj táto nevyhnutná lož
je nahradená
prechodom cez slamené pole
plavbou po tiahucom kanáli
dotykom ruky o prázdnu chladnúcu šálku

Skutočnosť je však nenahraditeľná
vytrácajúca sa voda
prízemné vtáctvo
insitné úle pozakryvané dymom

Cítiš pradávny prenosný smäd
úzkosť z blýskajúcich nocí
neodlučiteľnú účasť na obnove a zanikaní



Ester M. Šimerová: Kamene, 1963

Fenomén ticha (nielen) v literárnom kontexte



Fenoménu ticha venuje naša dynamická, ustavične sa akcelerejúca, priam hektická doba malú pozornosť, pomerne málo sa tematizuje v odbornom, a azda ešte menej vo verejnom diskurze ako aktuálny socio-kultúrny problém. Hoci, nazdávam sa, o hodnote tohto fenoménu intuitívne vieme (ba dokonca tušíme, že ide o jednu z najvzácnejších hodnôt), ale neraz si ju zreteľne uvedomíme až vtedy, keď nám ticho (stíšenie) začne veľmi chýbať, keď zistíme, ako nám ho ktosi stále narúša: ktosi viac anonymný ako konkrétny, často neviditeľný, no predsa všadeprítomný (a keď si priznáme, že strácame schopnosť chrániť si aspoň svoje privátne ostrovčeky, v ktorom by sme mu vyhradili chránené miesto).

Asi sa nemýlim, že najzreteľnejšie si hodnotu ticha (stíšivosti) uvedomujú umelci, ktorí poznajú význam mĺkveho ponoru pre tvorbu, pre koncentráciu, ktorá jej predchádza, ale ju aj po celý čas sprevádza. Poznajú potrebu priestorov stíšivosti, v ktorých sa obracajú do vnútorného sveta nasýteného živou imagináciou, vhlbujú sa do intímneho, často obrazného rozhovoru so svojimi predstavami. Čosi o týchto priestoroch vedel napríklad veľký básnik Rainer Maria Rilke, ktorý ticho pokladal za dôležitý predpoklad básnictva. Aj vďaka tichu môžu podľa neho slová v diele „účinkovať v celej šírke a v celom význame“; až tak, cez ticho a v tichu sa dá „dosiahnuť celistvé predstavenie piesne života“.

Friedrich Nietzsche, jeden z najpoetickejších filozofov, sa v súvislosti s písaním aforizmov, ktoré jemu samému boli veľmi blízke, vyjadril, že je chybou neďomyselného ducha, ak v mlčaní dokáže vidieť len neukončenú myšlienku, len zárodok, ktorý sa nevyvinul, nedozrel... Mlčanie môže totiž byť prostriedkom zvyraznenia, spočítania, môže byť priestorom rezonancie, zintenzívnenia slov, medzi ktorými sa rozprestiera, koncentráciou ich významov. Takéto mlčanie, povedané opäť s Nietzsche, núti myseľ ostávať na prahu očakávania, v predtuchu objavu čohosi vzácného...

Naš Milan Rúfus, básnik nesmiernej senzibility voči jazyku, tiež pripisuje v kontexte umeleckej tvorby mlčaniu veľký význam, dokonca ho v istých situáciách nadradzuje nad slová, ako je to očividné napríklad v básni venovanej Františkovi Halasovi, kde píše: „len schody chrámove, / len schody chrámove sú slová. / Vysoko nad nimi je mlčanie. / Na jeho prahu, básnik, pravda sedí...“ Ticho má pre tohto básnika až „strašnú hĺbku“, nad ňou sa chodí – alebo azda by som sa mala presnejšie vyjadriť – iba nad ňou môžu vyvolení kráčať „s básňou do veľkosti.“

A o pár desaťročí mladšia, žiaľ, už nežijúca Margita Dobrovičová, s poetikou, podľa môjho názoru veľmi blízkou tej rufusovskej, si v jednej básni (azda sama sebe?) napísala: „Zdokonaľuješ sa v mlčaní... / Tak ako tráva v svojom vlnobytí. / Tak ako svety bez mena...“ Koľko toho musí človek nažiť, koľko básní musí prečítať, koľko ich napísať, aby pocítil potrebu mlčania, aby túžbu po čo najpresnejšom slove striedala túžba po mlčaní, aby sa obe túžby prelínali, obviňali ľudský čas, dávali mu zmysel: smerovať k dokonalosti slova, a zároveň k dokonalosti mlčania („... Život sa prelieva. / A nová sorta včiel. / Mediček prisláný. / Zdokonaľuješ sa v mlčaní...“)

Poézia sa neznáša s hlukom, ten by ju udusil ešte v zárodku, jej súkmeňovcom je stíšenie, poézia sa vynára z mlčania, nie je to mlčanie znamenajúce rezignáciu na slovo, nie je to mŕtvý čas, ale príležitosť, aby slovo mohlo pokojne, bez náhlenia dozrievať, kryštalizovať, aby zaznelo vyčírené a číriace. Mlčaním, ako to vyjadril rumunský filozof Emil Cioran, sa slovo zjemňuje, hovoriť hlasne (a navyše dlho) znamená podľa neho obetovať poetickosť, ba priamo obetovať kultu „antipoetickej kauzality“.

Na prvý pohľad paradoxne aj v umení, v ktorom sú hlavným „materiálom“ zvuky, nachádza ticho opodstatnenie a uznanie. Ak sa započúvame do experimentálnych skladieb Johna Cagea, precítíme, akú hodnotu pripisoval tento skladateľ tichu ako priestoru, do ktorého môžu jednak vstupovať vonkajšie zvukové signály, ale jednak ako priestoru otvorenému pre imagináciu poslucháčov, ako priestoru lákajúceho (dokonca by sa dalo povedať, zvädzajúceho) ju svojou „prázdnotou“. V „písanej“ hudbe sa nachádzajú podľa skladateľa dva druhy zvukov: tie, čo sú vyjadrené v notách, a tie, čo v nich nie sú; tie „tiché“ otvárajú bránu novým (aj zvukovým) možnostiam. Ticho v takomto chápaní nevystupuje ako niečo protirečivé zvukom, ale ako ich pozadie, ktoré im dáva výraznejšie vyniknúť, ba dokonca, ako ich doplnok, a navyše, ako príležitosť (aj) pre kreativitu počúvajúcich...

Alebo ak postojíme pred známym Malevičovým obrazom, priťahovaní jeho „prázdnotou“, jeho „výtvarným tichom“, pristihneme sa pri myšlienke, že práve „prázdno“ rozvzuje uzlíky našej fantázie, požičiava jej krídla, otvára pred ňou širšie interpretačné horizonty. A takisto pred obrazom Georges Braqua, prvom z cyklu *Ateliérov*, na ktorom maliar predstavuje bielu antickú nádobu, možno vázu, možno krčah: nádoba, v takejto kompozícii jemne ozvláštnená, sa vyníma na čiernom pozadí, v jeho neurčitosti môžeme čítať nekonečnosť kozmu, ticho, prázdnotu, mlkvotu, ktorá čaká na svoje naplnenie.

Aby som však ostala pri literatúre, mne najbližšom umení, spomeniem napríklad anglickú prozaičku a esejistku Virginiu Woolfovú, ktorá vo svojich textoch (ak som jej správne porozumela, tak zámerne, ba programovo) vymedzovala nemálo priestoru tichu (mlčaniu, prerušovaniu, prestávkam), votkávala ho do symbolického poriadku slov, včleňovala do narácie, pričom ho nechápala ako synonymum „nepřítomnosti“ či „vyprázdnenosti“, ale naopak, ako špecifickú formu prezentácie, a to nie čohokoľvek, ale prezentácie „prítomnosti Bytia“.

Ticho je v jej prózach rovnocennou súčasťou vety, tichom ako spôsobom komunikácie charakterizuje spisovateľka svoje postavy výrečnejšie ako opisom ich zovňajšku. Tichom (pauzami, gestami či pohľadmi nahrádzajúcimi slová, dômyselnými kombináciami interpunkčných znamienok) sa woolfovské postavy dohovárajú lepšie ako slovami, uskutočňujú ním iný typ komunikácie, celkom iste nie menej hodnotnej ako je tá verbálna. Tieto postavy neraz poukážu na fakt, že „nedalo sa nič povedať“, resp. že „mnohé veci ostali nevy povedané“. Tak napríklad Orlando, protagonistka z rovnomeného románu, si postupne uvedomuje, že rozprávať sa dá aj bez slov, veď napokon, „to, čo je v skutku poetické, nemožno vyjadriť slovami“. Vzniká tak síce na pohľad prázdne miesto, je to však „prázdne miesto, ktoré treba považovať za priestor nabitý na prasknutie“. Alebo iná postava, výtvarníčka Lily Briscoová z Woolfovej románu *K majáku*, konštatuje, že slová „myšlienku len nahryznú, rozbijú a nepovedia nič...“ Protagonistka, plná túžby pretaviť do slov obsah svojej mysle, svoje city, prichádza k poznaniu, že vlastne nič podstatné nemožno vypovedať, pretože „slová sa rozpráchnu a triafajú pod cieľ...“. Uvedomí si, že myšlienky či city pod nejasným slovom neraz zapadnú, postrácajú svoje presné kontúry, rozplynú sa... Slovami môžeme mieriť, no do cieľa často prichádzame inými cestičkami, tými, čo sa jemne vinú, stíšene kľukatia za slovami či medzi nimi, a ak sa nemýlim, tak práve k najkrehkejším, nesmierne dôležitým cieľom možno dospievať aj (dočasným) spojenectvom s mlčaním alebo aspoň zmĺknutím.

Nechala som sa inšpirovať svojou obľúbenou spisovateľkou, prostredníctvom jej textov by sme sa mohli vydať na prieskumy rôznych podôb ticha, do mnohorakých figúr ml-

čania (mlkvot), ktoré majú výraznú výpovednú silu. Woolfová však rozhodne nie je jedinou autorkou, ktorá v textoch aspoň občas deleguje kompetencie vypovedať z verbálneho jazyka na jazyk ticha (mlčania).

Azda k najznámejším prípadom v svetovej literatúre, keď mlčanie postavy je oveľa výrečnejšie ako akýkoľvek slovný prejav, je *Legenda o Veľkom inkvizítovi*, ktorá je súčasťou (a nazdávam sa, aj vyvrcholením) posledného románu Fiodora Michajloviča Dostojevského *Bratia Karamazovci*. Ako na to upozorňuje vo svojej monografii o Zore Jesenskej, vynikajúcej prekladateľke z ruštiny, Eva Maliti-Fraňová, v dialógu dvoch hlavných protagonistov *Legenda* – Inkvizítora a Krista rozohráva spisovateľ drámu hľadania kompromisov medzi dvoma princípmi, dvoma chápaniami človeka a sveta, dvoma protirečivými interpretáciami slobody, lásky, nevyhnutnosti, autority. Tento dialóg sa však mení na monológ Inkvizítora, pretože Dostojevskij necháva Krista po celý čas v pozícii počúvajúceho, mlčiaceho: to, že Kristus predstavujúci symbol lásky, slobody, vôbec neprehovorí, celkom iste nevyznieva ako pasívna rezignácia, mlčanie uňho môžeme chápať skôr ako gesto pozornej sústredenosti na slová protihráča, ako výraz nesmierne empatického ponoru do jeho myšlienok, no zároveň ako poznanie, že slovom by sa argumenty vyvracajúce Inkvizítorovo presvedčenie ani nedali vyjadriť, zovšeobecňujú, žiaľ, historickú skúsenosť ľudstva, ktoré napokon prepasie aj príležitosť stotožniť sa s ideami hlásanými Kristom a prikloní sa k jeho nepriateľom...

Dostojevskij v románe akoby chcel gradovať takpovediac monologickú dialogickosť stretnutia, keď Kristus, veľmi dobre poznajúci realitu, ostáva naoko pasívny a vypovedá mlčaním, toto však završuje (verný mlčaniu) bozkom – gestom, ktoré podľa Pavla Florenského, popredného ruského náboženského mysliteľa, možno pokladať za najvyšší duchovno-telesný prejav pozemskej aj nebeskej lásky.

Nepochybne nie je náhodou, ale dobre premysleným autorským zámerom, že „druhým hlasom“ v *Legende* je Kristovo významné (a podľa mňa z významnejšie) mlčanie. Eva Maliti-Fraňová v spomínanej práci ponúka pre takéto riešenie ďalšie možné vysvetlenie, že totiž Dostojevskij „na Kristov posvätný hlas uložil tabu“, čo dáva do súvislosti s faktom, že ani sám autor neberie v *Legende* Kristovo meno nadarmo, „tabuizuje ho“, resp. zamieňa, nahrádza, najčastejšie osobnými zámenami. Napokon, medzi oboma interpretačnými prístupmi nie je podstatný rozdiel, v oboch prípadoch sa mlčaniu pripisuje významotvorné pôsobenie, v oboch sa daný fenomén vníma ako hodnotná alternatíva k verbálnemu prejavu.

S fenoménom mlčania (ticha) a s jeho najrôznejšími prezentáciami sa môžeme stretávať nielen v klasickej, ale aj v súčasnej literatúre, pre zmenu obráťme pozornosť opäť k poézii. Tak napríklad v básni venezuelského básnika Eugenia Monteja sa vyvrcholenie kohútieho spevu zobrazuje na pozadí návratu „súdržného ticha“, pričom spev ostáva mimo, rozptýlený v tieni povetria, aby mohol v tomto kontraste zaznieť ešte sugestívnejšie. A od toho istého básnika sa dozvedáme, čo môžeme aj sami tušiť – už ani nie tak veľmi prekvapení, pretože poučení rúfusovskou predstavou o pravde, ktorá sedí na prahu mlčania – dozvedáme sa teda, že poézia zdvíhajúca hlas za bolesť sveta „nič nežiada, ani len slová...“ Slová akoby boli spochybnené, devalvované – najmä v prípade, ak by sme ich vnímali ako jediných a výlučných sprostredkovateľov našej mysle, ako jediných vyslancov našich emócií.

Mlčanie je okamihom jazyka, napísal Jean-Paul Sartre v známej eseji o literatúre, nesituoval teda ticho, zmĺknutie do sféry mimo jazyka, či do nejakej opozície voči nemu, ale priamo doň, ako jeho súčasť, ako jeho zákmit, moment, okamih – možno potrebný na výdych, znovupremyslenie predtým už vypovedaného, ktoré sa tým neneguje, ale naopak, ktorého význam sa tak môže prehĺbiť. Ako okamih potrebný na dozretie myšlienky, na pokojné vyčkanie, kým sa kontúry vnútorného obrazu zreteľnejšie nevyčiria, nedozrejú na vypovedateľnosť, a možno, aj ako okamih potrebný na doplnenie, komplementarizáciu toho, čo už bolo alebo čo bude vyslovené.

(Mlčanie ako okamih jazyka, nie ako jeho vonkajšie pozadie, ale ako jeho súčasť, vnútorná a významná či význam dotvárajúca súčasť).

Inklináciu k tichu ako významného prvku textu možno zaznamenať aj v tvorbe najznámejšej predstaviteľky afroamerickej literatúry, nositeľky Nobelovej ceny za literatúru z r. 1993 Toni Morrisonovej. V jej románoch nachádzame „tiché“ pasáže, pasáže preryvov a „prázdna“, v ktorých autorka ponúka interpretačný priestor pre čitateľov. Ako uvádza Katarína Fečková, autorka monografickej práce *Ne/lásky matiek a dcér*, venovanej tejto pozoruhodnej, u nás ešte stále nedostatočne známej prozaičke, priam k príznakovým vlastnostiam Morrisonovej prózy patrí fragmentácia príbehov a otvorenosť záverov, teda prvky textov, ktoré predpokladajú percepčnú pripravenosť, schopnosť dotvárať príbeh, a vytvárať širšie škály interpretácií. Aj sama spisovateľka sa v eseji *Memory, Creation, and Writing*, v ktorej objasňuje základné princípy svojho písania, vyjadruje na margo spomínaných príznakov, a ich používanie zdôvodňuje tým, že touto fragmentárnosťou a otvorenosťou prenecháva čitateľom možnosti dodať textu emócie, dokonca farbu a zvuk. „Môj jazyk musí mať prázdne miesta a medzery,“ hovorí spisovateľka, tieto medzery, prerušenia sú potrebné na vstup recipienta do textu. Ako vidíme, „prázdnota“ znamená aj u nej potenciál, šancu pre kreatívne završovanie textu v predstavivosti čítajúcich, a zároveň aj šancu pre ich vlastnú (čitateľskú) špecifickú sebarealizáciu.

To, čo azda na prvý pohľad vyznieva ako paradox, je tak vlastne prehĺbením pohľadu na fenomén ticha: ticho („mlkvota“), ako tieto fenomény chápu umelci, sa s „hlasnými“, počuteľnými jednotkami nevyklučujú, nemusia znamenať negáciu hlasu, negáciu „prítomnosti“, ale naopak, môžeme v nich vytušiť miesto, kde sa môže zhromažďovať obrovský tvorivý potenciál, kde sa utvára žriedlo nesmiernej energie, ktorá sa potrebuje koncentrovať, očistiť od rušivých vplyvov, a až po tejto koncentrácii, až po tejto očiste môže nastať erupcia kreativity, sebaoslobodzovania. Takže neudivuje, že tam, kde chce umenie vypovedať o „absolútnej prítomnosti Bytia“, o celistvosti a úplnosti všetkých jeho momentov, tam, kde chce zachytiť „parousiu“ (či už túto „prítomnosť“, tento „príchod“ vzťahujeme k sakrálnej alebo sekulárnej sfére), ako sa o to na priereze dejín usilovali jeho veľkí predstavitelia, tam umenie často siaha po špecifických „figúrach ticha/prázdna“, po „zónach mlčania“ ako po efektívnych výrazových prostriedkoch, ako po významotvorných prvkoch literárneho textu, resp. hudobného (či výtvarného) diela.

Neprekvapuje ani to, že o problémoch s (ne)vypovedateľnosťou sveta vedia čosi aj filozofi, ktorí – podobne ako literáti – starostlivo zvažujú možnosti slova, analyzujú ho z rôznych aspektov, lupami minucióznych teoretických aparátov obnažujú jeho silné, ale aj jeho slabé stránky. Možnosti slova, ktoré sa ešte iba hľadá, ale aj toho, ktoré už zaznelo v hovorenej alebo písanej podobe a ktoré čaká na tých, čo sa preň rozhodnú, budú si ho chcieť sprístupniť, porozumieť mu.

Krehkosť hranice medzi naznačeným (napísaným, vypovedaným) a porozumeným, medzi jasnosťou a neurčitosťou vysloveného príťahovala pozornosť filozofov oddávna až po súčasnosť, stačí spomenúť Platóna, ktorý sa Sokratovými ústami v dialógu *Faidros* vyjadruje o „dôstojnom“ či o „velebnom“ mlčaní (už napísaných) textov; diela, ako vraví Sokrates Faidrovi, mlčia, nevediac, komu sa majú prihovoriť, a komu nie.

Sokratovské myšlienky nachádzajú pokračovanie dodnes, v skúsenostiach s textom, akokoľvek dobovo podmienených, pretrváva na priereze dejín čosi konštantné, či aspoň podobné, čo priťahuje pozornosť teoretikov, a aj samotných autorov. O tautologickom mlčaní textu píše súčasný rumunský filozof Gabriel Liiceanu, pričom toto tautologické mlčanie chápe ako plachosť a bezbrannosť kníh čakajúcich na toho, kto ich otvorí. Mlčanie kníh a mlčanie autorov, „velebne“, „dôstojne“, predovšetkým však dúfajúce, plné nádeje, že nebude definitívne odsúdené k večnosti, osamotené a nepremenené a ani zneužitú, ale že sa, naopak, stane novým počiatkom, novým vstupom do sveta významov, novou možnosťou zvýznamňovania... Domýšľajúc túto ideu, môžeme povedať, že to, či, a ako diela prehovorí, závisí od toho, kto k nim pristupuje, mlčanie kníh ako potencialita je podmienené kontextom, v akom sa nachádzajú, ale aj dobovou percepčnou situáciou, percepčným podhubím (ako o tom písal napríklad slovenský filozof Igor Hru-

šovský, ktorý venoval viac prác vzťahu filozofie a umenia, predovšetkým hudby a literatúry). V každom prípade je ich „mlčanie“ príležitosťou zjaviť nevypovedané, a zároveň je výzvou načúvať tomuto „mlčaniu“, rozväzovať jeho uzlíky, uvoľňovať, odkrývať významy, ktoré sú nimi popreväzované.

Nedôveru voči vypovedateľnosti čítame v prácach antických skeptikov, ale s podobnou nedôverou sa stretávame aj u Sörena Kierkegarda, Jacquesa Derridu či Michela Foucaulta. George Steiner, popredný, u nás menej známy moderný filozof tvrdí, že totalitu ľudskej lingvistickej produkcie možno rozdeliť na dve skupiny: na počuteľné a nepočuteľné, na hlasné a bezhlasné jednotky. Ľudské bytosti generujú oba tieto lexikálne a syntaktické druhy, a oba používajú na vyjadrovanie svojich myšlienok, pocitov, zámerov, túžob ako rovnako dôležité: hlasitosť sa prelína s bezhlasosťou, slová s mlčaním, pričom sa vzájomne ovplyvňujú a podporujú.

Thomas Mann v súvislosti so svojim krajanom-filozofom Arthurom Schopenhauerom napísal, že pravda musí byť prijateľná, a za jej hlavné kritérium pokladá to, že „sa nedá vyjadriť doslova.“ Ani v Schopenhauerovom prípade nie sú podľa Manna najdôležitejšie slová. Mohli by pokojne znieť aj inak, napriek tomu by zostalo zachované pravdivé emocionálne jadro..., pod pravdou však chápe Mann predovšetkým úprimnosť, a nie to, že Schopenhauerova kniha nutne obsahuje a sprostredkuje pravdu...

Ba jeden z filozofov dokonca radí v niektorých prípadoch radšej sa celkom stiahnuť do mlčania – alebo inak: vypovedať o nevypovedateľnom – mlčaním. Takéto wittgensteinovské rozhodnutie pre mlčanie (chápané ako istá analógia k výtvarnému či hudobnému „tichu“/„prázdnu“) zjavne nemožno pokladať (iba) za prejav filozofovej rezignácie vo vzťahu k verbálnemu jazyku, ale aj za prejav rešpektu voči „tichu“ ako spôsobu výpovede tam, kde sú možnosti jazyka limitované.

Vráťme sa však ešte nakrátko k sokratovskému „mlčaniu“ textu, ono nielenže je jeho dôležitým konštituentom, ale je aj jedným zo základných predpokladov jeho interpretácie: text, v ktorom by sa nenachádzali „medzery ticha“, by nelákal percipientov, aby v ňom tvorivo (svojou invenciu, na základe svojich osobných skúseností s vypovedateľnosťou) nachádzali, a zároveň dotvárali, znovuustanovovali zmysel; „ostrovčeky ticha“ a isté očakávanie zmyslu, ktorý text ponúka, sú nevyhnutné na to, aby bola interpretácia textu vôbec mysliteľná. Ako vraví Günter Figal, interpretovanie môže žiť len z „mlčania“ textov, v mlčaní má interpretácia svoj pôvod, pretože zmysel, ktorý by bol v texte jednoznačne zadaný, jednoznačne vyjavený, by nepotreboval nijakú interpretáciu – a tým by strácal čitateľskú príťažlivosť.

V „mlčaní“ textu akoby sa stretávali dva momenty, o ktorých hovoril v súvislosti s filozofickou hermeneutikou aj Hans-Georg Gadamer, a to moment záväznosti voči textu a moment slobody, oba sú z hľadiska interpretácie textov podstatné práve vo svojom vzájomnom prepojení. Bez „ostrovčekov ticha/mlčania“ by text interpretóm neposkytoval nijakú slobodu (samozrejme, ide o slobodu v rámci a v priestore daného textu či akéhokoľvek diela) a nemohli by napríklad vzniknúť celé spektrá jedinečných konkrétnych interpretácií; ak by však, na druhej strane, text iba „mlčal“, proces interpretácie by sa rozplynul v absolútnej neurčitosti, stratil by opodstatnenie a vlastne, takýto text by prestal byť textom.

„Mlčanie textu“ zohráva motivujúcu rolu vo vzťahu k percipientovi, je to „relačné“ mlčanie, mlčanie, ktoré očakáva interakciu, ktoré ju podnecuje a ktoré práve v nej oživa. V tomto duchu možno vnímať aj slová uruguajského spisovateľa a klavírneho virtuóza Felisberta Hernándezza, ktorý sa v jednej zo svojich poviedok vyjadruje o aktívnej povahe fenoménu ticha v hudbe prostredníctvom sugestívnej metafory. Ticho rado počúvalo hudbu, zachytilo aj to najvzdialenejšie chvenie, píše spisovateľ, jeho úsudky sa rodili dlho, ale keď nabralo istotu, zasahovalo do hudby. Touto metaforou vyjadruje Hernández aj podobu ohlasovaného zasahovania, keď ďalej hovorí o tichu, že sa „prechádzalo pomedzi tóny ako mačka s dlhým čiernym chvostom a zanechávalo ich plné úmyslov“...

Za metaforou siaha aj Walter Benjamin, aby uchopil silu zreteľne nedo(vy)povedaného; „die wolkige Stelle“, ako hovorí nemecký filozof, zahmlené miesto v texte, miesto po-

kryté oparom hmly, neurčitosti, nevyjavených jednoznačných významov. Miesto, kde z textu celkom neočakávane vytryskne nepochopiteľno, nevyповедateľno, za ktorým cítíme lákanie: prázdna, medzery, zmĺknutia.

Miesto, dodáva v súvislosti s analýzami žánru fragmentu literárna vedkyňa Françoise Susini-Anastopoulová, kde sa ono nepochopiteľno môže zjaviť aj cez vynechanie kúska výpovede a odcudzenie vyvolané očividným nezačlenením fragmentu do celku. (Vlastne, keď sa to tak vezme, fragment, ktorý dokáže tak fascinujúco pôsobiť, je tiež istým spôsobom zmĺknutia, stíšenia; práve vďaka tomu je schopný otvárať priestory pre imagináciu, pre snívanie o nedosiahuteľnej celistvosti, o svojej príslušnosti k nejakému celku, ktorý predsa len predpokladá, ak by totiž nejestvoval celok, nemalo by zmysel uvažovať o fragmente). Odvolávajú sa na vynikajúceho nemeckého vedca a aforistu z 18. storočia Georga Christopha Lichtenberga hovorí táto autorka o možnosti interpretovať mlčanie (v zmysle zadržovania slov) ako úsilie dať slovám a veciam šance, aby mohli jestvovať v nerozriedenej podobe.

Aj podľa Françoise Susini-Anastopoulovej možno povedať, že existuje *mlčanie o Prítomnosti a mlčanie o Absencii*, či inými slovami, mlčanie vznikajúce z nadbytku a mlčanie vznikajúce z nedostatku. V prvom prípade ide o „plné mlčanie“, ktoré nevyjadruje núdzu, ani neprítomnosť zmyslu, ale naopak, je plným priestorom, *mnohosľubnou prestávkou a prázdnom, ktoré plodí bytie*. Takéto neprázdne mlčanie dáva výraznejšie vyniknúť povedanému, znásobuje jeho intenzitu, je akosi prípravou, akýmsi katarzným predpriestorom, v ktorom zaznie vyslovené. Musí však ísť o mlčanie či zmĺknutie dobrovoľné, nie vynútené vonkajšími silami, pretože známe sú z histórie aj viaceré podoby takého mlčania, presnejšie umlčania ako potláčania hlasu iných, ako ich vytesňovanie zo sféry počuteľnosti na základe rôznych kritérií (to by však bol námet na ďalšiu, celkom odlišnú esej).

Vrátim sa teraz k už naznačenej myšlienke, že či už v prípade hudobného, literárneho alebo iného umeleckého diela, by nemalo zmysel uvažovať o jeho tichu/mlčaní ako aktivizujúcom, podnecujúcom fenoméne, ak by toto ticho/mlčanie bolo dôsledkom toho, že dielo sa nachádza mimo akéhokoľvek poľa možných interpretácií, mimo akýchkoľvek interakcií, stretov s potenciálnymi interpretmi. Je očividné, že len oni môžu/majú odhľadať úmysly zanechané v diele, napíňať ich vždy novým obsahom, do ktorého vkladajú nemalo zo seba, zo svojich vlastných „úmyslov“.

„Mlčanie“ môžeme vnímať aj ako špecifický druh výzvy, oslovenia, privolania pozornosti, a to nielen v už spomínanom prípade, keď pôsobí ako prostriedok prípravy na nadchádzajúci akt umeleckej tvorby (percepcie), ale aj mimo sféry umenia – napríklad ako prostriedok odpútania sa od vonkajšieho sveta a maximálnej koncentrácie na „očistené“ vnútorné prežívanie náboženskej skúsenosti.

Netreba azda zdôrazňovať, aké miesta a úlohy sa vymedzujú mlčaniu/tichu v sakrálnych svetoch: ticho je predpokladom tak východnej meditácie ako aj západnej kontemplácie, bez ticha ako výrazného prvku pôsobivej fragmentarizácie, rytmizácie (napríklad v podobe prestávok či opakovaní, návratov v piesni, v modlitbe, v kázni) si zrejme nemožno predstaviť nijaké intímne religiózne zážitky, a ani „oficiálne“ náboženské obrady. Samotná modlitba ako špecifická forma komunikácie s božou bytosťou obsahuje – ako na to poukazujú teológovia – jednotu slova a skutku, jednotu verbálneho a neverbálneho (bezhlasého, tichého) prejavu. Zatiaľ čo slovo prezentuje osobitú reč človeka upriamenú na Boha, „skutková“ časť modlitby je založená na spojení s Bohom prostredníctvom rôznych bezslovných prejavov (takými sú napríklad obeta, tanec, gestá, postoje, pohľady, reč rúk, tela), ktoré sa vykonávajú mlčky, v mlkvom pohrúžení.

●

Francúzska filozofka Simone Weilová vo svojich esejách tematizuje fenomén ticha v súvislosti s náboženskou skúsenosťou (rozhovorom s Bohom), ale aj s medziľudskou komunikáciou, pre ktorú je ticho, ako zdôrazňuje, veľmi dôležité ako predpoklad toho, aby bol človek schopný načúvať druhým. Predovšetkým však situuje ticho do sféry Božieho slova, má na mysli večné ticho, ktorý môže počuť len ten, kto je schopný nielen počúvať, ale i milovať. Na rozdiel od ľudských bytostí, ktoré hovoria zvukmi, „slovom Boha je ticho“, Božie vyznanie nemôže byť podľa filozofky „ničím iným než mlčaním...“, slová by preň boli primálne, nedostačujúce.

Tento typ ticha spája Simone Weilová s predstavou takej harmónie, aká nikde inde neexistuje. Odvoláva sa pritom medzi inými na pytagorejcov, ktorí naznačenú harmóniu chápali „prostredníctvom bezodného ticha, obklopujúceho hviezdy. Nevyhnutnosť v tomto pozemskom svete je vibrujúcim Božím tichom,“ píše Weilová.

A dodáva, že „naša duša neustále robí hluk, ale je v nej jeden bod, ktorý je tichom a ktorý nikdy nepočujeme. Keď Božie ticho vstúpi do našej duše, prenikne ňou a spojí sa s tichom, ktoré je v nás skryto prítomné...“. Vtedy sa pred nami podľa filozofky roztvorí vesmír „ako rozpolené ovocie“ a my uvidíme univerzum „z bodu mimo vesmíru.“

Fenomén ticha ako súčasť náboženského zážitku je najvýraznejšie prítomný v mysticizme. V rámci jeho rôznych prúdov sa vykreditoval špecifický vzťah k jazyku, ktorý je poznamenaný najmä nedôverou voči jeho schopnosti adekvátne zachytiť hĺbku a autentickosť mystického zážitku. Táto veľmi špecifická skúsenosť, ktorá je spätá so skúsenosťou intímne zažitého tajomného, nevyzývateľného, unikajúceho, sa spravidla vzpiera pojmovému uchopeniu – či je to už v buddhizme, taoizme, Upanišádach či kabale. A aj keď sa jednotlivé mystické prúdy líšia ontologickou koncepciou (predstavou a výkladom bytia), vo vzťahu k jazyku a k možnosti uchopiť ním mystické zážitky, sú si veľmi podobné – predovšetkým skeptickým postojom voči možnosti jazykovej vypovedateľnosti týchto zážitkov (nezriedka ide o sekundárny prepis vizuálnych obrazov, v akých sa mystické zážitky či „videnia“ odohrávajú, do slov. Problematickosť tohto „prepisu“ sugestívne približuje vo svojich spisoch napríklad stredoveká mystička, učienkyňa, spisovateľka a skladateľka Hildegard von Bingen, ktorá svoje obrazné „zjavenia“ pretlmočuje do verbálneho jazyka, pripomínajúc možné nepresnosti, odchylky takéhoto „prekladu“). Platí to pre mystikov vo všeobecnosti, že v úsilí opísať svoje skúsenosti narážajú na nepoddajnosť, nepriepustnosť, tvrdosť slov, neprekvapuje preto podobnosť ich pocitov, že mystické zážitky sa ráňajú alebo dokonca až rozbiľajú, triešťa o nepriestupné hrany slov. Mystici – a v tom majú azda k umelcom bližšie ako ktokoľvek iný – si uvedomujú „jazykovú nedostatočnosť“ vo vzťahu k videnému a precítenému. Ako to dosvedčujú vo vyznaniach viacerí mystici či viaceré mystičky, bezohľadu na rozdielnosť medzi konkrétnymi náboženstvami, je pre nich spoločné presvedčenie, že ich zážitky sú v bežnom jazyku nestváriteľné, a preto im neostáva iné ako únik do záslovna, mimoslovna, ktoré môže mať podoby mlčania/ticha – a inokedy sa zas so svojimi zážitkami utiekajú do obrazov, vízie tu nahrádzajú (neuskutočniteľné) výpovede, pretože extatické videnie neprípúšťa možnosť verbálneho sprítomnenia. Dodám len, že práve túto obraznosť vízií hodnotia súčasné feministické epistemologičky veľmi pozitívne, pretože aj vďaka nej sa zväzňuje úloha mimoracionálnych prvkov v procesoch poznávania, zhodnocuje sa prínos „alternatívnych“ postojov k poznaniu. Akcentom na vizuálnu (neverbálnu) stránku istého typu poznania sa rehabilituje zmyslosť a ako na to upozorňuje Manon Andreas-Grisebachová, prekonáva sa v tradičnej filozofii ukotvené dualistické rozštiepenie na racionalistický a senzualistický prístup k problematike poznávania, a toto prekonanie či dekonštrukcia spomínaného rozštiepenia predstavuje jeden z cieľov feministickej epistemológie. Nejde pri tom o nahradenie lgického diskurzu zmyslovou názornosťou, ale o narušenie jeho „samovlády“, o približovanie sa k celistvosti poznania.

●

Vesmírny rozmer ticha, ktorý sa zdôrazňuje v metafyzických či teologických úvahách, je prítomný aj u poetov, opäť sa pristavím pri Rúfusovi. S chápaním vznešenosti, nadčasovosti a nekonečnosti ako atribútov ticha sa stretávame v inej jeho básni, v ktorej ponúka obraz toho, ako sa na morskej hladine spája mlčanie s večnou vznešenosťou a v ktorej poet tieto dve tichá pripodobňuje k „žarnovom starých Božích mlynov“. Ticho v rúfusovskom podaní, ako som už naznačila, nie je nijakým neplodným a vyprázdneným miestom bez dynamizujúceho potenciálu, aj keď v niektorých prípadoch ticho môže pre tohto básnika znamenať symbol smrti, završenia a konečného pokoja, na druhej strane ho však básnik precítiť aj ako štrbinku, trhlinku, ktorou „sa hrnie žitie“, ako škárku, ktorou možno nasávať silu, čerpať vyrovnanosť potrebnú pre život.

Možno nie je náhodné, že u iného nášho básnika, blízkeho Rúfusovho priateľa, taktiež často nachádzame motív ticha, niekedy je v jeho básňach ticho tematizované ako pasívny fenomén vytvárajúci protipól k aktívnemu životu, inokedy ako stred života, ako báza, v ktorej človek môže oddychovať sám v sebe. Pavol Strauss, pretože o ňom je reč, na viacerých miestach opakuje, že „to hlavné ťažko vyjadrieme jazykom“ a „vo všetkom je toľko nevy povedateľného...“, predovšetkým vo veľkej bolesti, vo veľkých citoch vôbec, ale aj v hlbokom poznaní nemôžeme vystačiť so slovami. Aj v Straussových poetických a esejistických textoch nadobúda fenomén ticha vesmírne dimenzie, básnik ho precítiť ako „nepochopiteľnú samovravu vesmíru“, ono vesmírne ticho nevníma však ako neúčastné aj na živote človeka, naopak, prízvukuje, že toto ticho je tichom, ktoré „sa nahýňa i cez nás“. Ako poznamenáva Mária Bátorová, autorka monografie o Straussovi, pre tohto básnika, je priestor ticha a mlčania nielen vesmírnym tichom, ale podobne ako u Saint-Exupéryho je podstatným miestom aj jeho privátneho kozmu..., veď on sám, predstavoval „žité ticho...“, čo možno interpretovať tak, že básnik si zvolil „ticho“ ako symbol svojho prežívania, prípadne, že svojím životom naplnil „ticho“ ako základný princíp.

Ticho je u básnika lokalizované do pomyselného bodu počiatku a zároveň do vrcholného bodu, ku ktorému až môže život siahať, pretože, ako je Strauss presvedčený, „všetko, čo robí život veľkým, je z ticha a pre ticho v človeku“. Dokonca aj slovo sa stáva veľkým vďaka tomu, že hraničí s nekonečným tichom, v ktorom „všetko spočíva“, najväčšiu silu však poetický mysliteľ pripisuje slovu, ktoré je ešte nevy povedané. Hľadanie slova predstavuje preto vždy isté riziko, nakoľko nemáme a nemôžeme mať istotu, či sme siahli po tom správnom slove. Tento zneisťujúci pocit, pocit možného omylu, ba dokonca zradu prirovnáva básnik k pocitu „hostovania na falošnej strane skutočnosti“, a dodáva, že takýto pocit vzniká v tvorcovi vtedy, keď tento „prestúpi z priestranstiev mlčania“ do priestranstiev slov. Ticho pre básnika predstavuje teda akúsi nemateriálnu predsieň, azda by sme mohli povedať, akýsi časopriestor prípravy, očistného očakávania, až za touto katarziou - predchádzajúcou predsieňou sa podľa neho začína skutočná modlitba, ale aj skutočný zážitok krásy umenia, či už poézie alebo hudby, ktorú mal Strauss nesmierne rád a ktorej sa sám aj aktívne venoval. Neprekvapuje preto, že spoznajúc hodnotu týchto stíšených priestorov, vyjadruje sa Strauss o veľkých básnikoch (Vergílius, Rilke, Hermann Broch, Halas či náš Rúfus) ako o „veľkých emisároch nekonečného ticha“, vyššieho ohodnotenia sa mu od neho ani nemohlo dostať.

Kategória ticha má u Pavla Straussa podľa Márie Bátorovej inherentne kresťanskú dimenziu, symbolizuje tu tiché prijatie cesty ponížovania, utrpenia, nie je to však východné ponímanie ticha ako nirvány. Literárna vedkyňa vyslovuje v monografii presvedčenie, že ticho nie je pre tohto básnika len motívom, ale zároveň je podmienkou jeho duchovnej hĺbky a jeho praktickej existencie. Podľa tejto autorky je motív ticha typický pre celú slovenskú duchovnú tvorbu (ako príklad uvádza Janka Silana), zdá sa mi však, že tento motív ticha (stíšenosti, míkvoty) možno nachádzať aj mimo spomínaného prúdu.

Mila Haugová, súčasná poetka, jedna z našich najlepších, hovorí o bolesti „zaseknutej do mlčania“, ale zároveň o potrebe dať tejto bolesti hlas, nechať ju prehovoriť, napokon, z nej, zo zaseknutej bolesti, sa rodí báseň, a ešte aj z mlčania, ktoré bolo dočasným prístreškom bolesti, no ktoré ju potom, možno nie celú, možno so zmenšeným nárokom

na vernosť pôvodnému autorskému obrazu, vyslalo k slovám, pretože len tak, vymanená z mlčania, mohla postúpiť cestu k iným. Napadá mi, že pohľad na celú (našu, svetovú) literárnu tvorbu cez prizmu fenoménu ticha (mlčania) ako motívu a nosného naračného princípu by mohol byť nesmierne zaujímavý a mohol by odhaliť mnohé nuansy tohto fenoménu, ale aj mnohé, dosiaľ nevidené aspekty a súvislosti literárnych textov.

Nielen v umení (tvorbe, percepcii umeleckého diela) či v náboženskom prežívaní sa ticho/mlčanie s rozhovorom nevylučujú, nepredstavujú nezmieriteľné opozitá, ale ich vzájomné prepojenie, pôsobenie nachádzame aj v každodennom živote. Mlčanie (ticho, stíšenie) nie je ani protikladom, a ani popretím rozhovoru, ale môže byť jedným z jeho spôsobov, a aj – ako na to poukázal Sartre – jeho súčasťou. Môže byť doplnkom rozhovoru, upokojujúcim nádychom, intervalom očakávania, môže byť fázou radostného tušenia, čo sa predbežne ohlasuje ešte iba v bezslovnej podobe. To, čo je „iba“ nedopovedané, nezvučné, naznačené, prenecháva aj v bežnom rozhovore viac miesta pre imagináciu, pre kreativitu partnerov rozhovoru, pre slobodnú interpretáciu náznaku – a skutočný rozhovor sa nemôže vzdať tichu ani na interpretáciu, ktorou sa potvrdzuje aktívny osobný vstup do rozhovoru. Ambivalencia gest ticha – či už má podobu prerušenia, pomlčiek, páuz, „štrbín“ vyžaduje oveľa väčšiu aktivitu, oveľa angažovanejšiu spoluprácu, oveľa tvoriivejšiu účasť v rozhovore. Mlčanie tak možno pokladať nie iba za jeho celkom legitímny, zdôvodnený, ale, a to sa mi žiada opätovne zdôrazniť, aj priam za jeho významný (a významotvorný) konstitutívny prvok.

Isteže, hodnotu mlčania/ticha nemožno jednostranne zveličovať, jeho miesto v komunikácii (v prežívaní) nemožno absolutizovať. Veď ak na jednej strane každý ponor do vnútra, každý hovor so sebou (ale aj s inými) vyžaduje stíšenie dovoľujúce koncentráciu, aspoň chvíľkové vytesnenie vonkajších rušivých vplyvov, na druhej strane permanentný stav ticha by neprinášal upokojenie, stal by sa zrejme podobne rušivým, ako sú ustavične dotieravo dorážajúce zvuky, hluky; absolútne „tichý“ vesmír, vesmír bez napätí by bol stagnujúcim, vývoja neschopným vesmírom, akýkoľvek permanentne tichý, mlčky priestor by bol sterilným priestorom, a pravdepodobne by sa nám veľmi rýchlo zunoval, bol by to fádny model sveta.

V historickom vývine zaujímalo ticho rôzne postavenie, absencia ticha alebo jeho zvýraznená prítomnosť hovoria o charaktere tej ktorej spoločnosti. S modernou spoločnosťou vstupuje na scénu organizovaný (medializovaný) zvuk, dokonca neraz až hluk, akoby ten svedčil o jej životaschopnosti, akoby sa hlavne zvukmi (hlukmi) dával najavo jej energetický potenciál, akoby sa v nich prejavovala nielen extenzita, ale aj intenzita prežívaného.

Súčasnú spoločnosť (mám na mysli najmä spoločnosť druhej polovice 20. a začínajúceho 21. storočia) možno azda bez zveličenia nazvať nielen spoločnosťou dynamickou, ustavične sa akcelerujúcou, ale aj spoločnosťou hlasitou, ba až hlučnou, hlasitou a kričiacou. Je to nielen spoločnosť obrazov (resp.vizualizácie), ale aj spoločnosť hlasov, zvukov, hlukov nielen ako pozadia, ale ako jej vlastnou charakteristickou súčasťou (mohli by sme ju označiť ako spoločnosť „akustizácie“).

Ak sa nemýlim, bol to Pierre Bourdieu, ktorý pripomenul ono dávne berkeleyovské „Esse est percipi“ (Byť znamená byť vnímaný). Tému, ktorá sa nanovo aktualizuje, presúva z roviny filozofickej špekulácie do roviny praktického prežívania, konania. Koho nevnímate (často a opakovane) v obrazovej alebo zvukovej podobe (reprodukovanej médiami), ten akoby ani nejestvoval, stráca sa zo spoločensky významného priestoru. Neraz až násilné, bezohľadné zviditeľňovanie a spočuteľňovanie patria k predpokladom toho, aby človek (vec, druh tovaru, istý typ priestoru či aktivity, akýkoľvek sociálny fenomén) zaujal, „zhodnocoval sa“, vzbudil pozornosť, votrel sa do povedomia, a tak sa podieľal na vlastnom (pseudo?)zvýznamňovaní.

Hluk, zďaleka, nie taký intenzívny, taký nástojčivý, ako ho zažívame dnes, znepokojoval už spomínaného Arthura Schopenhauera, ktorý mu venoval vo svojom diele osobitú pozornosť ako fenoménu pôsobiacemu na osobnosť veľmi negatívne, deštruktívne, otupujúco, filozof dokonca povýšil postoj k nemu na jedno z kritérií hodnotenia ľudí. Podľa Schopenhauera mysliace hlavy a ľudia plní ducha nemôžu znášať hluk, pretože ruší prúd ich myšlienok, ochromuje ich myslenie. Filozof uvádza Immanuel Kanta, Johanna Wolfganga Goetheho, Jeana Paula či Georga Christoha Lichtenberga ako príklady osobností, ktoré boli nesmierne citlivé na hluky a akékoľvek šumy. Zatiaľ čo „vynikajúce hlavy“, píše Schopenhauer, trpia pri hluku a strácajú schopnosť myslieť a tvoriť, obyčajných ľudí filozof charakterizuje ako nevšímavých voči hluku, ba dokonca hovorí až o stoickej ľahostajnosti „obyčajných hláv“ voči hlasitým zvukom.

V spise *Svet ako vôľa a predstava* Schopenhauer dokonca vyjadruje presvedčenie, že medzi schopnosťou znášať hluk a myšlienkovou hĺbkou či estetickou citlivosťou existuje nepriama úmera, kvantita hluku, ktorú môže človek znášať bez ťažkosti, je v opačnom pomere k jeho duchovným schopnostiam, takže tieto možno chápať ako približnú mieru toho, ako daný človek znáša hluk...

V dvadsiatom storočí sformuluje podobnú myšlienku francúzsky poet a filozof-esejista Paul Valéry, ktorý v *Zlých myšlienkach* píše, že „citlivé bytosti nemajú mocný hlas“, respektíve takéto bytosti ho nepoužívajú. „Čím hlbšie sa ich dotýka to, čo vravia, tým viac ho stíšia. Existuje istá auditívna cudnosť...“ a ďalej poznamenáva, že niekedy aj zvuk vlastného hlasu dokáže človek znepriateľiť so sebou samým...

Striedmosť v hlasitosti zvyčajne nepripúšťa ani plytvanie slovami, hýrenie, ktoré je počúvajúcim na obtiaž. Hovoríť tichšie môže znamenať hovoriť zrozumiteľnejšie, ústretovejšie, znižovaním hlasitosti sa dopraje myšlienke, aby rástla jej hĺbka a intenzita. Prozaik, básnik a esejista Edmond Jabčs vyzýva hovoriť tak ticho, ako je len možné, a o stíšení v podobe šepotu či šelestu sa tento výrazný autor 20. storočia vyjadruje ako o najúčinnnejšej opozícii voči bláznivosti sveta...

Schopenhauerove úvahy podopierané (medziiným) anatomickou argumentáciou sa mi žiada rozvíjať ešte ďalej, a to v tom smere, že hlukom možno nielen merať (odhadovať) mieru senzibility človeka, ale možno ním prispievať k zmenšovaniu, ubíjaniu aj tej senzibility, ktorou pôvodne disponoval, možno ním dovádzať až k duchovnému vyprázdňovaniu, možno ním psychicky týrať. O tom, že hluk pôsobí deštruktívne na psychiku človeka (a jej prostredníctvom aj na jeho somatickú stránku) môžeme usudzovať aj na základe toho, že v minulosti sa medzi spôsobmi mučenia údajne vyskytovalo aj vystavovanie obete agresívnym hlukom, čo predstavovalo zdanlivo nie až taký krutý, no v skutočnosti veľmi rafinovaný a účinný spôsob mučenia.

Primálo si dnes uvedomujeme, že agresívne ozvučovaný, ba až zahlučený priestor, v ktorom prežívame svoje životy, otupuje nielen naše intelektuálne schopnosti, ale aj našu citlivosť voči kráse, narúša schopnosť sebareflexie, a aj schopnosť komunikácie – a práve preto sa môže stať tak účinným prostriedkom našej manipulácie, nášho odosobnenia, a aj všeobecnejšieho zľahostajnievania.

Každodenná skúsenosť nám potvrdzuje, že sme čoraz viac a čoraz razantnejšie vháňaní do sveta zvukov a hlukov (a paradoxne, sme naň aj čím ďalej, tým viac odkázaní ako na omamnú látku). Mnohí z nás si na hlučnosť sveta zvykajú ako na jeho nevyhnutnú vlastnosť, upadajúc do nenápadne silnejúcej drogovej závislosti si už ani nedokážu predstaviť možnosť iného, tichšieho sveta. Najrôznejšie expanzívne zhluky zvukov a hlukov sa stávajú neodmysliteľnou kulisou každodenného prežívania, mení sa len ich intenzita, zafarbenie, rytmizácia, pre akékoľvek podoby ticha sa však nachádza čoraz menej miesta, a takmer chýba miesto, v ktorom by mohlo dochádzať k zvýznamňovaniu ticha.

Významný francúzsky filozof Gilles Deleuze píše v *Prostredníkoch* o prebytku slov a obrazov v našej kultúre, o tom, že sme cez médiá zahrňovaní rečami, že nami „prenikajú zbytočné slová, šialené množstvo slov a obrazov...“. Podľa filozofa dnes už nie je problé-

mom „umožniť ľuďom, aby sa vyjadrovali, ale zariadiť im vakuoly samoty a ticha, aby... konečne mali čo povedať“. A filozof píše ďalej, že „je príjemné nemať čo povedať, je oprávnené nemusieť nič povedať, pretože je to podmienka pre vznik čohosi vzácneho a zriedkavého, čo si zaslúži, aby bolo povedané. V súčasnosti nás podľa tohto filozofa neníči rušenie, ale výpovede, v ktorých nie je nič zaujímavé...“

A tak – opäť veľmi paradoxne – tam, kde sa priestory zahusťujú zvukmi, hlukmi, dochádza k „zriedkovaniu komunikácie“, tam, kde sa príliš hlučne rozliehajú „organizované“, rafinované modelované a nemenej rafinovane modelujúce (pseudo)rozhovory, ktoré sprostredkujú médiá či iné inštitúcie, tam sa vytrácajú individuálne, osobné, privátne rozhovory a tam sa vytráca aj možnosť na „aktívne mlčanie“ ako súčasť rozhovoru, ako spôsob komunikácie. Netreba azda ani dodať, že „aktívne mlčanie“ (mlčanie vedúce k reflexii, k ponoru do seba, k empatickému vhladu) chápem ako opak „pasívneho mlčania“, vďaka ktorému sa premieňame na trpné bytosti, na pasívnych príjemcov zvukov, informácií, šumov alebo – ako to hovorí iný francúzsky filozof Pierre Emmanuel – ako sa (v zahlučenom priestore) meníme na „incommunicando“, na bytosti nekomunikujúce (dodávam, že nielen s inými, ale ani so sebou).

K fenoménu „mlčania“ v kontextoch epistemologických či estetických úvah obracajú pozornosť aj viacerí naši teoretici, najmä v kontexte s novými prístupmi k nemu a s jeho prehodnotením sa čoraz častejšie hovorí o potrebe zvýznamniť „mimoslovné“, obzvlášť v takých prípadoch, keď si uvedomujeme nepriliehavosť, nedostatočnosť slovného vyjadrenia. Tak Ľubomír Plesník sa v práci *Estetika inakosti* kriticky vyjadruje na margo toho, že dochádza k vytesňovaniu „nonverbálnych semióz“ z vedeckého hardvéru, pretože sa pokladajú za nepatričné, priam nedovolené prostriedky a vysúvajú sa do nižších úrovní vzdelávacieho procesu... Vpustenie týchto nonverberbálnych semióz by totiž, ako dokladá, znamenalo ponechať určitý priestor pre pojmové nevedenie, neistotu, nejasnosť a neurčitosť. Moderná racionalita, ako vieme, nevníma ani nevedenie, ani neurčitosť či neistotu ako svoje spriatelnené alebo dokonca príbuzné určenia, takže aj to je očividne jeden zo zdrojov nášho postoja voči mlčaniu, tichu, stíšeniú – aj v zmysle stíšenia tempa, extenzity – a to v rámci ľubovoľnej aktivity. Tam zrejme mieri spomínaný teoretik, ktorý opakovane zdôrazňuje potrebu zvýznamnenia toho, čo je mimoslovné, nevy povedané, a túto potrebu dáva do súvislosti s „inakosťou stíšenia, neúsilia, medzery, čírej potenciality, prázdna...“ Za nesmierne dôležité, vzhľadom na myslenie súčasného človeka v istom zmysle až provokujúce, pokladám medziiným to, že v práci tohto autora zisťujeme posun akcentu na „neúsilie“ – ako synonymum medzery, prerывu v toku „úsilia“ orientovaného na ustavičné činnosti – inak povedané, určitého intervalu, ktorý napriek tomu, že je vymedzený ako „prázdno“ (ticho), nemá negatívne konotácie, a ktorý, naopak, možno vnímať ako čas nevyhnutný na prípravu budúceho (seba)naplňania, ako čas zrenia – alebo azda aj oddychu, tichého spočinutia (fenomén, ktorý z nášho jazyka takmer vymizol a ktorý sa používa zväčša v súvislosti s opisom stavu tých, čo už odišli zo života, hoci, myslím si, je veľmi dôležitý aj pre nás, živých). Ani pre spomínaného Paula Valéryho nepredstavuje ticho hluchú, jalovú prázdnotu, naopak, vníma ho ako to, čo je „nabité nádejami“, čo je plné očakávaní, dokonca aj očakávaní týkajúcich sa samého seba; ticho akoby upieralo zrak k budúcnosti, k jej možnostiam, k nádejám na (seba)naplnenie.

Niektorí autori zdôvodňujú potrebu ticha či stíšenia, prerывu, „medzery“ aj tak, že tieto sú zastúpené v mnohých zvykoch, čo aj v jednotlivých kultúrach sa od seba môžu značne odlišovať. Prítomnosť takejto (neraz jasne nerozpoznannej, len intuitívne pociťovanej) túžby sa, ako to uvádza napríklad Plesník, prejavuje aj v popularite rôznych meditačných a relaxačných techník, za ktorými siaha moderný človek. Nazdávam sa, že s takýmto zdôvodnením možno vcelku súhlasiť, moderný človek sa síce jednak upísal rýchlosti, no na druhej strane je z nej v nej unavený, denne sa konfrontuje s potrebou obstať v rýchlostnom súperení, a aj s vedomím vlastnej limitovanosti ustavične zvyšovať rýchle nasadenie, a preto hľadá aspoň dočasné riešenie, vďaka, že z tohto opakovaného

ho súperenia v rýchlosti nemôže uniknúť, ak chce obstáť v spoločenstve založenom na výkone. Takýmto provizorným riešením môžu byť práve meditačné či relaxačné techniky, ktoré sú – okrem iného – založené na „spomalení času“, na takej jeho rytmizácii, ktorá nám dovoľuje sústredenejšie, intenzívnejšie precítiť vlastné telo, vlastné pocity. Je to, nazdávam sa, akýsi odpúťavací manéver, lešť, ktorou chceme oklamať samých seba, zdá sa však, že celkom ochotne podliehame ilúzii o možnosti unikať ustavičnej akcelerácii našich životov tým, že vo vybraných intervaloch narúšame kontinuitu tejto akcelerácie a usilujeme sa ju nimi poprieť. Nezmôžeme sa však na zásadný protest (taký je vôbec v rovine osobného rozhodovania ťažko predstaviteľný pri nezmenenej koncepcii ďalšieho spoločenského diania a civilizačného vývinu), ocitáme sa v situácii plnej paradoxov, a sami ju svojim konaním reprodukovujeme. Spomalenie času, jeho pokojnejšia rytmizácia, stíšenie, ktoré očakávame (a v optimálnych prípadoch aj dosahujeme) pomocou meditačných a relaxačných techník, sa pri nezmenenom koncepte spoločenského pokroku stáva len prostriedkom regenerácie a prípravy uštvaného individua, aby sa, dočasne spomalené a oddýchnuté, opäť mohlo začleniť do neutíchajúcich rýchlostných pretekov.

Vráťme sa však ešte k autorovi *Estetiky inakosti*, ktorý v súvislosti s potrebou ticha, stíšenia, prerывu, medzery opakovane hovorí dokonca o túžbe človeka po istom type prázdna, túto túžbu vníma ako niečo, čo vyviera z našej vnútornej prirodzenosti a čo sme v modernej dobe pod rôznymi tlakmi v sebe popreli... O jej hĺbkovej zakorenenosti v našej zvykovej kultúre svedčí podľa neho množstvo predpisov vyčleňujúcich isté časové intervaly, resp. situácie pre nečinnosti, ticho a pokoj, čo iste nemá len dôležité náboženské funkcie, ale čo pôsobí aj na očistenie, zotavenie psychiky.



Charakteristické pre našu dobu je, že ticho sa – celkom neopodstatnene – vníma ako ekvivalent umŕtveného a umŕtvujúceho prázdna, akejsi nezáživnej, ubíjajúcej vyprázdnenosti, dokonca nudy, ako výraz pre absenciu významov. Ak niekto mlčí, vysvetľuje sa to zväčša tak, že nemá čo povedať, ak niekto nemá čo povedať (neusiluje sa vydobýť pre seba „akustický priestor“), znižuje to v očiach mnohých ľudí jeho sociálnu prestíž, dôležitosť, hodnotu. A pritom „ticho“/„mlčanie“ – ako som sa usilovala naznačiť – vôbec nemožno stotožniť s neplodnou prázdnotou, ani stíšenie s tendenciou k vyprázdnenosti, naopak, ticho/mlčanie utvára nekonečne veľa najrozmanitejších možností, ako zvýznamniť, interpretovať, zhodnotiť slová, činy, gestá. Často však chýba schopnosť rozpoznať hodnotu ticha, to, že obsahuje prísľub pre naše vlastné sebanapíňanie, pre lepšie sebaspoznanie, pre našu (najmä vnútornú) sebarealizáciu. Nazdávam sa, že je to dostatočne dobrý dôvod na to, aby filozofia (spolu s umením) ponímala ako jednu zo svojich úloh reflexie fenoménu ticha, aby iniciovala (prostredníctvom reflexií) jeho valorizáciu alebo aspoň aby mu venovala zvýšenú pozornosť ako v súčasnej spoločnosti silne ohrozenému fenoménu – a napriek tomu ako jednému z predpokladov hodnotného a kreatívneho prežívania.

Najkratší slovník pre.....

MIROSLAVA

MARCELLIHO

Minulý rok sa dožil filozof a predovšetkým náš dobrý priateľ prof. PhDr. MIROSLAV MARCELLI, PhD. významného životného jubilea. Pri tejto príležitosti sa zopár jeho priateľov rozhodlo, že mu napíšu najkratší slovník, ktorý bude pozostávať z interpretácií pojmov či fenoménov, ktoré Miroslava Marcelliho buď fascinovali alebo ktoré ho jednoducho priťahovali, a dúfam, že aj priťahujú. Keď už bol slovník na svete, rozhodli sa ho jeho autori zverejniť. Za týmto rozhodnutím netreba hľadať nijaké „metafyzické“ či iné podobné dôvody, jediným dôvodom zverejnenia je presvedčenie autorov o tom, že tieto krátke a žánrovo rôznorodé texty by mohli byť zaujímavé nielen pre jubilanta, ale aj pre čitateľov Romboidu.

PETER MICHALOVIČ

Film

Film môžeme milovať alebo nenávidieť, avšak bez filmu, tohto dieťaťa minulého storočia, si našu súčasnosť nevieme predstaviť. Jednoducho musíme ako fakt akceptovať to, že film sprevádza najprv moderného a potom postmoderného človeka od útleho veku až po starobu.

Film – to sú vlastne dvojčičky, pričom jeden z bratov disciplinované a pokorne slúži realite, a druhý si z reality robí, čo sa mu zapáči. Prvým z dvojčiek je dokumentárny film, ktorý zachytáva všetky významné, ale aj menej významné udalosti, tvoriace naše dejiny. Vďaka nemu vieme, akí sme boli, aké hrdinské činy vykonali výnimočné osobnosti, aké objavy uskutočnili géniovia vedy alebo aké grandiózne diela vytvorili umelci. Dokumentárny film však dokáže byť aj nemilosrdný a krutý, pretože v jeho náplni práce, ktorú mu určili poctiví dokumentaristi, má prikázané, aby nám nekompromisne a surovo ukazoval naše zlyhania a ľahostajnosť, naše mravné poklesky, porušenia písaných a nepísaných zákonov. Vďaka nemu vieme, že vzletné reči, ktoré z tribún prednášali diktátori Hitler a Stalin vlastne zakrývali masové vraždy, vieme, ako sa cítili obyvatelia západného Berlína, keď im americký prezident John F. Kennedy pateticky povedal, že je jeden Berlínčan. A vďaka dokumentárnemu filmu si môžeme naveky pripomínať radosť tej chvíle, keď sa zrodil náš občan, ktorý rozobral železnú oponu a z jej kúskov urobil neškodné suveníry. Skrátka a jasne povedané: dokumentárny film je akýmsi svedomím ľudstva, a pokiaľ bude súčasťou nášho sveta, tak každý gauner musí počítat s tým, že ho z jeho výčinov skôr či neskôr usvedčí.

Pokiaľ dokumentárny film zdvojuje náš svet pohyblivými obrazmi, pokiaľ sa pokúša byť svedkom, stojacim vždy na strane objektu či udalosti, tak hraný film náš svet obohacuje o nové obrazy, ktoré mu pridávajú netušené dimenzie. Hraný film, toto rozšafné dvojča dokumentárneho filmu, je, povedzme to otvorene, uvravený patrón, ktorý dokáže svojim osobitým jazykom rozprávať nespočetné príbehy. Nedá sa však povedať, že by to bol dôveryhodný rozprávač. Práve naopak, rád si vymýšľa. Rozpráva nám mýtické príbehy, rád sa rýpe v živote veľkých a nesmrteľných historických postáv, chce nám nahovoriť, že Butch Cassidy a Sundance Kid či Billy the Kid boli vlastne príjemní chlapci, alebo že Hercule Poirot, tento malý a zaoblený človečik, mal výnimočné šedé bunky, vďaka ktorým rozriešil aj ten najkomplikovanejší kriminálny prípad. Hraný film sa rád štylizuje aj do postavenia proroka, ktorý nám predpovedá buď optimistickú alebo

apokalyptickú budúcnosť. K jeho necnostiam treba pripočítať aj to, že karikuje ľudské charaktery, neúmerne zveličuje hrdinstvá, nekriticky znásobuje ženské pôvaby a ešte aj to, že je mimoriadne náladový, z čoho vyplýva, že rozprávané príbehy koloruje raz farbami melanchólie, inokedy zase všetko obracia na smiech, nenávisť sa mieša s láskou, závisť s obdivom a tak ďalej. Stručne a jasne povedané: hraný film je divný patrón, je to najväčší hochštapler medzi hochštaplermi. Napriek tomu, že vieme o jeho hochštaplerstve, vieme aj to, že si vymýšľa, klame a že je náladový, máme radi príbehy, ktoré rozpráva. Prečo? Nuž jednoducho preto, že dokumentárny film nám poskytuje vedenie a poučenie, hraný film zase estetickú radosť, dáva nám možnosť nazrieť do paralelných a alternatívnych svetov, v ktorých sa odohrávajú tie najneuveriteľnejšie príbehy. Neveríme im, ale počas odvíjania deja pred našimi očami na to vôbec nemyslíme. Keby sme si totiž neustále pripomínali, že to je len výmysel pochybného táraja, hra by stratila svoj zmysel a náš svet by bol o poznanie chudobnejší. A po tom rozhodne väčšina z nás, priznaných alebo utajovaných kinofilov vôbec, ale vôbec netúži!

Peter Dubecký

V í n o



Ako hovorí filozof, víno je zázračný mok. Kto sa naučil premýšľať, tomu pomôže, a kto sa nenaučil, tak tomu zase neuškodí. O tejto jeho zázračnej podstate sa dá hovoriť celé hodiny. Čo celé hodiny, celé dni či roky, pretože o víne sa môžeme rozprávať všade, avšak najlepšie sa o ňom hovorí v pivnici pri víne. Presnejšie, pri dobrom víne, pretože zlé víno končí každý rozhovor ešte skôr, než by sa mohol začať. Otázka je, či vôbec môže byť víno zlé, či to, čo označujeme ako zlé víno, nie je v skutočnosti len niečo zlé, čo sa na víno iba z diaľky podobá.

Keď budeme estetiku chápať ako filozofiu umenia, tak potom môžeme povedať, že jej súčasťou je aj filozofia vína, pretože víno je aspoň pre vinárov a milovníkov vína zvláštnym druhom umenia. Keď budeme definovať estetiku ako náuku o zmyslovom vnímaní, tak potom vinárov môžeme považovať za tvorcov, tvoriacich tieto zvláštne umelecké diela sui generis, ktoré pôsobia okrem zraku aj na čuch a chuť.

Vinár je nielen tvorca, ale aj hermeneutik, ktorý nám približuje zmysel a hodnotu svojho výtvoru. Vždy, keď sledujem týchto hermeneutikov, tak si uvedomujem, že to, čo predvádzajú, je vlastne interpretácia vlastného diela. Je to výkon, ktorý sa nachádza na rozhraní vedy a umenia. Predstavenie každého opusu sa začína krátkym verbálnym úvodom, ktorého zmyslom je povedať niekoľko slov o genealógii vína, o okolnostiach dozrievania vinnej révy a jej premeny najprv na mladé a potom dospelé víno. Potom začína hodnotenie farby samotného vína. Bežný smrteľník rozoznáva červené a biele víno, poprípade ešte ružové. Dobrý vinár, lebo ja hovorím len o dobrých, dokáže rozoznať v rámci červeného alebo bieleho vína niekoľko desiatok odtieňov. Jeho citlivosť na farebné odtiene ho približuje k výtvarnému umelcovi. Potom prichádza na rad buket, zrak si na chvíľu oddýchne a do práce sa pustí náš čuch. Víno treba niekoľkokrát ovoňať, a identifikovať v ňom napríklad vôňu bieleho korenia, maliny, lipového kvetu, broskyne, šalvie, ringloty, kokosu, klinčeku, figy, ale aj mydla, zelera, srsti spoteného zvierťaťa, tabaku alebo včelieho vosku. A to som spomenul len niektoré vône, v skutočnosti je ich oveľa viac.

Potom prichádza na rad chuť, najprv len tak, akoby mimochodom, povaľkáme víno na jazyku, potom ho necháme pomaly sklízať dole hrdlom a čakáme, čo nám chuťové bunky, nachádzajúce sa na celej „vinnej ceste“, budú hlásiť, avšak najväčšiu zodpovednosť pri hodnotení chuťových kvalít vína má jazyk. Človeku sa ani nechce veriť, že jazyk, ktorý vo väčšine prípadov viníme za to, že vyslovil urážky či mrzké slová, je pomerne vysoko špecializovaným orgánom ľudského tela. Chuťové bunky na špičke jazyka sú zodpo-

vedné najmä za zistenie prítomnosti slanosti a sladkosti, kyslosť registrujú bunky v zadnej tretine jazyka a horkosťou sa „zaoberajú“ chuťové bradavky na konci jazyka.

Po chuťovej skúške vína prichádza záverečný verdikt nášho tvorcu a hermeneutik v jednej osobe, a až po záverečnom verdikte konečne môžeme ochutnať víno. Treba povedať, že tento zložitý rituál je vlastne zasvätením do tajomstva toho-ktorého vína, a až keď sme zasvätení, tak dokážeme vychutnať to, čo síce bolo prítomné vo víne, ale čo unikalo našej pozornosti. Čím viac týchto „zasvätení“ absolvujeme, tým viac sme schopní oceniť kvality vína, a preto vždy pozorne počúvajte, čo vám hovorí vinár, a pokiaľ môžete, ochutnajte všetky odrody, pretože v každej sa môže skrývať budúci šampión.

Na záver treba povedať (to platí predovšetkým pre Miroslava Marcelliho!) ešte aj to, že okrem Svätovavrineckého existuje celý rad iných modrých, ale aj bielych odrôd, pričom začať ich ochutnávať nie je nikdy neskoro. Treba ešte povedať aj to, že z vína sa dá aj opiť, ale to sa stáva len výnimočne, takže o tejto stránke pitia vína sa vôbec netreba ďalej rozširovať.

Peter Michalovič

Divadlo

Dnes v hovorovej reči ako „divadlo“ chápeme divadelné predstavenie alebo divadelnú budovu, respektíve v expresívnej sfére – ako každé výnimočné dianie, ktoré sa vymyká stereotypu. Každá z týchto podôb má v sebe aj istú hlbšiu rovinu reflektovania sveta, ktorá sa zvláštnym spôsobom premietla do praxe.

Divadelné predstavenie v európskom kontexte sa zrodilo dvakrát (v antickom gréckom a stredovekom kresťanskom kontexte) vždy vo sfére sakrálneho, no po istej vývinovej etape opustilo sakrum a zakotvilo vo sfére profánneho. Spomienkou na tento prelomový bod v antickom kontexte je sentencia Oudèn pros ton Dionyson (Nemá žiaden súvis s Dionýzom), ktorá jasne hovorí o chvíli, kedy predvádzaná obeta Dionýzovi „zabudla“ komu bola zasvätená, odpútala sa od svojej prvotnej posvätnéj podstaty a ocitla sa vo sfére dnešného synkretického vnímania presahu pojmu umenie – ako priesek mimézis, etického, psychologického, sociálneho atď. Stredoveký kresťan nebol taký citlivý na toto znesvätenie prvotného predvádzania veľkonočného a neskôr vianočného zázraku v kostoloch. Nepochybne by bolo konštatovanie, že tento moment nastal prekročením kostolných dverí smerom na námestie, lebo stredoveká oscilácia medzi sakrálnym a profánnym je evidentná aj v tom, že tento presne nedefinovaný a tolerovaný vzťah sa prenáša aj do renesancie, kedy učené komédie (ako renesanciu antickej komédie) hrajú aj mnísi, kedy aj rímski kardináli píšú hry – dnes by sme blahosklonne povedali – s mierne obscénnym obsahom a kedy sa divadlo stáva prostriedkom – najprv na prenášanie reformačných a neskôr na šírenie jezuitských názorov. Ako v prípade antiky, tak aj v prípade kresťanského stredoveku, divadlo prešlo identickým vývinom – desakaralizáciou svojej prvotnej podstaty. Sakrálna oslava epizód zo života Dionýza, respektíve Ježiša Krista sa transformovala do tej miery, že jej prvotnú posvätnosť v dnešnom kontexte sotva registrujeme. Po tom ako sa deformovali, transformovali, zatratili, vystavili blasfémii atď., jednotlivé kategórie aristotelovskej tragédie – od deja, cez predvádzanie až po jazyk – je poslednou zachovanou kategóriou divadelného predstavenia katarzia? Keď áno, je to tým, že je jeho podstatou?

Divadelná budova – od antiky do dnes – je najposvätejším chrámom divadelného predstavenia ako fenoménu, ktorý sa odpútal od svojej posvätnéj podstaty. No každé divadlo má svoju skénu, svoju orchestru, svoje hľadisko atď. *Predvádzanie* zo života Demetry a Kory atď. ako protofenomén dionýzií (kde je kľúčovým momentom: predvádzanie – a nie rozprávanie!) bol adresovaný iba elite, vyvoleným. Dionýzijský kult bol do helénskeho sveta importovaný z Trákie – niektorí Aténčania sa domnievali, že za cieľom

legalizácie hýrenia, a konzumácie vína a opojných látok?! Je divadlo odpoveďou, „truc-podnikom“ neelity? Alternatívnou odpoveďou na oficiálny kult? Je „paralelnou“ posvätnosťou subjektu, ktorý si sám seba postupne uvedomuje a vytvára priestor pre reformu dovtedajších elitárskych inštitúcií? Je prejavom demokratizujúcej sa spoločnosti, v ktorom bude priestor pre nového boha? Je divadlo ako priestor (antické divadlo, divadelná budova) chrám pre Neboha, z cudzieho kontextu, privezeného boha, ktorý je iný než ten oficiálny? Je divadlo potvrdením, prezentáciou, potvrdením, že každý segment spoločnosti potrebuje svoj chrám a tým aj istý typ posvätného – svoje chrámy má aj elita (povedzme slobodomurári), rovnako ako svoje chrámy majú aj veriaci najrozličnejších religii – rovnako ako vlastné sakrum môžu zažiť aj veriaci – ale aj diváci!

Divadlo ako metafora výnimočnej udalosti nesie v sebe poukazovanie na istú mohutnosť, ktorá dokáže generovať a pomenovať zo svojej podstaty ďalšie nepomenované fenomény. To že celý svet je jedno veľké *divadlo*, geniálny um pomenoval už dávno, no toto metaforické zakotvenie nám ukazuje, že atributizácia sveta prostredníctvom pojmu divadlo je živý fenomén, ktorý opúšťa svoje bytostné východisko a aktívnou semiotizáciou prekračuje svoj kontext. Silu tejto generizujúcej mohutnosti najlepšie snáď dokladá fenomén *drámy*, ktorý sa zrodil z prvotnej tragédie. V súčasnom svete tento aktívny generizujúci proces semiotizácie divadla nás núti položiť si otázku: do akej miery fenomén divadla ako aristotelovskej tradície kategórie tragédie skostnatel a stal sa záležitosťou elity a čo je novým priestorom formovania „nového divadla“, nového posvätného neelity, uvedomujúceho subjektu a demokratizujúcej sa spoločnosti? Alebo: Kde nájde vyvíjajúci sa kontext pojmu divadlo svoje nové zakotvenie? – a ktorým smerom sa bude vyvíjať prvotné sakrum, ktoré prešlo vývinovou etapou uvedomujúceho sa subjektu a v dnešnej optike a dnešnom už pomaly elitárskom prostredí našlo svoj pandant v kategórii Umenie? Sú to TV reality show (ktorých sakrum je zdôraznená spoluúčasť na rozhodovaní? – N. B. – nebol práve tento moment spoluúčasti v rozhodovaní vo veci chodu cirkvi jedným z kľúčových momentov Lutherovej reformy kresťanskej cirkvi?), alebo týmto novým kontextom rozširujúceho sa fenoménu demokratickosti (alebo: populizmu – ?) bude politický zápas, pretože sklon k umeniu má iba 4 % populácie, no politikum sa nachádza v človekovej *podstate* – čiže, zón politikón bude novým recipientom nového kontextu pojmu divadlo?! Ak je sféra politiky tým novým kontextom divadla, bude to prinavrátením, ďalšou vývinovou etapou alebo dovŕšením evolúcie divadla ako metafory sakrálneho v uvedomujúcom sa subjekte? A keď áno, je táto sféra politiky triumfom alebo rezignáciou uvedomujúceho sa subjektu?

Michal Babiak

P. S.

(Túto úvahu som napísal v januári 2007 v tieni divadla v Hvare, jedného z prvých komunálnych divadiel v Európe, ktoré roku 1612 dal postaviť benátsky miestodržiteľ Hvaru za účelom zmierenia tenzií a zrovnoprávnenia postavenia ohľadom možnosti diváckej spoluúčasti na divadelnom predstavení medzi miestnymi patricijmi a plebejcami.)

Skurilnosť

Skurilnosť je slovo, jež samo je do té míry skurilní, že by se snad i mohlo definovat samo sebou. Žel, není tomu tak zcela. Například úplně k ničemu je jeho etymologický původ z latinského výrazu *scura*, označujícího šaška, blázna a vůbec směšného člověka. Klaun však nemá se skurilností skutečně společného nic. Potíž se slovem, zdá se, vyplývá převahou z toho, že pravým původem slova je střeoevropská kultura. Tedy ta kultura, která z principu nedůvěřuje definicím, slova podezírá a priori ze lži a následkem toho si pak libuje ve všem, co tento její sklon ke skepsi a podezíravosti podporuje či do-

konce ospravedlňuje. Produkuje mnohosvazková díla, avšak u vědomí, že každá verbalizace deformuje jedinečnost myšlenky. Moje okamžitá zkušenost je jedinečná, proto nemůže mít v tuto chvíli žádné pojmenování, a v okamžiku, kdy ji vyslovím, tedy dám jí jméno, už ji kladu do řady svých vzpomínek, takže její jedinečnost je ta tam. Zkušenost je proto vždy o krok před jazykem, jak praví praotec všech filosofii jazyka Fritz Mauthner. A z tohoto začarovaného kruhu vede ven pouze skurilita: pod vlivem mystických spisů mistra Eckharta se Fritz Mauthner nakonec stal zcela logicky taoistou.

Mohlo by se říci, a snad by to bylo i přesnější, že skurilnost je cosi jako plebejská verze romanticky zbarvené *Unheimlichkeit*. Jenže: setkáte-li se s někým skutečně skurilním, pak žádnou *Unheimlichkeit* necítíte, naopak, můžete mít i dojem, že jste zase zpátky doma. Sice se při tom pomýšlení trochu ošíváte, ale opravdu je to tak. Skurilní, je snad i *strange*, nikoli ale tak úplně *fremd*. Skurilní, potichu řečeno, je možná to v nás, co je v nás nejpůvodnější, a to dokonce do té míry, že je třeba to pečlivě skrývat. Když rakouská němčina o někom řekne, že je to „originál“, je to poněkud ambivalentní. Viz třeba romány Thomase Bernharda, které jsou takových originálů plné. Ale jak řečeno: skurilita je v nás, žijeme z ní, ale chraňbůh, abychom se k ní přiznávali anebo ji jakkoli demonstrovali. Ona i originalita má své meze.

I proto je vztah skurilnosti k rozumu a nerozumu nějak nalomený. Kapelník Kreisler, jak ho líčí E. T. A. Hoffmann, je cvok, protože je geniální: a navenek se tato směs jeví právě jako skurilnost. Strašně těžko se to vysvětluje. Například vídeňská lékařská škola na přelomu 18. století prosazovala metodu takzvané vyčkávací (*abwartende*) terapie; chirurg Vinzenz von Kern dokonce odmítal podávat pacientům léky z obavy, aby nebránil organismu v léčení. Bylo to stejně potrhlé jako rozumné, a proto poněkud skurilní. Avšak originální do té míry, že obecně neakceptovatelné. Což si asi uvědomovali i lékaři sami a věnovali se raději patologii. Carl von Rokitansky (1804 – 1878) sám tvrdil, že za svého života uskutečnil na 85 000 autopsií. Odborníci jsou bezradní a nazývají to *therapeutischer Nihilismus der Wiener medizinischer Schule*, ač ve skutečnosti jde jen o skurilní pojetí medicíny, a nikoli o nějakou anticipaci filosofických názorů Friedricha Nietzscheho.

Skurilní zdá se být zakřivené, je-li ponořeno do rozumu. Avšak to platí o středoevropské kultuře v celé její historii – a kdo ví, jak by skurilita vypadala, kdybychom ji do něčeho neponořovali. Notorický alkoholik má všechny rysy světce, jak dokázal Joseph Roth. A také naopak: když do této kultury ponoříme třeba Immanuela Kanta, shledáme se s mužem, jenž cestuje zaoceánským parníkem do Ameriky, stěžuje si na přesolenou polévku a kategorický imperativ pojednou odřikává papoušek, který cestuje s ním. Jinak řečeno: vznikne divadelní kus Thomase Bernharda, stejně zajímavý jako tři *Kritiky*.

Vraťme se ale k jádru věci.

Richard Nikolaus Coudenhove-Calergi, jenž se narodil v Tokiu, avšak již v roce 1896 se s celou rodinou navrátil na své české statky, založil v roce 1923 s pomocí své choti, někdejší herečky Idy Rolandové, panevropské hnutí, jež se mělo stát nástupcem velmocenské vlády nad světem. Ve stejném roce poprvé vyšel i Haškův Švejek. Je to skurilní, a hned jsme doma. Neboť divní, *strange*, *fremd*, *unheimlich* jsou ti, kdo se do středoevropské kultury nikdy neponořili, a proto se stále zdají být nezlomení.

Miroslav Petříček

A m p l i f i k a c e

Amplifikace v klasické rétorice označovala prodloužení řečnickovy řeči, zdůraznění všech důležitých momentů, zejména pak zintenzívnění účinku toho, co už bylo řečeno; nikdy však doslovné opakování, které by uvádělo do rozpaků posluchačovu paměť. Místo toho vstupuje do řeči tělo samotné, gesta a postoje řečníka, jež dávají řeči nový náboj a podílejí se na přesvědčování. Miroslav Marcelli – s odkazem na Rolanda Barthese

a Gillesse Deleuze – aktualizuje pojem amplifikace jako prodloužení (auxesis – rozrůstání, přibývání), které na rozdíl od pouhého natahování a roztahování (dilatatio), mění význam slov a otevírá novou dimenzi řeči. Amplifikace se zjevně neomezuje jen na prostor řeči, (...) „může predsa nadväzovať aj na spoločenský pohyb utváraný zo zmesi slov, gest a činov, pričom každý z týchto prvkov sa v ňom premieňa, takže slová sa stávajú gestami a gestá činmi, ktoré si vyžadujú nové slová atď.“ Amplifikace nechává promlouvat původní text, jenž je pro ni objektem, avšak jeho prodloužením v inflexích může odhalovat skryté rozpory, zamlčená východiska nebo nečekané důsledky. Řeč a psaní pak nezobrazují životní pohyb z pozice nezúčastněného pozorovatele, vstupují do něj, jsou jím unášeny a současně jej popohánějí. Neodehrávají se tak mimo život, ani neplní úlohu pouhé reprezentace života, ale stávají se jeho součástí, tím, jak jej prodloužují při zachování jeho nestability a otevřenosti. „Neboť život – je vlastně individuace, která vyvěrá z původní nerozrůzněnosti a touží po odlišném bytí. Jen, co se zrodí život, jeho forma je ihned zpochybnována buňkami, jež by se rády emancipovaly, (...)“

Je nasnadě, že pouhý výklad pojmu amplifikace je „nestoudnost“, která ignoruje samotnou jeho povahu. Nabízí se jiná možnost, pro mne jediná, amplifikovat amplifikaci. Zachytit pohyb nelze, pokusím se jej prodloužit, rozvést v dalším, navazujícím pohybu. Film *Ikiru* (Žít) režiséra Akira Kurosawy umožňuje pojem amplifikace amplifikovat tím, že je sám jistou amplifikací, a to amplifikací pojmu život. Ať už je život explicitně v názvu či je tématem filmu, nejvýrazněji se odhaluje v pohybu, v rytmu filmu samotného. Ten na nás explicitně naléhá v rytmu lidové japonské písně o krátkosti lidského života, v gestu, v pohledu filmového hrdiny a v závěru je amplifikován rytmem houpání, jenž jej prodloužuje do nekonečna. Píseň, která ačkoli a právě proto, že je tiše vyzpívána hlasem starého muže, je intenzivním projevem života. Pohled, jímž si stařec vynucuje pozornost a podmaňuje ostatní úředníky, aby podpořili stavbu dětského hřiště, čerpá nezlomnost ze své pokory a prodloužuje tak gesto, v němž se prosazuje život. Rytmus písně nebo houpání, zvuk nebo obraz prodloužují gesto životního vzmachu umírajícího úředníka, amplifikují pohyb života, který se prosazuje navzdory a právě díky krátkosti času, který je mu vymezen. Houpání, navzdory a právě díky krátkosti jednotlivých zhoupnutí, získává energii k dalšímu pohybu. Ten je implikován v předchozím, je tedy prodloužením původního, ale současně je jeho popřením. Pohyb houpání umožňuje odhalit kontinuitu pohybu, dává možnost prožít obrazy v jejich pohybu a v souvislosti s celkem. Tímto pohybem je svět obrazů podroben neustálé proměně, avšak jejich rytmus je stále týž. Je jím život sám. Houpání překlene a prodlouží život ke smrti. Houpačka, se zcela jistě někdy zastaví, ale to už my, „filmoví diváci“ neuvídíme.

LITERATÚRA

Marcelli, Miroslav: Príklad Barthes, Kalligram, Bratislava, 2001, ISBN 80-7149-441-0, s.162.

Srov. tamt. s pojmem ireverzibilní amplifikace.

Dubuffet, Jean: Dusivá kultura, přel. L. Šerý, Herrman a synové, 1998, nestránkováno.

Táňa Ospáľková

N u d a

Běžné myšlení má obvykle tendenci spojovat nudu s nečinností. Jako by toto duševní rozpoložení vedlo k paralyzaci jakéhokoli zájmu o cokoli, k netečnosti, k uzavřenosti do sebe sama, v níž se jediným společníkem subjektu stává právě tato nuda sama. Myšlení dvacátého století nám však skýtá několik příkladů postoje zcela opačného, který se na první pohled může jevit jako nelogický a těžko pochopitelný, ale tak jako tak je zřejmé, že to, co z něho vzniklo, patří k tomu nejlepšímu, co nám v oblasti teoretického myšlení dvacáté století vůbec přineslo – mám na mysli zejména myšlení Rolanda Barthes

a Michela Foucaulta. Oba tyto teoretiky se nijak netajili s tím, že do všeho, co kdy napsali, nezanedbatelným způsobem vstupuje jejich touha a jejich fantasmatický život. A u obou z nich je pozoruhodné, že – u Barthes explicitně, u Foucaulta implicitně, ale neméně výrazně – podstatnou, ba možná nejzákladnější polohou tohoto fantasmatického života je zřejmě jakási forma nudy. Barthes tuto nudu výslovně spojuje s neurózou a pro Foucaulta, přečteme-li si podrobněji některé z jeho textů, platí totéž. U obou z nich je dokonce možno odhalit – alespoň pokud jde o jejich nudu – nemálo společných rysů.

Prvním z těchto rysů je jakýsi duch negace: znužené znechucení tváří v tvář přejatým myšlenkám, tváří v tvář stereotypům, tváří v tvář všem údajně „přirozeným“, a tedy nezvratným a nezměnitelným pravdám. Barthes z odmítání jisté automatické představy o přirozenosti učinil skutečný program. Hybnou silou raných úvah o mýtu, poznamenaných dosud oscilací mezi marxismem a sémiologií (oscilací, které se ovšem Barthes nikdy nevzdá) není nic jiného než neustálá a mnohotvárná tematizace jednoho a téhož mechanismu, který Barthes označuje jako vytváření *pseudo-fysis*. Nemysleme si však, že po sepsání tohoto raného díla by se Barthes této snahy o demaskování zdánlivé přirozenosti vzdal: právě tato snaha – a prakticky nic jiného – bude určovat například způsob, jakým se o mnoho let později, v knize *S/Z*, pustí do četby Balzakovy novely *Sarrasine*. Tato nesmírně minuciózní četba „klasického“ textu, rozsekaného na lexie a interpretovaného jako vrstvení kódů, si nestanovuje za cíl nic jiného než zasadit smrtelnou a definitivní ránu myšlenke mimetické reprezentace, která se s realistickými texty lehkovážně spojuje.

U Foucaulta najdeme totéž: základní myšlenku, že vše, co se pokládá za přirozené, je ve skutečnosti určitý účinek určitých praktik a historických sedimentů, které mohou být sice vším možným, ale v žádném případě nejsou přirozené. Ve *Slovech a věcech* je takto epistemický podklad západního vědění vymezen jako něco, co determinuje samu možnost empirického poznání, tedy právě toho, co klasická verze empirismu považuje za přirozenost *par excellence*. A při důkladnější analýze se často ukazuje, že „přirozenost“, kterou diskurs takto produkuje, je často nanejvýš ambivalentní: tak je tomu u onoho dispozitivu, který – sledujeme-li rozbor, jaký nám předkládá první svazek *Dějin sexuality* – se vyznačuje mimořádnou upovídáností, jež má ovšem jediný účel: vymežit sexualitu jako něco, o čem se nemluví.

Kromě toho je zde však ještě jiná forma nudy: nuda čistě osobní. U Barthes je podle všeho velkou měrou determinovaná jeho čtenářskými zkušenostmi. Když mne nějaká kniha nudí, vezmu si jinou – to je základní imperativ, kterému se Barthes (teoretik, jenž vždy odmítal vědění podřídít jakémukoli represivnímu omezení) svěříje od začátku až dokonce, a nudný text je u něho vymezen docela jednoduše – je to text, který neimplikuje slast. Jeho myšlení se však samozřejmě neomezuje na takto jednoduchou úvahu – je totiž možné ji zobecnit a učinit z ní životní princip. Právě tento princip velmi pravděpodobně určuje Barthesovo neustálé přelétávání mezi teoretickými paradigmaty, opouštění vlastních teoretických výdobytků, jakmile se začnou prezentovat jako něco definitivního, a zdůrazňování prchavosti a nestálosti, jejímž zdrojem je potěšení. Tak vzniká druhý imperativ: nikdy nedělat to, co nás nebaví. Pokud jde o Foucaulta, i zde se jedná v jistém smyslu o čtenářskou zkušenost (a to nejen o zkušenost čtenáře archivních textů), která má však formálně vzato poněkud odlišné důsledky – touhu zmizet jakožto svrchovaný subjekt, ustálený v jedné a téže podobě. Těto touze se dostane přímého vyjádření ve slavných větách z předmluvy k *Archeologii vědění*, v níž Foucault vymezuje zkušenost psaní jakožto formu ztráty vlastní identity, a názorné podoby se jí dostane v textu o lidech zlozpověstných, který, jak se zdá, byl napsán jen proto, aby se dalo jasně najevo, že napsán být nikdy neměl. Nenechme se mýlit: i zde jde o určitou podobu nudy. Zdá se totiž, že Foucault se začíná smrtelně nudit vždy, když se zdá, že by se měl přizpůsobit identitě, kterou mu okolí a veřejnost připisuje – pochopitelně především na základě četby jeho knih. Imperativ, který Foucaultovi diktuje jeho nuda, by se dal pro změnu formulovat takto: nikdy nepřipustit, abychom se stali produkty svého díla. Důsledkem je nestálost

a nestabilita, ktorá u Foucaulta zasahuje všetky roviny: rovinu tematickou i rovinu stylistickou.

Možná by bylo přehnané říci, že díla těchto dvou osobností, díla, která patří bezesporu k nejvýznamnějším událostem intelektuálního dění minulého století, vznikla z nudy. Na druhou stranu u obou autorů najdeme nemálo formulací, které se zdají napovídat tomu, že nuda představovala přinejmenším jeden z podnětů, který určuje mnohotvárnost a žánrovou i tematickou nezařaditelnost jejich textů. V každém případě se ocitáme tvář i tvář pozoruhodnému dokladu toho, že nuda může být pravým opakem nečinnosti.

Josef Fulka

● Marcellio mesto ●

Objav mesta v Marcellio myslení

Mesto ako téma a pojem, smerujúci k filozofickej kategórii sa v myslení Miroslava Marcellio objaví niekedy okolo roku 1999 a ostáva v ňom prakticky doteraz. Je to teda niekedy po ukončení knihy o Foucaultovi (1995) a pred vydaním knihy o Barthesovi (2001) a avizovanej knihe o meste (?). Z jednej strany sa nám môže takýto vpád mesta do Marcellio myslenia spočiatku javiť najmä v dvoch perspektívach: ako bočný produkt štúdia na dvoch monografiách o dvoch osobnostiach francúzskeho štrukturalizmu a postštrukturalizmu alebo ako cieľ, na ceste ku ktorému bolo potrebné zvládnuť aj týchto mysliteľov. V zápase týchto dvoch perspektív sa môže vynárať aj tretia: nie je mesto programom Marcellio filozofie, ktorý sa vynára najprv pod povrchom výberom filozofických období, filozofických osobností, aby napokon definitívne zvestovalo svoj príchod ako samostatná téma nazvaná zdanlivo neuchopiteľným menom: mesto?

Filozofia a mesto

Mesto je pojem, s ktorým pracujú rôzne disciplíny: urbanizmus či urbanológia, ekonómia, sociológia, etnológia a antropológia, semiológia a teória komunikácie, ale aj filozofia. Filozofi spolu so spisovateľmi utvárali predstavy miest, brali mesto či už utopické alebo viac či menej realistické aj ako metaforu alebo korektív vlastného filozofovania, ale aj ako estetickú predstavu. Úvahy o meste patrili teda skôr do praktickej filozofie a do oblastí epistemologického modelovania, či estetiky. Marcelli prichádza s programom, ktorý necháva mesto a filozofiu preniknúť nielen v niektorých spoločných teritóriách, ale zásadne: filozofia je urbanistická záležitosť a mesto sa stáva skutočným mestom len vtedy, keď naplní elementárne filozofické predpoklady. Marcelli, hoci zdieľa predstavy prívržencov a odporcov mesta, realistov, utopistov a reformistov, neutvára mesto na svoj obraz. Marcellio mesto teda nie je ďalším obrazom či konštrukciou z radu problematických či diskutovaných predstáv o meste. Jeho mesto však nie je ani nejakou osobnou či neosobnou, viac či menej podrobnou recepciou či opisom existujúceho mesta, hoci tieto dva pohľady, implikujúce aj postupy a stratégie myslenia sa v jeho úvahách uplatnia a sem tam zaznejú. Pohľad božieho oka či vševiediaceho a vševiediaceho mudrca, zvyčajne fundovaného predstavou ideálneho typu a perspektíva obyvateľa a návštevníka mesta, nesúceho mesto v pamäti ako kognitívnu mapu, alebo súbory tvarov a vlastností sú pre Marcellio už existujúcim a preverovaným pozadím, takže sa nám môže zdať, že Marcellio mesto sa vyčerpáva súborom znakov alebo nejakou z existujúcich metafyzík obce, ale nie je tomu tak. Jednotlivé jeho štúdie o meste preverujú tieto pohľady a ich dôsledky, ale predsa len smerujú k vlastnej konštrukcii, ktorá nie je utopická, ale paradoxná. Už na tejto ceste mesto prestáva byť púhym deskriptívnym pojmom, ale získava kategóriálne osvetlenie, prostredníctvom ktorého možno po štúdiu západoeurópskych

a japonských miest objavovať skrytú „metafyziku“ aj za socialistickými mestami. Napokon sa indikátorom mesta nestane ani hustota či počet obyvateľov, ani zvláštny typ po spolitosti, ani charakteristický typ zástavby či kultúrnej pamäti, ale jeho paradoxná povaha, ktorá sa prejavuje na všetkých úrovniach myslenia o meste. Ale pokiaľ urbanisti zápasia s protikladnými návrhmi foriem všemesta a dezurbanizovaných foriem, filozof objavuje v meste nie logické či epistemologické paradoxy, ale paradoxy komunikačné, paradoxy viac či menej nezrušiteľné, teda patriace bytostne predovšetkým k mestu. Marcelliho mesto môže mať rôznorodý tvar, môže byť panmestom alebo môže byť viac či menej urbanizované a v tomto zmysle je už otvoreným dielom, ale mestom nemusí predsa len byť, pokiaľ v sebe neobsahuje riziko rozdielneho a iného, čo môže byť nazvané aj minimálnou podmienkou urbanity. Až urbanita premieňa tvary mesta na pulzujúce mesto, na text a sieť. V tomto zmysle je Marcelliho mesta predsa len konštruktom budovaných na amplifikácii inakosti, textu a komunikačných paradoxov. Nie je však hľadanie rozdielov, rozlišovacia práca v spleti paradoxov práca filozofa? Nie sú piliere konštruktu filozofické a mestské súčasne? V tejto perspektíve sa otázka „čo je filozofia“ začína meniť na otázky „kedy filozofia a kde filozofia“ a premýšľanie tu a teraz prestáva byť prázdny empirizmom, ale filozofovaním prostredníctvom mesta, mestom rodiacim filozofovanie.

Mesto ako diferenciačný činiteľ dejín filozofického myslenia

Marcelli používa mesto ako filozofickú kategóriu a generátor filozofovania, elementárnu podmienku vzniku filozofie, a popri tom rozdeľuje filozofov na urbanofóbných a urbanofílnych. Ktorí z ich sú vlastne filozofi? Sú filozofi neurbanistickí myslitelia, lebo sa vzdávajú filozofických koreňov a budujú filozofiu vždy odznova v medzizemí? Je však dnes, v čase megapolis a metapolis ešte takéto medzizemie. Nie je všepohlcujúce mesto napriek zdánlivému krachu filozofie jej dobre sa maskujúcim triumfom? Sú teda filozofi tí, ktorí hlásajú triumf mesta, ktorí nechávajú naplno zaznieť jej urbanistickú adresu? Je naozaj delenie filozofie na urbanistickú a dezurbanistickú, urbanofílnu a urbanofóbnu jedným z ďalších kritérií rozdeľovania filozofie? Marcelli zdánlivo prítakáva práve takémuto riešeniu. Z celkovej logiky jeho doterajších úvah a ich nehotovosti a premenlivosti vyplýva, že táto polarita nie je vonkajšou, ale je základným prejavom inakosti: filozofom je práve ten kto v sebe necháva zaznieť hlasy urbanofila a urbanofóba súčasne. Ten kto to nedokáže prepadať do bezvýhodiskových polemík a urbanizácie bez hraníc a o hraniciach urbanizácie.

LITERATÚRA

- Marcelli, M.: Mesto a text, mesto ako text. In: Brněnské přednášky II., Masarykova univerzita, Torzo, Brno 1999, s. 53-71
Marcelli, M.: The City-A meeting Place. In: Projekt, 2000, 3, s.39-46
Marcelli, M.: City, Journey, Map, Argo. In: Theoria, 2000, 39, s. 451-461
Marcelli, M.: Mesto a jeho verejný priestor. In: Životné prostredie, 2001, 4, s.188-190
Marcelli, M.: Text ako sieť, sieť ako text. In: ARCH, 2001, 6, s.11-12
Marcelli, M.: Filozofia v meste. In: Kritika a kontext, 2003, 2, s. 37-43
Marcelli, M.: Filozofi v meste. In: Filozofia ako problém. Kalligram, Bratislava 2004, s.118-153
Marcelli, M.: Filozofi a filozofia v priestore mesta. In: Prostor a jeho člověk. Vesmír, Praha 2004, s. 273-284

Marian Zervan

Přirozený svět jako nejlepší z možných fikcí

Úvahy o světě či mnohosti světů (vůbec – viz Giordano Bruno nebo obydlených – viz Flammarion), univerzu až Everettovu multiverzu, přirozeném světě, světech možných, nemožných, umělých, snových, fikčních atd., *ad nauseam* nejsou neznámé i u nás. Jak nevzpomenout v této souvislosti na juveniliu Patočkovu a problém světa vůbec, přirozeného pak zvláště. Není náhodou, že Patočkově první monografii předcházela například studie o argumentu souvislého snu, tedy analogon slavné pasáže o motýlovi a možná snícím Mistrovi Zhuangovi, zcela konsekventně kladoucí vedle problému statutu reality i problematičnost personální identity, tedy světa pro mne, pro vědomí či subjektivitu.

Pokládal-li „otec“ konceptu možný svět G. Leibniz tento „náš“ aktuální svět za nejlepší z možných světů, mínil tím svět jako celek, jako totalitu všech relací, která nevyklučuje, ba dokonce předpokládá a vyžaduje lokální disturbance. Těmi nechal Voltaire procházet smolaře Candida, jenž nebyl schopen pozvednout se nad svůj omezený obzor a zahlédnout tak krásu světa jako celku, jako kontrastu v rámci identity. Protože nejlepší z možných světů, nejlepší možné vyvážení všech kontrastních relací prostě krásné být musí. Představa nejlepšího z možných světů jako ošklivého je minimálně kontraintuitivní, maximálně neponechává nejmenší prostor pro samu emergenci kategorie krásna. Nahlédnout celek světa by ovšem implikovalo vystoupit z něj – námitka, že země je součástí sluneční soustavy, která je součástí galaxie Mléčná dráha, kterou můžeme vidět, stejně tak jako v zatáčce můžeme vidět vlak, ve kterém se vezeme, markantně dokládá svou nedostatečností částečnost takového uchopitelného „celku“, spolu s trpce pocíťovanou částečností limitované schopnosti člověka něco pojímat, chápat, něčemu rozumět. Dvojitá parciálnost lidského místa v kosmu pak naznačuje, že jsme schopni pojímat pouze dílčí celky, parciální horizonty, ať už jde o horizont všech horizontů neboli Svět či o částečně sociální konstrukt, kterému říkáme Já. Iluze kontinuity Světa, ega i personality jako součástí světa pak nutně vyžaduje, při uvedené limitovanosti našich poznávacích mohutností, účast imaginace, fabulační schopnosti, dotváření vjemů, konceptualizaci – v posledku je tedy vytvářením fikcí s indexem aktuálnosti. Jakýkoli vpád, který narušuje kontinuitu této dvojitě fikce, narušuje naši ontologickou jistotu (R. D. Laing), vyvolává hrůzu (srov. teorii hororu jako kategoriálního „vmezezení“ Noëla Carrolla nebo kosmickou hrůzu H. P. Lovecrafta či absolutní zlo v podobě zpívající růže Arthura Machena) a trvá-li, pak dojem odreálnění. Neboli, řečeno s Marvinem Minskym, dojem reality vzniká na základě okamžitého vyplňování našich bezprostředních očekávání, kdy i příchod „neočekávaného“ je limitován právě naším modelem Světa. Že Svět je právě jen modelem, fiktivním konstruktem, jednou z možných fikčních verzí nás snadno přesvědčí třeba retrospektivní pohled na nás samé, kdy můžeme přistihnout naši paměť a paměťové znovuvyvolávání při „krášlící“ práci, při zahlazování disturbancí a zamazávání mezer v kontinuitě osobního života i světa falešnými vzpomínkami, fiktivními sebeprojekcemi, ergo fikcemi. Snadno tedy zjišťujeme, že tmelem světa včetně drobné, marné se vydělující enklávy, které zvykneme říkat Já, je vkus v Kantově výměru, tedy více či méně poučená schopnost vnímat krásu. Ostatně k tomuto náhledu se přiblížil i Foucault ve svém projektu života jako uměleckého díla. Záleží pak na individuální „poučenosti“ vkusu, rozpětí imaginace jako syntetizující mohutnosti, nakolik je pro nás (aniž bychom si to připouštěli) Svět původním, originálním uměleckým dílem či konformním kýčem, který na umění pouze parazituje a od nejlepší z možných fikcí, zahrnující svobodu, se tak vzdaluje do sféry sebeklamné omezenosti.

Vlastimil Zuska

ČO SA DIALO NA VEČIERKU VÝSTRIŽKOV

Túto kompozíciu som poskladal
Zo samých výstrižkov
Spočiatku
Spočiatku som si myslel
Že prvý
Že dominovať by mal prvý výstrižok
Na bielej ploche to inak
Keď je len jeden
Ani nemôže byť
Neskôr som však
V obrázkových časopisoch

Druhý výstrižok som položil
Kam inam
Vedľa prvého
Že schválne ktorý
Že ktorý vo mne
Tú povestnú tajnú klávesu
Že ktorý odhalí
Definíciu požadovaných súradníc
Alebo viac
Zdali sa mi rovnocenné
Väčšinou bývam netrpezlivý
Ale rozhodol som sa počkať

A
Nemusel som dlho
Nemusel som dlho byť netrpezlivý
A

Keď som usporiadal všetky
Tri výstrižky

Odhali som komplementárnu povahu
Prvého a tretieho výstrižku
A o tom ktorý bude dominantný
Bolo zrazu rozhodnuté

Vedel som však
Že s tromi výstrižkami si
Komplementárne výstrižky
Sotva vystačím
Potrebujú nejaké okolie
Vyvažujúce satelitné objekty
Strapce potrebujú strapce
Strapce komplementárnych výstrižkov

A v tom bode som
A v tom bode
Na metodologické rázcestie
Metóda prvá:
Časovo a intelektuálne náročná selekcia
Metóda druhá:
Otvorí balkónové dvere

PRÍPAD CHÉMIE

Prípad tohto pyžama
Jedna báseň
Chemická a chrumkavá
60% cotton 40% polyester
Látky už nedýchajú
Látka tela
Látka pyžama

Strkám si telo do ulíc
Všetko má svoju trasu
A ja definitívne neviem
Podľa čoho tečie prúd
Podľa bicyklov a invalidov
Prúd krájaných zvukov
A neutratených detí
Definitívne neviem

Vyrábajú nábytok
Jedna báseň
Chemická a chrumkavá
Látka poťahov

100% Baumwolle
100% katoen
100% pamut
A látka tela

Súkam sa do bytov
Všetko pozná svoj účel
Iba ja definitívne neviem
Ako sa posadiť
Ako vstať
Ako sedieť
Hodiny nedýchajú
Kto ich nastaví
Látka tela
Látka látky

A SLINA PUTOVALA

A jeden akoby povedal
Že pohybu telies
Vo vesmíre nič nekladie
Odpor
A jeden akoby
A jeden zas že toto
Veď akože vie sa
Čo má byť povedané
Ale slová
Slová momentálne
Slina ich neprináša
Večná nezničiteľná
Slina
Slina putujúca
Vesmírom
Ponad oprchnuté lístie
Slina
Roznášajúca kód
Niečoho
Veď vie sa hádam
Čoho
Mľaskanie hlások
Keď do seba vrážajú

No a ten
No ale ten jeden
Ten čo chcel zas

Ten jeden zas
Ten čo
Chcel povedať
A aj povedal že toto
Chcel protirečiť
Ale slina
Jeho slina
Nechala ho
Tam ho nechala
Bez hlások
Toho presného slova
A tak sa pokúšal
Ďalej

A jeden zas
Akoby sa pokúšal
Na chvíľu byť
Byť len jedným
Nie znásobeným
Neznásobeného však
Ho už nemohli
Vidieť
Tí čo sa naňho
Pozerali
Nepodobali sa
Naňho nie
Iba sa naňho
Pozerali
Zo skutočnosti
Z tej znásobovanej
Pozerali sa
Pozerali sa von
Vykláňali sa
Z akýchsi veží
A slina putovala
A prinášala strety slabík

Z akýchsi veží
Podobných postavám
Veď mali

Mali aj svoje
Kostry
Také antropomorfné
No nedalo sa
Naozaj sa nedalo
Vedieť
Čím boli
Čím tie kostry boli
Obalené
Ale títo
Títo len pokračovali
Vykláňali sa
A hľadeli von
Von do svojho vnútra

A slina putovala
A objavili sa prvé hmyly
A skutočnosť putovala
A jeden akoby povedal
Že ukáže
Ale akoby to povedal
V jednom z násobkov
Násobku
Že ukáže vzorce
V násobku skutočnosti
Podľa ktorých
Pohybu nič
Pohybu telies
Vo vesmíre nič
Odpor nekladie
Lenže nám
Lenže nám sa tomu
Nám sa tomu akosi
Radšej niečomu inému
Radšej nech tam
Nech tam
V tej dráhe alebo prázdne
Niečo je
Nejaká subtílna výplň
Nad oprchnutým lístím

Začni rozprávať od —:— k o n c a

– Doteraz som si, páni, – poznamenal Viktor Pavlovič Bochňa, – všimol na tejto excentrickej, predovšetkým na slovanskú filológiu orientovanej univerzite jej literárnu tvár. Dnes sa na program dostane jazykoveda, reprezentovaná Alexandrom Kirillovičom Župrejom.

Keby som, vážení, povedal nezasväteným obyvateľom tohto mesta, čím sa Alexander Kirillovič zaoberá, asi by žasli. Nešlo by im do hlavy, že niekto príde do práce a celý deň sa zapodieva akýmsi slovičkom, ktorému venoval sústrednú pozornosť už včera, pred týždňom i pred mesiacom. Obracia ho zo všetkých strán, robí si o ňom poznámky i grafy, a keď sa okolo piatej vráti domov, musí si dakedy aj zo dve hodiny pospať, tak ho slovičko vyčerpalo a dobilo. Niekoľko by si azda i pomyslel, že ako príslušník nejakej tajnej sekty skúma, či slovičko v sebe neskrýva magickú moc a či napokon nevysvitne, že práve ono je súčasťou akejsi temnej a tajomnej zaklínacej formuly. Skutočnosť je však celkom iná. Alexander Kirillovič Župrej si pripravuje referát na vedeckú konferenciu v Užhorode a jeho súčasťou budú historické premeny, inonárodné súvislosti, variabilita a významové spektrum daného slovička, ktoré v názve svojho referátu označí termínom lexéma. Vďaka tomuto slovičku sa ubytuje v Užhorode v hoteli Kyjev, poprechádza sa po nábreží rieky Uh a prinesie si z Užhorodu päť fľašiek pikantnej horčice. Po návrate sa pustí do ďalšieho slovička, a hoci s ním nevystúpi na nijakej konferencii, správa sa k nemu s rovnakým nasadením ako k užhorodskému slovičku. Aj po tejto novej lexéme si musí občas doma na hodinku, dve lahnúť.

Ak v nezasvätenom obyvateľovi mesta vyvoláva začudovanie už to, koľko času venuje vysokoškolský učiteľ jednému jedinému slovičku, potom ho akiste zarazí aj fakt, že tento človek, ktorý dostáva riadny plat, učí týždenne iba desať hodín a navyše toto svoje vyučovanie pokladá takmer za oddych, lebo sa môže pri ňom poprechádzať, vyrozprávať a nebadane aj ponahať. Pri práci nad slovičkom to nejde, lebo v jeho kutici na Mingoštovej ulici niet na čosi také priestor. Všetko v nej zaberajú slovníky, zborníky z vedeckých konferencií, lexikografické knižné publikácie, excerpčné lístky, kancelárske papiere, zošity a iné materiály. Táto miestnosť pripomína básnickú dielňu Filipa Filipoviča Ducára v čase jeho najväčšej tvorivej eufórie. Ešte šťastie, že kabinety a kutice odborných asistentov nepodliehajú kontrolnej právomoci poriadkovej bodovacej komisie. Tú by zrejme ohromilo, že časť slovníkov umiestnil Alexander Kirillovič aj do umývadla, ktoré je síce nefunkčné, no na priamočiaru, večne zamračenú, neústupčivú bodovaciu komisiu by pôsobilo ako funkčné. Do tejto maličkej, lexikografickým výskumným materiálom nabitej miestnosti by mohli vojsť nanajvýš dvaja členovia bodovacej komisie. Alexander Kirillovič má celý priestor vyrátný tak, že sa doň okrem neho zmestí už len jedna osoba, najčastejšie tá, ktorá sa prederie úzkou cestičkou medzi knihami k stoličke, určenej pre tých,

čo sa uchádzajú o konzultáciu. Nečudo, že Alexander Kirillovič, zmorený priestorom a tým alebo iným slovíčkom, zatúži občas rozmýšľať o lexikálnych problémoch v chôdzi a vo voľnom priestranstve. Donedávna na to využíval neďaleký delostrelecký lesík, presnejšie park pri delostreleckých kasárňach, susediaci, ako viete, s frekventovanou dopravnou tepnou.

Donedávna, lebo teraz by ho na štrkom vysypaný chodník v parku už nikto nedostal. Stalo sa mu totiž, že ho, zahľbeného do akejsi lexémy, zastavili dvaja muži a dali mu otázku, prečo sa na týchto miestach cez deň, teda v pracovnom čase, prechádza. On, vytrhnutý zo svojich myšlienok, povedal automaticky a unáhlene, že intenzívne uvažuje o istom ruskom slovíčku. To sa mužom, príslušníkom tajnej bezpečnosti, zdalo nezvyčajne provokatívne. Zaviezli ho do svojej budovy a po vyše hodinovom čakaní v akejsi tichej, izolovanej miestnosti ho podrobili výsluchu a spísali s ním aj zápisnicu. Prepustili ho až po telefonáte s vedúcim katedry ruského jazyka a literatúry, ktorý potvrdil jeho totožnosť a profesionálnu orientáciu.

Vedúci katedry i niektorí ďalší vyššie postavení pracovníci fakulty začali však odvtedy naňho hľadiť ako na človeka, ktorý sa zaplietol so štátnou bezpečnosťou. Epizódu v delostreleckom lesíku a vyšetrovanie dávali do rozličných súvislostí. Podľa Alexandra Kirilloviča nechýbal medzi nimi zrejme ani fakt, že jeho nebohý otec, hudobník a propagátor ruskej kultúry, absolvent umeleckej akadémie v Petrohrade, emigroval zo svojej krajiny a usadil sa v tomto meste v roku 1921. Alexandrovi Kirillovičovi po príhode v parku nikto nič nepovedal, no on cítil, že už nemá na fakulte také postavenie ako predtým. Vedúci katedry sa s ním takmer prestal rozprávať a ak mu niečo hovoril, dotýkalo sa to iba najnevyhnutnejších pokynov a pracovných otázok. O tom, že by sa mal perspektívne presťahovať z kutice do väčšieho kabinetu, už nepadlo ani slovo. Jeho bezprostredný nadriadený sa tváril tak, akoby bol zabudol, že témy presťahovania sa dotkol hneď po pohrebe Ivana Petroviča Nezvratova a potom ju sám Alexandrovi Kirillovičovi pravidelne pripomínal, vyzývajúc ho, aby nestrácal trpezlivosť. Vyžiada si to ešte nejaké ďalšie presuny, povedal mu, no najneskôr do konca semestra sa môžete sťahovať. Zrazu sa všetko zaseklo. Viktor Kirillovič bude naďalej pôsobiť vo svojej malej, tesnej miestnosti.

Jej priestor začal zaplňať excerpčnými lístkami i iným materiálom už Ivan Petrovič Nezvratov, ktorý pokladal kuticu za akýsi sklad historických i súčasných lexikografických a lexikálnych písomností a dokumentov. Bolo to tak aj potom, keď ju prideliili Viktorovi Kirillovičovi Župrejovi, jeho žiakovi a externému aspirantovi. Ivan Petrovič Nezvratov, tento starنný, čoraz drobnejší, no ešte stále vynachádzavý záletník, rátal s ňou aj ako s miestom vhodným na konzultácie s fakultnými krásavicami. Pod zámienkou, že chce vyhladnutej poslucháčke ukázať živý výskumný materiál, si občas vymenil s Alexandrom Kirillovičom miestnosť. Vo chvíľach, keď Ivan Petrovič využíval malý, stiesnený priestor zapratanej kutice na to, aby bol v čo najtesnejšej blízkosti konzultujúcej študentky, sa zas Alexander Kirillovič mohol poprechádzať a uvoľniť v rozľahlom kabinete svojho profesora.

S Alexandrom Kirillovičom Župrejom som sa zblížil celkom náhodne. Prideliili ma k nemu ako člena agitačnej dvojice, ktorej úlohou bolo pozvať obyvateľov jedného z dvojposchodových domov na Žatevnej ulici do prvomájového sprievodu a zároveň im odporučiť, aby si pri príležitosti májových dní dali záväzky zamerané na skrásňovanie okolia. Žatevná ulica ležala neďaleko tehelne v rozľahlej bočnej štvrti južného mesta a každá z agitačných dvojíc dostala príkaz výsledky svojho pôsobenia aj zdokumentovať a takto vytvorený písomný materiál odovzdať na sekretariát prorektora pre verejnoprospešnú činnosť. Vybadať som, že Alexander Kirillovič má v sebe čosi z citlivosti Ivana Petroviča Gašteja a pod vplyvom tohto porovnania ma náhle pochytila akási zvláštna, možno i trochu zvrátená altruistická túžba vziať farchu tejto agitácie na svoje plecia. Môj krehký, pomyslel som si takmer s istotou, ľahko zraniteľný, preblednutý spoločník privíta s úľavou, ak ho oslobodím od chúlolistivých rečí a nepredvídaných reakcií nájomníkov, ktorým

univerzita, roztratená v útrobach mesta, vstupuje z vlastnej iniciatívy alebo na základe nariadenia vyšších orgánov do súkromia.

Ja ako ten, čo sa pravidelne zúčastňuje na hodoch v Ondruškovciach a podlieha, žiaľ, aj iným nerestiam, som už, moji milí, v tomto rozprávaní vydal o sebe svedectvo, že s výnimkou tvorivých múk a kríz nedisponujem ktovieakým citlivým vnútrom, a preto sa bez väčších zábran prispôsobujem rozličným situáciám. Svedčí o tom i fakt, že som už na Prvého mája bez škrupúl pochodoval ako alegorická figúrka v lyžiarskom úbore, aby som spolu s ostatnými pred tribúnou predvádzal jednu z tých športových univerzitných aktivít, ktorej som sa v maloichnianskom nížinnom prostredí nikdy nevenoval.

Teraz som – dosť paradoxne – chcel týmito nepriaznivými črtami svojho založenia ochrániť človeka, o ktorom som predpokladal, že oveľa ťažšie a chúlостivejšie než ja znesie to, čo treba v tejto situácii vykonať.

A naozaj, nemýlil som sa. Alexander Kirillovič prenechal celú agitáciu na Žatevnej ulici mne, asistujúc mi pri nej iba svojou prítomnosťou.

Moja úloha nebola celkom ľahká. Musel som brať pri tom všetkom ohľad na svojho spoločníka, na tých, ktorých som pozýval do prvomájového sprievodu i na neviditeľné, no nebezpečné sily, čo za celou touto akciou vrátane požadovaného brigádnického výkonu stáli. Využíval som v tom čase aj svoje literárne a prozaické skúsenosti, balansujúc podľa okolností a toho, čo mi prezrádzala tvár nájomníkov, medzi akýmsi nadľahčným, priateľským, mierne humoristickým a vážnym, oficiálnym spôsobom rozprávania a vystupovania. V troch či štyroch bytoch bolo treba pre bezradných nájomníkov vymyslieť i záväzok. Keď som usúdil, že nejde o nasadených alebo fanatických jednotlivcov, odporúčal som vylepšiť v rámci záväzku to, čo bolo v uzavretom dvore činžového domu už hotové a málo kontrolovateľné alebo som ako vhodný brigádnický typ navrhol také riešenia, ktoré sa dali pre sekretariát prorektora čo najľahšie zoštylizovať.

Alexander Kirillovič Župrej mi bol za to všetko nepochybne povďačný, no pri svojej diskretnosti a uzavretosti mi to slovne nedal najavo. Zrejme sa k môjmu vynútenému divadelnému, komediálnemu či cirkusantskému výkonu nechcel vracieť a svoju vďačnosť mi vyjadril v štýle svojho založenia a elegancie pozvaním na večeru do luxusnej reštaurácie.

K agitácii sme sa nevracali, no ja spokojný s tým, že napriek všetkému celá akcia prebehla hladko, som mal chuť tomuto svojmu noblesnému, trocha chladnému, s akýmsi jemným aristokratickým odstupom sa správajúcemu spoločníkovi rozpovedať, čo sa nám prihodilo, keď sme rok predtým agitovali s docentkou Kuzmišinovou na susednej Továrenskej ulici. Vzhľadom na učiteľské postavenie Alexandra Kirilloviča, jeho spôsoby i fakt, že sme sa iba začali zblížovať, som mu však o tejto epizóde nepovedal napokon nič.

Dovoľte, gosudari, aby som príhodu z Továrenskej ulice sprostredkoval teraz aspoň vám. Už aj preto, lebo docentka Kuzmišinová bola celkom iný typ ako Alexander Kirillovič. Priznám sa, že sa mi ťažko počúvalo, ako táto vysokoškolská učiteľka deklamuje pred dverami jednotlivých bytov vždy ten istý, naučený ornamentálny text, ktorý bol zmesou fráz a vzletných, nadšením poznamenaných slov, končiacich ešte pred vyjadrením nájomníkov niekoľkonásobnou vďakou za záväzok i za účasť v prvomájovom sprievode. Tak to prebiehalo až do chvíle, kým sa vo dverách jedného bytu nezjavila polovyzlečená, opitá tridsiatnička, zrejme ťažká atlétka, ktorá nás niekoľkými nečakanými, mocnými ťahmi, akýmisi gréckorímskymi zápasníckymi hmatmi vtiahla, priam strhla do svojho prepitého a prefajčeného bytu. Bolo to prekvapujúce, veď docentka Kuzmišinová je silná moletná žena a ani ja nepredstavujem fyzickú bytosť, s akou sa dá len tak ľahko narábať. Možno sa ťažká atlétka dostala do bodu, keď nemala s kým piť a potrebovala spoločnosť. Na gauči ležal nevládny, ktovie, či nie priam prizabitý muž, z ktorého razilo alkoholom. Najprv prizabije svojho partnera, preblesla mi hlavou akási čudná, azda i trocha uvoľňujúca myšlienka, a potom nemá s kým piť. Keď sme sa konečne z bytu vymotali a zbavili jej vnucujúcej alkoholckej pohostinnosti, nastali problémy s mojou päťdesiatročnou agitačnou

partnerkou. Ovládol ju panický strach z toho, aké následky môže mať tento incident z hľadiska prípadnej univerzitnej kontroly. Márne som ju upokojoval argumentom o našej bezúhonnej nemohúcnosti. V bezpečnej vzdialenosti od inkriminovaného bytu sme rozoberali rozličné riešenia vzniknutej situácie. V jednej chvíli docentka Kuzmišinová súhlasila s variantom fingovaného záväzku, no vzápätí sa tejto alternatívy strašne zlakla. Napokon sme sa dohodli, že to, čo sa odohralo, nebudeme brať do úvahy a byť označíme za taký, do ktorého sme sa nedostali, veď nie každý musí byť pri agitácii doma. Po čase začalo však aj toto rozhodnutie docentku Kuzmišinovú znepokojovať. Na agitáciu v iných vchodoch sa už nevedela sústrediť, pozývanie do prvomájového sprievodu som spolu s výzvou dať si pri príležitosti májových dní záväzok musel prevziať ja.

Podme však, páni, späť k Alexandrovi Kirillovičovi Župrejovi. Typovo patril k tým zdržanlivým, trochu hrdým a zároveň plachým ľuďom, ktorých si nemožno získať hneď, pri prvej príležitosti. Fakt, že som pri jeho citlivosti a zraniteľnosti vykonal celú agitáciu sám, bral tento môj, o štyri roky starší spoločník – a to som už vlastne naznačil – triezvo, bez širokých gest a pochvál. Moje počínanie akceptoval, no nepokladal ho za nič také, čo by si zaslúžilo akýsi zvláštny, tobôž priamočiary, bezvýhradný obdiv. Prejavom sympatie a ocenenia z jeho strany bolo pre mňa to, že svoje kontakty so mnou nezavřil týmto jednorazovým, príležitostným posedením, ale stal sa iniciátorom ďalších stretnutí.

Ich hlavnou náplňou bola kultúra stolovania. Všetko sa začalo v okamihu, keď ma distingvovane, no otvorene upozornil na moje rýchle jedenie, najmä však na to, že organizmus vysiela správu o nasýtení až po takom čase, v ktorom hltavo – namiesto tohto slova však použil v súlade so svojou jemnosťou výraz dynamicky – teda dynamicky jediaci jednotlivci prijímajú nadmerné množstvo potraviny.

Od tohto poznatku sa dostal k mnohým ďalším otázkam. Nechýbala medzi nimi ani poznámka, pri ktorej sa predo mnou okamžite vynoril obraz mäsiarskeho úradníka z filagórie v Ondruškovciach, konkrétne detail jeho tváre, zhrubnutej od nepohody počasia a niekdajšieho dlhodobého, nemierneho pitia destilátov. Vo chvíli, keď Alexander Kirillovič povedal, že podľa francúzskeho bontónu by sa mal človek v spoločnosti stolovníkov zmieriť so zvyškami jedla v ústnej dutine a radšej nepoužívať špáradlo, som mal pred očami opakované situácie, v ktorých si hlavný onduškovský hosť a mocipán došpicata zastrúhanými zápalkami znova a znova vyberá spomedzi zubov malé, znervózňujúce zvyšky mäsa. Ak sa jedlo, hovoril Alexander Kirillovič, zachytí medzi zubami a nemožno ho odtiaľ dostať jazykom, treba opustiť svoje miesto a tento problém vyriešiť niekde v osamotení.

Možno si môjho spoločníka nemal kto vypočuť, lebo pri našich stretnutiach postupne strácal svoju rezervovanú a chvíľami i ťaživú mlčanlivosť a čoraz podrobnejšie rozprával o veciach, pre ktoré, ako sa zrejme nazdával, našiel až vo mne toho pravého, vnímajúceho a prikyvujúceho adresáta. A nielen prikyvujúceho, ale i takého, čo si pri jeho výklade robí poznámky.

So zahanbením sa však musím priznať, že moje poznámky mali celkom iný ráz i zameranie, než predpokladal.

Ako to vyzeralo? Keď Alexander Kirillovič, odvolávajúc sa na klasika umenia gastronómie Arthelme Brillat-Savarina, spomenul pravidlo, podľa ktorého by počet pozvaných hostí nemal prevýšiť číslo dvanásť, aby sa všetci mohli zapojiť do rozhovoru, keď povedal, že hostia sa nemajú rozchádzať pred jedenástou, ale o polnoci by mali byť už doma, vytiahol som si svoj pracovný notes a pod zámienkou, že si robím o jednotlivých údajoch, ich motivácii a ďalších otázkach poznámky, som si začal zaznamenávať to, k čomu ma rozprávanie Alexandra Kirilloviča inšpirovalo.

Vytvoriť mátožný obraz trinásteho hosťa, písal som si heslovito, ktorý tam, kde všetko do seba premyslene zapadá, vnesie nečakané a čoraz väčšími narastajúce, priam hororové napätie. Trinásty hosť prichádza krátko pred jedenástou a svojou ľakajúcou prítomnosťou znemožní odchod tých, ktorí by mali byť o polnoci doma. Domyslieť a rozvinúť!

Tak som postupoval aj v iných prípadoch.

To neznamená, že by som si zo slov Alexandra Kirilloviča nebol vzal nijaké poučenie pre praktický život alebo nezapamätal také zvláštnosti a detaily, ktorými by som raz mohol ohúriť nejakú svoju partnerku. Jednako ma to však ťahalo predovšetkým k literárnemu využitiu jeho rozprávania, čo mi vzhľadom na to, že on o ničom nevedel, neslúži ku cti. Ale o tom som už vlastne hovoril. Bizarná látka, ktorej extravagantnú dôkladnosť, prepracovanosť, jemnosť a novosť som vnímal z pozície svojho maloichnianskeho plebejstva a ondruškovského obžerstva, mi prinášala veľké potešenie a rozličné, zväčša groteskné podnety.

Niečo som si, pravdaže, a nebolo toho málo, zapisoval i doslovne, veď napríklad to, keď Alexander Kirillovič uviedol, že podľa Arthelme Brillat-Savarina je menu bez syra ako krásavica bez oka, by mohlo vyznieť v próze, vychádzajúcej z pohľadu nezasväteného človeka, veľmi príjemne a komicky.

Iné moje záznamy mali zasa s tým, čo hovoril, spoločnú len tému stolovania, ktorá sa ma vďaka Alexandrovi Kirillovičovi v tom čase až tak zmocnila, že som sa ňou zaoberal aj mimo našich stretnutí. Do svojho pracovného notesa som si v internáte napríklad napísal:

Uvažovať o epizódnej postave, ktorá hovorí, že Francúzi sa vedia pri jedle pohrať s každou kostičkou. Hrajú sa s kostičkami, vkladajú si do úst malilinké kúsky mäsa a pritom konverzujú po francúzsky.

Alexander Kirillovič rozprával zväčša sólovo, jeho pôvodná mlčanlivosť sa načisto stratila. Mňa pripustil len ku krátkym otázkam, ktoré som pri svojej literárnej ziskuchtivosti orientoval aj na rozličné kuriozity a detaily. On však práve tento typ otázok pokladal za prejav naozajstného záujmu o problematiku stolovania. Svoju spokojnosť s mojím počínaním nevyjadril priamo, ale rozličnými náznakmi i tým, že zdvihol pohárik a povedal:

A votre santé!

Chcel som sa mu za túto náklonnosť nejako revanšovať, a preto som povedal, že stolovanie má podľa môjho názoru neobyčajne blízko aj k všeobecnej, špeciálne komunikačnej kultúre. Svedčí o tom i vyjadrenie „Nedávať si pred ústa servítku“. Chystal som sa v interpretácii tejto témy pokračovať, no on, pohlcovaný šírkou a detailnosťou svojich poznatkov, nebol v tom čase pripravený sústrediť sa na moje názory a teórie. Očakávajúc iba otázky, si pravdepodobne to, čo som hovoril o servítke, poriadne ani nevypočul.

Keď v akejsi súvislosti spomenul špeciálne nástroje, ktorými sa vyťahuje telo slimáka a potom pomocou koktailovej vidličky ponára do maslovej omáčky, začal som uvažovať, či Alexander Kirillovič neprešiel vo svojom živote aj akýmsi kuchárskym, prípadne čašníckym kurzom. Nikdy som sa s ním nezblížil až tak, aby som sa ho na také veci mohol otvorene spytovať. Napriek našim stretnutiam si udržiaval odo mňa odstup, vyplývajúci akiste aj z jeho výchovy a založenia. Len čo som zamietol kuchársky i čašnícky variant, kládol som si ďalšie otázky.

Možno má jeho minuciózna znalosť kultúry stolovania predovšetkým teoretický základ. To mi prišlo na um, keď začal rozvíjať vzťah medzi jazykom a jedením. Dotkol sa pritom aj hry Guillerma Figueireda Líška a hrozno. Rozoberal v nej situáciu, v ktorej geniálny otrok Ezop musí pod hrozbou ťažkého trestu doniesť na príkaz svojho vlastníka a neobmedzeného pána najlepšie i najhoršie jedlo na svete. On prináša v oboch prípadoch jazyk, lebo ním vyslovujeme slovo matka aj imperatív zomri a ďalšie dobré i zlé slová.

Jazyk a jedlo, reč a prijímanie potravy ako fundamentálne činitele ľudskej existencie, späté s ústnou dutinou, sa stali potom pre Alexandra Kirilloviča predmetom rozsiahleho výkladu.

K jeho interpretácii som sa pokúsil rozborom konkrétneho románového explicitu, v ktorom dochádza k obraznej súhre sladkého jedla a sladkých rečí, znova prispieť i ja.

Alexander Kirillovič však ani tentoraz moje rozprávanie nesledoval, lebo ešte pred zavŕšením toho, čo som chcel vo svojom rozbere rozvinúť, využil moju krátku odmlku a začal

hovoríť noblesne a zasväteno o celkom iných veciach. Keď sa dostal k vzťahu jedla a chrupu, konkrétne k tomu, že pri čistení zubov treba zásadne uplatňovať kolmý, nie vodorovný ani šikmý pohyb kefky, zmocnilo sa ma na istý čas podozrenie, či jeho nesústredenosť pri mojom rozprávaní o súhre sladkého jedla so sladkými rečami nepochádzala aj z úvah o spôsobe čistenia môjho, trochu zanedbaného chrupu.

A vstre santé! zdvihol Alexander Kirillovič pohárik a pri tomto jeho geste sa zo mňa razom vytratilo všetko napätie a mierne rozčarovanie, vyvolané neschopnosťou môjho spoločníka počúvať čosi iné ako otázky. Povedal som si, že aj po tejto stránke ho budem brať takého, aký je. Prestal som sa zapodievať ironickou chuťkou adresovať Alexandrovi Kirillovičovi svoje poznámky a názory formou opytovacej intonácie alebo rečníckych otázok, teda toho, na čo jedine vedia jeho receptory zareagovať.

Zrazu mi ho bolo ľúto. Možno, že všetko, o čom hovoril, okúsil za života svojho petrohradského otca na vlastnej koži, možno aj on sedával ako jeden z dvanástich hostí za veľkými, krásnymi stolmi v luxusne osvetlených jedálňach rodinných priateľov a zažíval čosi také i doma, vo vile, v ktorej dodnes býva so svojou matkou.

Áký len rozdiel je medzi jeho kuticou na fakulte a voľným, pohodlným šesťdesiat až osemdesiatcentimetrovým priestorom, ktorý musí mať podľa pravidiel za stolom každý z dvanástich hostí.

Potom mi prišlo na um čosi, čo som si hneď potreboval aj zapísať. Alexander Kirillovič rozpráva, ja si otváram svoj pracovný notes, prikyvujem, akoby som si išiel zaznamenať to, čo práve hovorí, no v skutočnosti píšem, že odvtedy, ako ho vypočúvali príslušníci tajnej bezpečnosti, sa stal na fakulte trinástym hosťom. Jeho postaveniu zodpovedá kutica. Podobná zadný izbám v dedinských domoch patrí táto trinásť komnata tým, s ktorými sa v budúcnosti už neráta.

Pri Alexandrovi Kirillovičovi Župrejovi som sa vzdal svojho rozviazaného jazyka a vrátil som sa k nášmu rodovému mlčaníu.

Alexander Kirillovič, tento lingvista a milovník kultúrneho stolovania, však nebol mojím jediným partnerom, pri ktorom som sa stal predovšetkým poslucháčom. Tak to bolo aj v styku s Mironom Mironovičom Vúberom, Fedorom Karlovičom Bánom, no i v prípade istého kolegu z druhého ročníka, ktorý mňa a môjho spolubývajúceho pozval na rozlúčkový obed.

Boli sme vtedy študentmi prvého ročníka.

V tom čase som ešte nepoužíval v rozprávaní a v styku s ľuďmi otcovské meno ani vykanie, a preto tohto, o dva roky odo mňa staršieho kolegu, ktorý nesmie chýbať v tieňovej histórii tunajšej fakulty a univerzity, budem volať tak, ako ho volali všetci študenti – Boro. Mal som vtedy už za sebou incipit Dvanástich stoličiek a s ním i záujem o zvláštne postavy a bizarné situácie, slovom o všetko, čo by sa mohlo stať predmetom mojich prozaických pokusov a pozorovaní. Hneď ako som sa s oným Borom zoznámil, bol som si istý, že taký človek sa musí prv či neskôr ocitnúť na stránkach môjho prozaického zápisníka. Mal vynikajúce improvizáčne schopnosti. Na jednej zo skúšok dvadsať minút plynulo a suverénne odpovedal na otázku, o ktorej nevedel takmer nič. Keď skončil a chcel pristúpiť k druhej otázke, skúšajúci mu povedal: Po tejto pohotovej improvizácii pristúpme k veci. Vtedy Boro čestne priznal prehru. Poďakoval sa skúšajúcejmu a dohodol si s ním opravný termín. Jeho improvizáčne schopnosti a dobré zafarbenie hlasu využívalo i mesto. Poverilo ho podľa rámcového scenára a vopred pripravených údajov komentovať z vyvýšeného miesta neďaleko tribúny Prvý máj. Pre ľudí, ktorí sledovali hádzanárske zápasy na ihrisku v Parku Jána Jiskru z Brandýsa, reportoval zas priebeh prvligových stretnutí, takže každý, kto si kúpil lístok, mohol zápas nielen vidieť, ale vďaka Borovi si ho z ampliónu aj vypočuť. Kvalitným, pravidelne trénujúcim hádzanárom bol môj spolubývajúci, no do prvligového kádra ešte neprenikol. Boro mu sľúbil, že ak sa tak stane, svojimi reportérskymi schopnosťami a trikmi obecenstvu vsugeruje, že je najlepšii hráč.

Patril medzi tých, ktorí, ako vrael, svojím zmyslom pre pohostinnosť a radosť života majú sklon v priebehu krátkého popoludnia a ešte kratšej noci prísť o veľkú sumu peňazí, zbankrotovať, dostať sa vďaka hlboko zakorenenej veľkorysosti z ničoho nič na mizinu. Pri takej povahe a láske k človeku musí ľudský jedinec často začínať deň i samotný život od nuly. Vybaví si svoje školské povinnosti a potom za veľmi malý finančný poplatok ponúka obyvateľom internátu svoje služby. Veru tak. Nezriedka skoro zadarmo – raz za škatuľku cigariet, inokedy za dvojdecovku rumu alebo, hanba povedať, i za fľašu lacného jablčného vína – poskytuje majetnejším poslucháčom a poslucháčkam návod, ako sa zmocniť témy referátu bez úmerného čítania celej predpísanej literatúry, prepracúva zle zoštylizované a ukradnuté pasáže alebo v rámci poradenskej služby rozoberá pre záujemcov otázku, akými jazykovými postupmi vyplniť pri skúške menšie alebo rozľahlejšie a väčšie vedomostné medzery. Osobitný príplatok berie za rady v oblasti výhovoriek.

Dost' dobre si zarobil, keď bol v pracovnom tíme tých, čo písali diplomovú prácu istému Boledovičovi, zámožnému a zároveň veľmi pohodlnému a ľahčíkarskemu poslucháčovi piateho ročníka. Celá akcia sa začala o osemnástej hodine na izbe číslo 216 slávnostným prestrihnutím pásky. Pásku prestrihol dva týždne pred odovzdaním diplomovej práce sám zámožný Boledovič, klepol do písacieho stroja jedno písmeno a potom nechal celý pracovný tím, zásobený dostatočným množstvom fajnového jedla, cigariet i alkoholických nápojov, tvrdo pracovať. Sám odišiel s vybraným okruhom spoločníkov úspešný začiatok tohto akademického podujatia osláviť. Keď nadišiel čas, diplomová práca bola hotová. Vďaka tomu dnes Boledovič učí na Jedenástročnej strednej škole v Poprade.

Boro, gosudari, bol sólovým rozprávačom, ktorý vedel svojimi zážitkami, improvizáciami i schopnosťou vymýšľať strhnúť na seba pozornosť a takmer všade, kde sa ocitol, si vyočovať hlavné slovo. Aj pri ňom som sa musel, tak ako neskôr pri Alexandrovi Kirillovičovi Župrejovi, vzdávať svojho rozviazaného jazyka a vracieť sa k maloichnianskemu rodovému mlčaniu.

Keď to teraz z časového odstupu bilancujem, prichádzam na to, že veľa som získal pre Excentrickú univerzitu najmä od tých, ktorí ma svojou rozprávačskou prevahou a dominantnosťou prinútili mlčať, počúvať a pozorovať. Niekedy sa mi dokonca zdá, že práve oni mi poskytli najviac podnetov na rozprávanie. Z toho by vyplývalo, že mlčanie a rozprávanie sú dve strany tej istej mince a že rozprávanie bez mlčania, pozorovania a premýšľania by sa ľahko mohlo stať tým, čo sa dá – s prepáčením za arogantný výraz – nazvať táraním. Možno to všetko pôsobí triviálne a priveľmi samozrejme, no ja, páni, som v tejto chvíli pocítil potrebu tlimočiť vám svoju skúsenosť, v ktorej sa nevyhýbam, tak to bolo pri interpretácii hodov, ani názoru, že rozprávanie plodí nové pohľady. Napriek tomu rytmus rozprávania a mlčania, hoci neviditeľného, sa mi zdá byť najlepšou obranou pred ľahkým, bezobsažným a nezmyselným hovorením.

Vráťme sa však k Borovi. Na rozdiel od Alexandra Kirilloviča Župreja, tohto vo svojej podstate tichého a mĺkveho človeka, ktorého zaujatie témou pohlcovalo a uzatváralo do seba, Boro vedel byť podľa potreby aj dobrým poslucháčom. Potom z toho ťažil, ba dokonca na informáciách, ktoré získal počúvaním svojich partnerov, vybudoval aj svoju mierne hochštaplenskú stratégiu.

Len čo si vypočul príhodu s incipitom Dvanástich stoličiek a vybadal moju záľubu v literatúre, najmä v ruskej literatúre 19. storočia, často sa k tejto téme vracal.

Áno, povedal mi. Ruská literatúra 19. storočia. Čosi úžasné! Mimoriadne! I keď práve z nej som spravil skúšku až na opravný termín. Na prvom termíne ma zradila ešte aj intuícia. Skúšal ma Šipoš. Jeho špecialitou je pátranie, či ten, kto odpovedá, prečítal predpísanú literatúru. Tisíce strán. Zamieriava sa na maličkosti. Mňa sa pýta na farbu koča, v ktorom sa vezie jedna roztrpčená postava. Vzápätí ešte čosi povie, no zmysel jeho slov zanikne v kašli. Nebudem zisťovať, o čo ide. Šipoš je chorľavý, urážlivý človek. Moju otázku by pokladal za provokáciu. Vráťim sa k farbe koča. O postave, ktorá sa v ňom vezie,

čosi viem, no z vlastného čítania ju nepoznám. To je teraz vedľajšie. Pri Šipošovej otázke by mi čítanie aj tak nepomohlo, lebo farby tohto sveta a farby literárne si málo všimam. Nie som žena. Predstavím si však situáciu, prižmúrim trochu oči a vidím zelenú. Tak aj poviem, no farba bola modrá. Od farieb prešiel k priateľnejším otázkam. Aj tam som zlyhal. Ach, Šipoš, Šipoš! Čo je to za fanatika, ktorý sa pýta na farbu koča, hovorím si, keď si idem dať po skúške do štvrtej cenovej skupiny smútočné poldeci. Len preto, aby zistil, či takouto skúškou vykorisťovaný študent dielo čítal? Má záduch a tendenciu vyliat si za svoj neduh zlosť na študentoch.

Aj improvizuje sa ťažšie v ruštine. Problémy sú i s prízvukmi. Takzvaná totálna redukcia, ako o nej hovoril docent Dzurnik, mi ide, totálna redukcia je mojou silnou stránkou. Nikdy nepoviem „tak skazať“, ale „taskať“. Márne však použijem u Šipoša pri skúške aj päť ráz totálnu redukciu, akoby tohto literáta totálna redukcia vôbec nezaujímala, akoby jeho hlavným záujmom bola farba kočov.

Nuž musel som sa na opravný termín riadne pripraviť. Pustiť sa do čítania. Na farbu koča sprvu vôbec nenatrafím. A keď natrafím, hneď si to vypíšem. Čítam, čítam a zabudnem aj na farby, tak ma tá literatúra zrazu pohltí. Keď sa blíži opravný termín, zistím, že nemám prečítanú ani polovicu z toho, čo treba prečítať. Musím si zaobstarať lekárske potvrdenie a ísť na skúšku o dva týždne neskôr. Lekára nemám známeho, pochádzam z čestnej, zdravej rodiny, treba si zabezpečiť najprv chorobu. Vyzlečiem sa do pol pása a prechádzam sa pod hviezdami v našom februárovom sade, aby som vstrebal do svojho tela mráz, ktorý sa čudným biologickým riadením premení na teplotu, zvanú horúčka. Dotiahol som to na tridsaťsedem šesť. To stačilo, lekár bol dobrák. Tak, z donútenia, si ma ruská literatúra získala. Veľa som z nej vyťažil. Tancujem s jednou dámou a zaimprovizujem jej pritom Čechovovu Clivotu. Úplne sa rozplakala. A ja s ňou. To bola potom moja metóda. Rozplakať v tanci dámu. Len čo som jednu rozplakal, peknú, s pôvabným držaním tela, taký atleticko-gymnastický typ, začala so mnou chodiť. Na prvej schôdzke znova žiadala Clivotu. Vtedy však už neplakala. Boli sme obidvaja triezvi. Ľahšie sa plače, keď má človek trochu vypité. Po dvoch mesiacoch ma zradila. Najprv ja ju. Ale len trochu. Malou, hlúpu opileckou neverou. A ona ma zradila načisto. Neodvolateľne. Nechcela o mne ani počuť. Hrozná! Potom som začal chodiť s ďalšou dámou. S ňou som sa zasnúbil a ona ma cynicky opustila bez mojej predchádzajúcej nevery. Vrátila sa k akejsi bývalej láske. To ma položilo. Spomínam si na prežitú chvíľu a celkom sa oddám smútku. Smútku a zádumčivosti. Moja situácia sa tak vyhrtila, že som vôbec neabsolvoval zápočty. O skúškach ani nehovoriac. Samá gramatika, na hony vzdialená od mojich aktuálnych citových problémov. Prestupujem na dvojročnú. Tam budem hviezda. Prvý ročník mi uznajú.

Ale potrebujem sa rozlúčiť. Vás dvoch som mal vždy rád. Jedného ako Rusa, druhého ako hádzanára. Okrem iného, prirodzene! Preto vás pozývam na rozlúčkový obed.

Obed bude ceremoniálny. A ruský, samozrejme! Na tvoju, pozrel sa na mňa, i na moju počesť. Aj na počesť hádzanára. Veď i on je ruštinár. Začneme borščom. Predtým aperitív. A po ňom predjedlo. Aj hádzanárom sa zide Clivota. S Clivotou hrajú jemnejšie, technickejšie. Tak je to. Lopta si nájde sieť i bez hrubej sily. Ruskú literatúru mám rád. Veľmi mi pomáha v živote. Kedy-tedy pripíšem Čechovovi, Korolenkovi, Ostrovskému, Saltykovovi-Ščedrinovi alebo Puškinovi to, čo som sám vymyslel. A opačne. Tým dávam svojim výrokom mimoriadnu vážnosť. A dôstojnosť. Je príjemné sledovať, ako si ľudia vážia vaše výroky, keď ich prezentujete pod menom predstaviteľov ruskej literatúry. Ešte donedávna, kým mi nedal život ranu, som všetko rád rozoberal. Smútky, radosti, dni, mesiace a roky. Čas relatívny a absolútny. A priestor, isteže!

Obed bol, gosudari, naozaj ceremoniálny. Aperitív. Predjedlo. Polievka. Hlavné jedlo. Zákusok, káva, víno. Tak to bolo bez aperitívu, vína a kávy aj pri vojenskej prísaha v Lito-myšli. A ešte jedna vec. Litomyšl podobne ako Boro poznal len studené predjedlo. Na teplé predjedlo, ktoré sa podáva po polievke, ma upozornil až Alexander Kirillovič Župrej.

Po zákusku a káve sme pili suché víno.

To ma vždy fascinovalo, vzrušovalo, povedal Boro. Prečo suché, keď je víno zo zásady mokré. A tak ďalej. Aj táto záhada je dôvodom, prečo som si suché víno obľúbil. Som taká povaha. Priťahujú ma protiklady. I protiklad mokroty a jej opaku.

Nadväzujem tak aj známosti. Len čo sa dostanem do kontaktu s nejakou krajšou a zhovorčivejšou čašníčkou, už sa jej pýtam na suché víno. A ona sa namiesto odpovede usmeje. Dobré vie, že nejde o víno, ale o čosi iné. Usmeje sa aj preto, že o suchom víne nemá ani poňatia.

Raz som natrafil na človeka – vinára, ktorý o suchom víne hovoril aspoň hodinu. Ja som nič nepochopil, lebo som ho nepočúval. Nebavilo ma to, ani som nechcel, aby dakto rušil skvelý oxymoron, na ktorý letia čašníčky a iné ženy. Isteže. Cukor, necukor, hovorím si, rozprávaj, chlapče, koľko chceš, ja to aj tak nechápem.

Keďže zažívam rozlúčkový obed, povedal Boro po dvoch litroch suchého vína, mal by som vás objať. Lenže tu? V tejto cenovej skupine? Objímaš niekoho a máš na krku záchytku. Najmä keď pôsobíš mlado, neskúsene. Kdeko si k tebe hocčo dovolí. Nuž tak je to. Ešte si dajme suchého. Ako sa vraví. Dobré mi je na duši, priatelia, obľúbil som si vás a vašu izbu zvlášť. Ja odídem a život pôjde ďalej.

Tak je to. Potrebuješ sa rozlúčiť a nemáš s kým. Clivo je človeku na duši. Vďaka vám!

Keď sme všetko skonsumovali a vypili tri litre suchého, odskočil na WC a potom povedal:

Na toalete som zistil, že nemám pri sebe nijaké peniaze. Stáva sa to. Raz peniaze stratíš, inokedy – plný emócií – na ne zabudneš. Plný emócií a smútku. Mám priateľov, ktorí – ale to sú už hráči, a prečo to nepovedať, i podvodníci – už ani do reštaurácií nechodia, stravujú sa iba v menze alebo na priváte, lebo v každej reštaurácii dlhujú nezaplatený obed. Podliehajú neznesiteľnej túžbe slávnostne s niekým obedovať, a keďže nik nepozýva ich, pozývajú oni svojich priateľov a známych i napriek tomu, že nemajú peniaze. Pri všetkom podvodníctve ich ospravedlňuje fakt, že to majú v krvi. V génoch, ako sa vraví. Zrejme mali bohatých predkov, ktorí denne absolvovali aspoň jeden slávnostný obed a jednu slávnostnú večeru. O slávnostných raňajkách ani nehovoriac. A potom príde nevitáná zmena, lebo akýsi pôžitkář, nevydarené, skazené a sebecké individuum prehajdáka celé imanie. S nejakou necnostnou ženskou, samozrejme! Pre rodinu nastáva čas chudoby a pretĺkania sa. Lenže genetický kód, program, pri ktorom v krvi potomkov koluje túžba po slávnostných obedoch, sa nedá znivočiť. A tak chudobní potomkovia pozvú hostí, slávnostne sa s nimi naobediajú a potom svojich spoločníkov zdvorilo vyzvú, aby išli za svojimi povinnosťami. Oni sami – milujúc adrenalín – odchádzajú z reštaurácie útekou. Také čosi sa však dá spraviť v každej reštaurácii iba raz. A navyše sa im môže hocikedy, i v tom najjasnejšom slnečnom dni, pritrafiť, že ich na ulici poklepe po pleci hlavňý čašník a povie: Dlhujete za obed. A všetko to sleduje so zahanbením dáma ich srdca. Život milovníka slávnostných obedov sa v menšom meste ľahko zvrhne na život štvanca.

Ja utekať od tohto stola nebudem. Pokúsím sa čašníčke, tej peknej brunetke, čo vystupuje v role hlavnej, vysvetliť, že sa mi stala nemilá vec. Čiastočne ako umelec, ktorý sa väčšinu dňa pohybuje cez svoje predstavy v romantických svetoch a musí mať väčší zmysel pre lunu a hviezdy než pre materiálne statky, čiastočne ako vysokoškolský študent, ktorý celé dni prežije v 19. storočí a potom skočí rovno do 21. storočia, keď už nebude peňazí ani tried, som sa pri tejto akcii nezorientoval a pozabudol na financie. Aj v čase možno zabľúdiť. Zaplatím pri najbližšej príležitosti.

Som pripravený niesť následky svojho činu, poviem čašníčke, ak nebude dost' ústretová. Jedli sme, pili a teraz pod'ho do basy? Na bezpečnosť? Prosím! Telefonujte si na príslušné zariadenia. Sme študenti. Chudáci, ktorí si pomýlili dobu. Potrebovali sme sa rozlúčiť, zajesť si, vypiť na zdravie. Na radosť sveta. Stíhajte nás za to. Roztrhneme si pred vašimi bodákmi, hlavňami a nenávisťou koše! Zaspievame pred popravou aj pieseň vydedencov. Tu sme my, ľudia 21. storočia. Bite nás, prenasledujte, trestajte za to,

že sme zablúdili v čase. Že sme prebehli dobu! My žijeme už v dalekej budúcnosti. A vy? V prízemných, špinavých peniazoch.

Tým sa budem brániť, povedal Boro, ale ešte si objednáme liter suchého. A napokon! Pozval som vás na ruské menu, no okrem boršču a vodky tu ruské nič nemali.

A ako sa to, páni, skončilo? Boro, ktorý z objednaného suchého vína vypil najväčšiu časť, sa v alkoholickej eufórii prejavil ako hráč a improvizátor. Napokon všetko zaplatil.

To, že zbankrotoval a vyšiel na mizinu, ho tentoraz vôbec nemrzí. Naopak! Za svoj zvláštny postup pri tomto rozlúčkovom obede sa ospravedlňuje. Reku, je tu s literátmi, jedným priamym, ruským, druhým nepriamym, prejavujúcim literárnu zdatnosť prostredníctvom hádzanárskej techniky. Nuž niet veľa hádzanárov, ktorí majú do činenia s Čechovovou Clivotou. Alebo so Zločinom a trestom. Prípadne s Putovaním z Petrohradu do Moskvy. Väčšina hádzanárov nemá ani potuchy o Pazuchinovej smrti a o Michailovi Jevgrafovovi Saltykovovi-Ščedrinovi, ktorému on, Boro, pripísal nejednu svoju myšlienku. Tak je to. Keď človek odchádza z fakulty, keď prestupuje na dvojročnú, kde bude hviezdou, dobre mu padne posediť s literátmi a preskúmať v praxi sujet nezaplatenia, ktorý si v jeden clivý večer načrtol v päťstranovej próze-reportáži. Je preňho vzrušujúce pozorovať, či to, čo naskicoval na papieri, potvrdí skutočnosť. S literátmi si autor päťstránkového náčrtu môže čosi také dovoliť. Literáti majú zmysel pre experiment. Znesú napätie, ktoré z neho vyplýva. Takí Rusi a najmä takí hádzanári, čo nemajú s literatúrou nič spoločné, by mohli počas experimentu vybuchnúť. A po ňom? Do krvi sa uraziť!

Mám sto chutí prekontrolovať tajné vrečko, či v ňom napriek bankrotu nezostalo ešte na liter suchého. Zostal.

Od Bora chcel prejsť Viktor Pavlovič k ďalším popredným predstaviteľom tieňovej histórie univerzity, konkrétne k Adamovi Antonovičovi Keslerovi, poslucháčovi tretieho ročníka, ktorý v neznámom prostredí rád vystupoval ako doktor filozofie a v známom rodičovskom prostredí zas vyhlasoval, že pri takej strave, aká je na univerzite, sa nedá študovať. K tomu podstatnému, čo chcel Viktor Pavlovič o Adamovi Antonovičovi Keslerovi povedať, sa však už nedostal, lebo sa zrazu všetko pretrhlo.

Keď vo chvíľach osamotenía občas premýšľam, ako by sa dalo bez nežiaducich emócií a napätia vyjadriť to, k čomu došlo v posledných mesiacoch na excentrickej univerzite, vždy sa zastavím pri tichej, málovravnej, načúvajúcej postave textového rozprávača, ktorá podľa Viktora Pavloviča Bochňu uvádza, sleduje a miestami i krátko komentuje ústne prejavy hlavného rozprávača.

Premýšľam nad tým natkavo aj teraz, keď cestujem v prázdnom kupé domov a nemôžem v prekúrenom rýchliku, ženúcom sa s rachotom v mrazivej februárovej noci, zaspať.

I v tejto bezsennej noci si pripomínam, že textový, zväčša len počúvajúci rozprávač je na rozdiel od hovoriaceho rozprávača prítomný na scéne románového diania stále, a preto mu patria začiatky a konce.

Vžívajúc sa do jeho zvláštnej roly, si rekapitulujem sled jednotlivých rozprávání i udalostí a vo svojich spomienkach sa zastavím v tom utišujúcom okamihu, keď Viktor Pavlovič Bochňa ako pomocný učiteľ na učňovskej škole začína rozvíjať sujet ženy a muža, sujet mladej, jemnej a vznešenej dámy, do ktorej sa osudovo zalúbil uhladený, elegantný dôstojník z vojenskej ubytovne v mirgorodských kasárňach. Predstavujem si, ako hlučná trieda od tej chvíle tichne, ako v nej prestávajú lietať papieriky, ohryzky i iné drobné predmety a žiaci sa začínajú sústreďovať na to, čo sa odohrá ďalej.

Tento zlom vnáša do mojej hry na textového rozprávača rozhodnutie umiestniť na samý začiatok Excentrickej univerzity príbeh, v ktorom Viktor Pavlovič ako poslucháč druhého ročníka požiada o ruku dvadsaťsedemročnú krásavicu Máriu Petrovnu Goločnikovú, odbornú asistentku z katedry ruského jazyka a literatúry. V samote prekúreného rýchlika, do ktorého čoraz zjavnejšie vráza nápor metelice, takže si nemožno uľaviť ani otvorením okna, rozvíjam v rýchlom slede a útržkovito príbeh Márie Petrovny, a keď sa dostanem k postave svojho spolužiaka Filipa Michajoviča Haburu, uvedomím si, že

Viktorovi Pavlovičovi, ktorý prejavoval veľký záujem o prvé vety, začiatky a incipity, chýbalo šťastie pri koncoch a explicitoch, a to aj vtedy, keď mali, ako vravel práve pri Filipovi Michajlovičovi, podobu nezvyčajne logického, presného a dôsledne komponovaného sna. Tento Filip Michajlovič, tento náš tichý spoločník z folklórnej dedinky Čičejovce sa už nestane najmladším dekanom v histórii filologickej fakulty, lebo zlyhal hneď na prvej skúške – nespravil ju ani na posledný možný termín nazývaný dekanský.

Keď Viktor Pavlovič hovoril o textovom rozprávačovi, ešte nemohol tušiť, akým nepríjemným povinnostiam ho vystaví. Nemohol predvídať, že tohto rozprávača dovedie až k bodu, v ktorom v súlade so svojou okrajovou uvádzacou úlohou a tak, aby to zároveň nebolo v príkrom rozpore s mierne nadľahčeným charakterom hlavného rozprávania, bude musieť povedať: Ani Viktora Pavloviča Bochňu už na excentrickej univerzite niet, aj s ním sa táto vysokoškolská ustanoviť, neschopná naplniť smerné číslo, predčasne rozlúčila.

Po tom, čo mu časopis Vysokoškolák neuverejnili pre akési dobové narážky a dvojzmyselnosti prozaický text, začal porovnávať vlastnú situáciu s cenzúrou v cárskom režime.

– Vezmime si, páni, – povedal Viktor Pavlovič Bochňa aj nám, – ako príklad len to, čo hovorí Čechov v Izbe číslo 6 o tupom, primitívnom strážnom Nikitovi, ktorý svojimi ozrutnými pästami a všetkým, čo mu príde pod ruku, bije choromyseľných po tvári, po prsiach, po chrbte, po všetkom, čo zasiahne. A v akom prostredí títo úbožiaci žijú? V izbe, ktorá zaberá celý pavilón, rázi skysnutou kapustou, čpavkom, plošticami, takže sa v prvej chvíli zdá, že ste vo zverinci. V predsieni ležia na kope spodky, staré zodraté plášte, vyčaptaná, nesúca obuv – všetky tie rárohy sú tam pomiešané, hnijú a vydávajú dusivý pach. A tak ďalej.

Za tento stav nesie v dôsledkoch mravnú zodpovednosť cársky režim, a jednako dovolil takéto a ďalšie otravné svedectvá o svojej vlastnej existencii Čechovovi publikovať.

Avanturistický, bezodstupový pól dramatickej povahy Viktora Pavloviča Bochňu, poníženého publikačným odmietnutím, spôsobil, že tieto svoje úvahy a s nimi súvisiace otázky preniesol i na seminár a iné verejné miesta.

Keď ho to prešlo, keď sa upokojil a vrátil vo svojom rozprávaní k tieňovej histórii excentrickej univerzity, konkrétne k postave Adama Antonoviča Keslera, dekanát fakulty zareagoval na jeho úvahy o cenzúre v cárskom režime oznámením, že on, Viktor Bochňa, poslucháč filologickej fakulty tunajšej univerzity, nie je zárukou zodpovedného prístupu k plneniu povinností, požadovaných od budúceho pedagóga. Medzi argumenty, pre ktoré musel opustiť fakultu, sa dostala aj nespoľahlivosť, zneužívanie otcovského mena, výstredné spôsoby, znevažovanie ruskej literatúry, excentrické správanie.

Ešte dosť dlho o tom všetkom s menšími i väčšími prestávkami uvažujem.

Zaspať sa mi podarí až pred siedmou, no v obave, že sa preveziem a nestihnem vystúpiť, spím nepokojne a prerušovane. Podchvíľou precitám a v akomsi polosne sledujem zasnežený nížinný kraj. Napokon však tuho zaspím a len so šťastím sa krátko pred koncom svojej cesty preberiem. O chvíľu z vlaku náhlivo vystúpim.

Môj príchod do nehybného, mrazivého rána, v ktorom sa víchrica už načisto utišila, je iný ako predchádzajúce, zvyčajne podvečerné jesenné a zimné návraty. V to mrazivé februárové ráno, či vlastne skoré dopoludnie zastihnem doma iba mamu a otca. On mi ako vždy, keď sa vraciam z excentrickej univerzity, z tej veľkej štyristokilometrovej diaľky povie jazykom svojej rodnej obce, ale i jazykom mojej rodnej ulice, skrátka rečou, v ktorej splyva začiatok s koncom:

Tak začni rozprávať všetko poporiadku od konca.

(Úryvok z románu *Excentrická univerzita*)

Štúdiu, ktoré budú uverejňované v tejto rubrike, odzneli na filozofických seminároch, venovaných významným francúzskym filozofom 20. storočia. Tieto semináre organizuje tranzit.sk, podporuje ich Slovenská sporiteľňa, a. s., člen bankovej skupiny Erste a konajú sa od roku 2003 v Bratislave. Texty sú minimálne upravované, v záujme autenticity sú zachované pôvodné spôsoby citovania.

PETER MICHALOVIČ, editor rubriky

Marginálie k tretiemu zmyslu

PETER MICHALOVIČ

Nikoho nenapadne psáť nebo vymýšľať teorie o jazyce, ktorý nezná. A pritom se mnoha lidem zdá docela přirozené vykládat ‚obrazy‘. K čemu to vede, je nasnadě; z obrazu si tito lidé vezmou jen to, co znají, nebo si myslí, že znají; rozloží si ho na části bez nejmenšího ohledu na jeho podstatu a jeho význam. A přirozeně dospějí k závěru, že dílo nepřináší nic jiného, než co bychom se mohli dozvědět prostřednictvím vědy nebo jazyka.

PIERRE FRANCASTEL

Rolanda Barthes v roku 1966 v časopise *Communications* po prvý raz publikoval štúdiu *Úvod do štrukturálnej analýzy rozprávania*. O rok neskôr bola publikovaná Derridova kniha *Gramatológia*, ktorá je okrem iného prenikavou a presvedčivou kritikou (nielen Saussurovho) preferovania jazyka pred inými znakovými systémami, najmä pred písmom, z čoho zákonite vyplýva aj privilegované postavenie lingvistiky v rámci semiológie. V tom istom roku vychádza aj kniha Pierra Francastela *Figúra a miesto*, v ktorej jej autor obhajoval autonómne postavenie výtvarných diel. Francastel síce tvrdil, že výtvarné, figuratívne diela tvoria systémy znakov, avšak tieto systémy nie sú hierarchicky podriadené jazykovému systému znakov. Sú s ním, ako aj s inými systémami znakov, paralelné a preto sú vzájomne neredukovateľné.

Derridova kritika logocentrizmu, jeho projekt novej vedy *gramatológie*, Francastelova vášnivá obhajoba autonómnosti jazyka výtvarného umenia spôsobili, že Barthesov *Úvod do štrukturálnej analýzy rozprávania* môžeme metaforicky chápať aj ako koniec veľkej ilúzie. Pokiaľ sme rok 1968 považovali za symbolický koniec štrukturalizmu, tak rok 1967 môžeme považovať za jeho reálny začiatok konca a vlastne už v roku 1967 sa štrukturalizmus pomaly začínal transformovať na postštrukturalizmus, ktorý už neprechováva takú zbožnú úctu voči prirodzenému jazyku a voči lingvistike. Zmenu bolo cítiť vo vzduchu a preto by bolo naivné si myslieť, že na tieto podnety Roland Barthes nereagoval. Reagoval, ale opäť, tak ako sme u neho na to boli zvyknutí, po svojom.

V roku 1970 publikoval v *Cahiers du cinéma* štúdiu s titulom *Tretí zmysel* a podtitulom *Poznámky z výskumu niekoľkých fotogramov S. M. Ejzenštejna*. Táto štúdia ponúka na príklade „čítania“ niekoľkých Ejzenštejnových fotogramov z filmu *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944 – 1945) nový prístup k obrazu, ktorý je v mnohom podobný Sedlmayerovmu čítaniu obrazu Jana Vermeera *Sláva maliarskeho umenia*. Hans Sedlmayr bol teoretik a historik výtvarného umenia, a bol považovaný za predstaviteľa štrukturalizmu, lenže takého štrukturalizmu, ktorý nevznikol na báze lingvistickej. Vermeerov obraz má aj iné názvy. Vdova po maliarovi ho nazvala *Maliarske umenie* (*Ars pictorica*), Thoré-Bürger mu dal názov *Vermeer vo svojom ateliéri*, v odbornej literatúre sa

môžeme sa ešte stretnúť aj s názvom *Alegória maliarstva*, ba dokonca aj s názvom *Interiér s umelcom malujúcim model*. My sa však budeme držať názvu, ktorý používa Sedlmayr, a keďže sme presvedčení, že existuje určitá analógia, hoci prinajmenšom Barthes si uvedomoval rozdiely medzi fotografiou a obrazom, využijeme ich na vzájomnú komparáciu, ktorej zmyslom je zvýrazniť nóvum Barthesovej lektúry fotogramu, inak povedané technického obrazu, pri ktorom navyše nesmieme zabudnúť, že je citátom, ktorý umrtvuje čas. Tento citát spretrhal väzby s pôvodným kontextom natoľko, že môže ukázať to, čo predtým nemohlo byť videné. Je to pochopiteľné, pretože keď sledujeme pohyblivý obraz, tak jeho centrum percepcie sa môže nachádzať celkom inde, než keď si prezeráme nehybný fotogram.

Z Barthesovho textu si vyberieme fotogram z Eizenštejnovho diela *Ivan Hrozný*. (1)



Na tomto obrázku vidíme dve osoby (Barthes píše, že to môžu byť dvaja dvorania, dvaja pomocníci, dvaja štatisti), ako polievajú hlavu mladého muža tokom zlatých peňazí. Podľa Barthesa sú na tomto obraze prítomné tri úrovne zmyslu.

Prvú tvorí tzv. informatívna úroveň, „*ktorá shromažďuje všetno poznání, ktoré mi prináša výprava, kostýmy, postavy, jejich vzťahy, jejich zařazení do příběhu, který znám (třeba vágně).*“ (Barthes 1994: 61) Táto úroveň je úroveň **komunikácie** a ňou sa zaoberá semiotika „správy“. Nie je tu nič, čo by bolo potrebné detailne vysvetľovať, vari len to, že pojem *semiológia* je nahradený pojmom *semiotika*.

Keby sme chceli za každú cenu hľadať analógiu s Barthesovými minulými názormi, tak by sme, s určitou dávkou interpretačnej voľnosti, mohli povedať, že úroveň komunikácie by mohla zodpovedať denotácii. Obraz človeka denotuje človeka, obraz misy misu, obraz peňazí peniaze atď. Nie je tu nič, čo by si vyžadovala aplikáciu nejakých zložitých kódov, stačí, keď sa pri čítaní fotogramu budeme pridrižovať antropologického vedenia. Všimnime si teraz ďalší obrázok.



Barthesova úroveň **komunikácie** v Sedlmayrovej analýze Vermeerovho obrazu (2) zodpovedá **kompozícií** alebo „**doslovnému**“ **obrazovému zmyslu**. Kompozíciu tvoria tri plány, pričom každému dominuje niečo iné. Zadnému plánu dominujú horizontály a vertikály, strednému šikmosti a prednému „*mocne plasticky pôsobící křivky trubkovitých záhybů, které se zavijejí do prostoru.*“ (Sedlmayr 1968:

51) Čo sa týka koloritu, zadnému plánu dominuje modrá a svetlocitrónová žltá, ktoré sú sprevádzané tónmi šedej, hnedej, žltohnedej a ešte tu môžeme nájsť jeden živý neutrálny tón. V strednom pláne svoje panstvo kontroluje čierna a biela, ktoré sprevádzajú

tóny šedej farby. V prednom, alebo inak povedané v proscéniu, je akcent položený na modrej a žltej, ktoré sú však oveľa výraznejšie než modrá a svetlá citrónovožltá farba v zadnom pláne. Zároveň tu nachádzame aj farby zo stredného plánu, ktoré sú pre zmenu oveľa matnejšie. „*Pokud jde o předměty: vzadu jako hlavní stojí model, vybavený vavřínovým věncem, pozounem, knihou a drapérií ‚idealisticky‘ jako alegorie slávy. V prostředním plánu sedí malíř v soudobém ‚reálném‘ oděvu. V proscéniu jsou jen němé věci: exotický drahocenný závěs a prázdná židle.*“ (Sedlmayr 1968: 52)

Divák ďalej jasne a presne dokáže identifikovať figúry, taktiež si ešte môže všimnúť, že „*ve všech vrstvách obrazu lze sledovat záměr přibližovat protiklady, zmírňovat je a připojit k základní podvojnosti ještě nějaký jemnější hlavní tón a to dává klíč k mnoha jednotlivým vztahům.*“ (Sedlmayr 1968: 52) Protiklad plošnosti zadného a telesnosti stredného plánu zmierňuje telesnosť maliara a zvýrazňuje plasticosť modelu, ktorý podľa Sedlmayra pôsobí ako oblečená socha. Mohli by sme takto pokračovať ďalej, ale nemá to zmysel, pretože to, čo sa nachádza na území „doslovného“ obrazového zmyslu je čiateľné bez akýchkoľvek problémov.

Druhú úroveň zmyslu tvorí **symbolické**. „*Tato úroveň je sama rozvrstvena. Nejprve referenčný symbolismus: Je to imperátorský rituál křtu zlatem. Pak je diegetický symbolismus: téma zlata, bohatství (s předpokladem, že existuje) v Ivanovi Hrozném, jehož zášah by zde byl signifikantní. Ještě je ejzenštejnovský symbolismus – kdyby si nějaký kritik usmyslel pustit se do odhalování, že zlato, nebo děšť, nebo plenta, nebo zdeformování mohou být zachyceny do sítě přesunů a substitucí, které jsou Ejzenštejnovi vlastní. Posléze je zde symbolismus historický, jestliže se dá ukázat způsobem ještě rozlehlejším než u předcházejících, že zlato uvádí do hry (divadelní), do scénografie, to znamená sémiologicky. Tato druhá úroveň je ve svém celku úrovní **signifikace**. Typ analýzy pro ni by byl propracovanější sémiotikou, než je první sémiotika, tedy druhá sémiotika nebo neosémiotika, otevřená už ne vědě o zprávě, ale vědám o symbolu (psychoanalýza, ekonomie, gramatika).*“ (Barthes 1994: 61 – 62)

Sedlmayerovej analýze Vermeerovho obrazu *Sláva maliarskeho umenia* ďalším prvkom duchovne významového kozmu obrazu je *alegorický obrazový zmysel*, ktorý pridáva k „doslovnému“ obrazovému zmyslu niečo navyše. To navyše spôsobuje, že žena stoja-ca ako model nie je len model, ale aj alegóriou Famy – Slávy. Avšak alegórie sa neobjavujú len v obraze, obraz samotný je podľa Sedlmayra alegorický. *Sensus allegoricus* krúži okolo postavy maliara. Keď sa budeme trpezlivo pozeráť na figúru maliara, tak si celkom určite všimneme, že mu nevidíme do tváre. Práve fakt, že je k divákovi obrátený chrbtom, nám neumožňuje identifikovať, či tým maliarom je samotný tvorca obrazu Jan Vermeer alebo niekto iný. Môžeme to interpretovať aj tak, že tvorca nechal maliara v anonymite zámerne preto, aby vyzdvihol samotné povolanie maliara. Taktiež je veľmi zvláštne, že tento maliar má na sebe oblečené sviatočné šaty a hoci má v ruke štetec, práve nemaľuje, pretože sa pozerá na model a nie na plátno. Diváka môže prekvapiť aj to, že nevidí, či má alebo nemá maliar v ruke paletu. Sedlmayr upozorňuje na fakt, že samotný priestor je sviatočný. „*Na stole neleží triviální malířské rekvizity, ale atributy malířského umění: skicář pro umění kresby, ve smyslu dobové teorie umění tedy pro disegno, a maska. Tu bychom mohli pokládat za atribut sochařství, leží však na titulním listu spisu G. Baglioniho ‚Le vite dei Pittori, Scultori ed Architetti‘, který vyšel r. 1642 v Římě, vedle štětců u nohou malířského umění. Ve své době hojně malíři používané a v mnoha vydáních vyšlé ‚Iconologii‘ označuje Cesare Ripa masku za atribut malířství: ‚mostra d’imitazione conveniente alla pittura‘. Zastupuje tedy **imitazione** tak jako skicář **disegno**. Jelikož nám tyto příklady ukazují, že Vermeer byl dobře obeznámen se základními pojmy dobové teorie umění, nechybíme, když knihu, která je na stole a tím, že je postavena, připomíná zákoník, prohlásíme za traktát regulí jako ztělesnění **buona regola**. Možná že i tyto krásné látky - takovou látkou je také ‚ozdoben‘ model – něco znamenají, najmě **decoro**. Všechny tyto věci tedy ukazují obrazně malířství jako ‚vysoké umění‘, jako **ars major**.*“ (Sedlmayr 1968: 53) Ďalej si treba ešte všimnúť, že na stene nevisí nejaký obraz, ale mapa Sedmich provincií, teda mapa Holandska. Sláva (zastú-

pená ženským modelom s vavrínovým vencom na hlave), *Holandsko* (zastúpené visiacom mapou *Siedmich provincií*) *maliarstvo* (zastúpené sviatočne oblečeným anonymným maliarom a atribútmi maliarstva), môže teraz spojiť do jedného celku, ktorý buď súdoby alebo dnešný historik výtvarného umenia môže prečítať ako alegorický zmysel *Sláva holandského maliarstva*.

Opäť sa pokúsime viesť analógiu s Barthesovými ranými semiologickými názormi, a dovolíme si povedať, že druhá úroveň, ktorá si vyžaduje zložitejšiu semiotiku, zaujíma asi to miesto, ako to, čo predtým bolo v kompetencii výskumu rôznych konotačných semiológií.

To však nie je všetko, pretože obraz obsahuje ešte niečo, čo sa dá čítať, prijímať ako „*evidentní, skákavý a umíněný třetí smysl.*“ (Barthes 1994: 62) Nedá sa presne povedať, čo je jeho signifikátom, nedá sa presne pomenovať, čiže verbálny jazyk v tomto prípade ako metajazyk zlyháva, ale dajú sa dobre vidieť jeho črty, „*signifikantní příznaky, z nichž je tento, od této chvíle neúplný znak složen: určitá kompaktnost nalíčení dvořanů, tu nápadného svou tloušťkou, tam vyhlazeného, distinguovaného, ‚hlupácký‘ nos jednoho, jemná kresba očí druhého, jeho fádni světlovlasost, jeho příličení s podkladem sádrovité masky z rýžového pudru.*“ (Barthes 1994: 62) Tretí zmysel nie je totožný s bytím tam. Je niečím viac. Barthes navrhuje „*nazývat tento kompletní znak vstřícným smyslem* (sens obvie). **Obvius** chce říci: ten, kdo přichází vstříc, a to je zrovna příklad tohoto smyslu, který mě našel; říká se nám, že v teologii je vstřícný smysl ten, který se prezentuje zcela přirozeně duchuv, a tak tomu tady je: symboličnost pršky zlata se mi zdá nadaná odevždycky ‚přirozenou‘ jasností.

Pokud jde o třetí smysl, přicházející ‚navíc‘, jako dodatek, který se mému intelektu nedará dobře absorbovat, ten je současně zatvrzelý i plachý, uhlazený a splašený, navrhuji ho **tupý smysl**. Toto slovo mi napadlo velmi snadno a kupodivu, když rozevívá svou etymologii, podává již teorii dodatočného smyslu; **obtusus** chce říci: **co je otupené, co má zaoblenou formu**; a nejsou rysy, které jsem vyznačil (líčení, bělost, umělost atd.) jakoby otupením příliš jasného, příliš násilného smyslu? Nedávají vstřícnému signifikantu jakousi špatně uchopitelnou kulatost, neposouvají mou četbu? **Tupý úhel** je větší než pravý: **tupý 100° úhel**, říká slovník: **třetí smysl** mi také připadá **větší** než čistá přímá, břitká, zákonitá kolmice vyprávění: **zdá se mi**, že otevírá pole smyslu totálně, tzn. nekonečně; **pro tento smysl přijímám** též pejorativní konotaci: **jakoby se tupý smysl roztahoval vně kultury, vědění, informace; analyticky je v něm něco výsměšného; protože se otevírá nekonečnu řeči, může se vzhledem k analytickému rozumu jevit jako omezený; je z rodu her se slovy, šaškáren, neužitečných vydání, lhostejný k morálním nebo estetickým kategoriím (triviálně, nicotnost, faleš a napodobenina), je na straně karnevalu. **Tupý** se tedy dobře hodí.**“ (Barthes 1994: 63)

Tupý zmysel nie je ani v jazyku (*la langue*), nie je ani v prehovore (*la parole*), a navyše tupý zmysel je veľmi vzácna vec, nie je všade, ale len niekde. To, že si Barthes uvedomoval komplikácie pri vymedzení tupého zmyslu, možno dokumentovať týmito jeho charakteristikami: „*tupý smysl je signifikant bez signifikátu... tupý smysl není umístěn strukturálně, ... zůstává třet mezi obrazem a jeho popisem, jeho definicí a odhadem... je vně (článkované) řeči, přitom ale uvnitř rozmlouvání ... můžeme se o něm domluvit ‚přes rameno‘ nebo ‚za zády‘ (článkované) řeči.*“ (Barthes 1994: 71) Mohli by sme pokračovať ďalej v uvádzaní charakteristík v Barthesovom texte ich nachádzame skutočne veľké množstvo, avšak nie je to dôležité, pretože už aj z toho, čo bolo povedané na adresu tupého zmyslu, je evidentné, že nie je možné ho presne a bezo zvyšku uchopiť metajazykom. Je to dané tým, že „*filmové je tedy přesně tam, v tom bodě, kdy je článkovaná řeč už jen přibližná a kde začíná jiná řeč (Jejíž ‚vědou‘ tedy nebude moci být lingvistika, ačkoliv byla vypuštěna jako nosná raketa – zdôraznili P. M. a V. Z.). Třetí smysl, který lze teoreticky situovat, ale nikoliv popsát, se pak ukazuje jako **přechod** od řeči k signifikanci a jako zakladatelský akt filmového.*“ (Barthes 1994: 73)

Tretí zmysel nemôžeme hľadať v rovine signifikátov, ktorými sú fotografované alebo nakreslené postavy a predmety, ani sa nevytvára ako skladačka z jasne a navzájom

presne odlišených ikonických znakov, podobných diskretným jednotkám artikulovanej reči, ale je diseminovaný, raz môže „rozliaty“ po ploche obraze, inokedy sa môže udomáčniť v nejakom detailne. Dokonca sa môže nečakane vynoriť a rovnako nečakane stratiť. Tento proces vynárania a strácania si môžeme názorne ukázať na príklade dvoch fotogramoch starej plačúcej ženy.

Na obrázku č. 3 je tupý zmysel prítomný, avšak nespočíva „ani v vzezrení, ani v gestice bolesti, jakkoliv dokonalých (spuštěna víčka, protažena ústa, pěst na hrudi): to patří k plnému významu, ke vstřícnému smyslu, k ejzenštejnovskému realismu a dekorativismu.“ (Barthes 1994: 66) Barthes však cítil, „že pronikavý rys, zneklidňující jako host, který zatrvzele setrvává, aniž by cokoliv říkal tam, kde ho nepotřebují, je uložen v krajině čela: k něčemu tam byla pokrývka hlavy, na babku uvázaný šátek.“ (Barthes 1994: 66)



Tretí, alebo tupý zmysel „pochází naprosto jasně z útlouckého vztahu: ze vztahu mezi hodně dolů staženou pokrývkou hlavy, zavřenýma očima a mezi vypouklými ústy; nebo spíše, když převzeme přímo od S. M. E. rozlišení mezi ‚temnotami katedrály‘ a ‚setmělou katedrálou‘, ze vztahu mezi ‚nízkostí‘ přikrývající linie, abnormálně stažené až k obočím, jako v těch přestrojeních, kdy se chce dosáhnout vzhledu hlupáčka, snově pohnutým zdvihem uvadlého, vyhaslého, starého obočí, přehnanou křivkou víček, sklесlých, ale sblížených až k šilhání, a mezi přičkou pootevřených úst, reagujících na přičky pokrývky a obočí, metaforicky řečeno ‚jako ryba na suchu‘. Všechny tyto rysy (šaskovská pokrývka, stařena, šilhající víčka, ryba odkazují vágně k poněkud zlidovělé řeči, řeči dost politováníhodného přestrojení; připojeny ke vznešené bolesti vstřícného smyslu tvarujícího dialog tak útlý, že se jeho intencionalita nedá zaručit.“ (Barthes 1994: 66)



Porovnajme teraz obrázok č. 3 s obrázkom č. 4, a ľahko zistíme, že všetko, čo tak Barthes sugestívne opisoval, jednoducho zmizlo a na obrázku č. 4 vidíme na ňom len jasnú a presne čitateľnú správu o bolesti. Môžeme povedať, že tupý zmysel je anarchický, uniká poriadku, a preto nemôže patriť ani do denotačnej, ani do konotačnej semiotiky.

Sedlmayr taktiež identifikovalo niečo, čo nie je presne lokalizované a čo sa nedá spoľahlivo prekódovať. Je to tretí obrazový zmysel, ktorý na rozdiel od predchádzajúcich dvoch nemá ani vlastné meno. Číslovka tretí označuje poradie, vypovedá o tom, čo nasleduje za kompozíciou čiže za „doslovným“ obrazovým zmyslom a alegorickým obrazovým zmyslom. Číslovka „tretí“ nám síce dáva na známosť, že ešte niečo bude nasledovať, ale čo, to sa už nedozvieme. Možno je to vždy niečo iné, preto nemôže dostať vlastné meno, ktoré chtiac-nechtiac nielen označuje, ale aj univerzalizuje a klasifikuje. Musíme sa teda uspokojiť s tým, že v prípade Vermeerovho obrazu tretí obrazový zmysel spočíva „v názorné celkové zkušnosti, kterou lze popsat následovně: odloučenost (hermetičnost); klid; ticho; svátečnost; světlo. Důraz přitom leží, podobně jako v tak mnoha

Vermeerových obrazech, na zážitku světla, ale nedá se odtrhnout od ostatních ‚názor-
ných charakterů‘ obrazu.“ (Sedlmayr 1968: 54) Je to však veľmi zvláštne svetlo, Vo svetle sa „kúpu“ všetky veci, vo svetle sa „kúpu“ postavy, nie je ani tu, ani tam, ale rozpína sa všetkými smermi a zaplavuje celý priestor obrazu. Toto svetlo nie je svetlom v tom zmysle, ako ho chápú a vysvetľujú fyzikálne teórie. Toto svetlo je spirituálne, a ako také uniká každému opisu a možno že je tým prvým, čo nás na obraze zaujme. A to aj napriek tomu, že leží za hranicami akejkolvek žánrovosti.

Možno je to tak trochu irónia osudu, že posledná Barthesova kniha *Svetlá komora* bola venovaná nie slovu, jazyku, ale fotografii, ktorá sa radikálnym spôsobom odlišuje od slova, aj od maľby prinajmenšom svojim vzťahom k referentovi. „Referent Fotografie není totéž, co referent jiných systémů reprezentace. Fotografickým ‚referentem‘ míním nikoli **fakultativně** reálnou věc, k níž odkazuje obraz anebo znak, nýbrž věc reálně **nutně**, tu, jež stála před objektivem a bez níž by nebylo snímku. Malba je s to předstírat skutečnost, aniž ji viděla. Mluva kombinuje znaky, jež nepochybně mají nějaké referenty, avšak ty mohou být a nejčastěji také jsou ‚chiméry‘. Na rozdíl od těchto imitací nemohu v případě Fotografie popřít, že **tato věc tu byla**.“ (Barthes 1994a: 69) Inak povedané: fotografia na rozdiel od obrazu, „má v sobě ze své povahy vždy cosi tautologického: dýmka je tu vždy neoblomně dýmku.“ (Barthes 1994a: 11) Fajka sa sem nedostala náhodou, je to alúzia nielen na slávny obraz René Magritta *Ceci n'est pas une pipe*, ale aj na knihu Michela Foucaulta s rovnomeným názvom.

Fotografia nemôže poprieť, že táto vec tu bola, fotografia je napriek tomu, že akoby vždy „nosila svůj referent stále s sebou a jako by uprostřed světa v pohybu obojímu náležela též zamilovaná či pohřební nehybnost: obojí je k sobě spleno, článku po článku, tak, jako se v některých druhých mučení připoutává odsouzenec k mrtvému tělu; fotografie a její referent je jako ony páry ryb (tuším, že podle Micheleta žraloci), které plují spolu, jako by splývaly ve věčném koitu. Fotografie náleží k oné třídě vrstevnatých objektů, jejichž dvě stránky od sebe nelze odloučit, nemáme-li je zničit: okenní sklo a krajina a proč ne: Dobro a Zlo, nebo touha a jej předmět, všechno dvojitosti, které pochopíme, ač nespátříme (nevěděl jsem ještě, že z tohoto úporného setrvávání referentu, který ke stále zde, vezdej ona podstata, kterou jsem hledal).“ (Barthes 1994a: 11)

Už v ranom texte *Rétorika obrazu* Barthesa zaujal tento paradox: fotografia, napriek tomu, že je „zlepená“ so svojím referentom, napriek tomu, že fajka na fotografii je neomylné fajka, nikdy nie je prežívaná ako ilúzia, nie je považovaná za niečo prítomné, ale za minulosť. Áno, fotografia netvrdí, že **tu sú veci**, ale **táto vec tu bola**. Fotografia sa vzťahuje na minulosť, aj keď veci ukazuje v prítomnom čase.

Názor na „minulostný charakter“ fotografie je fakticky jediným spájajúcim článkom medzi textom *Rétorika obrazu* a knihou *Svetlá komora*. Základným rozdielom, ktorý je explicitne priznaný, je, že Barthes sa nepokúša zvládnuť fotografiu nejakou *Mathesis universalis*, nejakou známou prvou a druhou semiológiou, ukotvenou v štrukturálnej lingvistiky, ale pokúša sa založiť novú vedu, ktorú nazval *Mathesis singularis*, teda vedu singularneho.

Mathesis singularis je založená opozíciou **studium/punctum**. **Studium** „neznamená, aspoň nikoli bezprostredne, ‚učení‘, nýbrž pozornosť k něčemu, náklonnost pro někoho, jakýsi všeobecný zájem, který je sice starostlivý, ale nikterak akutní. A je to právě **studium**, na základě čeho se zajímám o spoustu snímků, třeba tak, že je beru jako politická svědectví, anebo v nich mám zalíbení jako v dobrých historických podobiznách: mo-
je účast na postavách, tvářích, gestech, dekoracích a jednních je kulturní povahy (což je konotace, která je v slově **studium** obsažena).

Druhý prvek **studium** prolamuje (či vyostřuje). Ted' to nejsem já, kdo jej vyhledávám (tak jako oblast **studium** vyplňuje svým suverénním vědomím), nbrž tento prvek je sám součástí scény, je jako šíp, který mě zasahuje. V latině je i takové slovo, jež označuje toto zraňován, toto bodnutí, tuto jizvu, kterou zanechal ostrý nástroj; toto slovo se mi ho-
dí tím spíše, že poukazuje rovněž k představě punktování a že snímky, o nichž mluvím, jsou jakoby vyhrčené, často dokonce jakoby poseté smyslově vnímatelnými body, proto-

že tyto rány, tyto jizvy jsou body. Onen druhý prvek, který ruší **studium**, tedy budu nazývat **punctum**; neboť **punctum**, to je také bodnutí, malá trhlina, malá skvrna, malý řez – a znamená též hod konstkou. **Punctum** nějakho snmku, toť ona náhoda, která **mne** v něm **zasahuje** (zasahuje mi rány, probodává mne).“ (Barthes 1994a: 27 – 28)

Studium by mohlo tvořit kódovanú a *punctum* nekódovanú časť fotografie. Táto dvojica pojmov je nielen substitúciou tých pojmov, s ktorými sme sa stretli v štúdiu *Tretí zmysel*, ale nepochybne predstavuje novým pokus vysvetlenia špecifiky fotografie. Okrem toho Barthesov *tretí zmysel* alebo *punctum* je to, čo trvalo uniká nielen semiológii budovanej na princípoch lingvistiky, ale aj akejkolvek inej *Mathesis universalis* a svojim spôsobom zakladá niečo na spôsob *Mathesis singularis*, ktorá si bude všímať to, čo sa nikdy neopakuje ako identické, len ako podobné. Teraz sa nedá povedať, ako by mohla vyzeráť táto veda singulárneho alebo jedinečného, ale možno sa dá už teraz povedať, že asi bude rezignovať na odhalovanie tajomstva podstaty fotografie, na odkrývanie jej univerzálnej Pravdy. Určite to vedel aj Roland Barthes, pretože bol podľa vlastných slov tým nietzschovským labyrintickým človekom, ktorý v labyrinte fotografie nehľadal Pravdu, ale svoju Ariadnu. Či ju naozaj našiel, to sa už nedozvieme. Nemusí nás to trápiť, pretože už čítanie Barthesových správ o hľadani Ariadny nám poskytuje toľko radosti, že žiadať ešte niečo navyše by bolo vari aj neslušné.

LITERATÚRA

Barthes, Roland: Tretí zmysel. Poznámky z výskumu niekoľika fotogramů S. M. Eizenštejna. In: *Illuminace*, roč. 6, r. 1994, č. 1.

Barthes, Roland (1994a) Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii. Bratislava, Archa.

Sedlmayr, Hans (1968) Jan Vermeer: Sláva maliřského umění. In: Wittlich, Petr (ed.): *Texty současných historiků a teoretiků umění*. Praha, Karlova univerzita. Přeložil P. Wittlich.

Hranice sémiotiky

Roland Barthes: věda jedinečného a její pojmy

MIROSLAV **PETŘÍČEK**

Roland Barthes je jedním z nejprovokativnějších autorů zejména proto, že není autorem jedině knihy, nýbrž různých *operačních taktik*, které fungují jako druhý zrak: oko odhaluje pouze tehdy, pokud se patřičně akomoduje; dotýká se jen tehdy, je-li schopno pocítit, čím je zasaženo. Operační taktika není metoda, je to pozornost; důležitější než jakýkoli výklad jevu je jeho zachycení samo. Správně zaostřit, zvolit přiměřenou vzdálenost a vhodnou expozici podle druhu a citlivosti filmu, rozhodnout se pro určitý způsob záběru a vystihnout pravou chvíli. *Fotografie, stručně řečeno*. Anebo také: *věda jedinečného*, „*science impossible de l'ère unique*“ (O.C. III, str. 1160) – avšak věda ve smyslu *savoir*, která má svou ideální formou *haiku*: nechce transformovat dojmy či vněmy v popisy, nýbrž pokouší se proměnit bezprostředně, úporně a vítězně každý stav věci v křehkou esenci či ještě lépe řečeno tresť jevu, jak si Roland Barthes uvědomí právě v Říši znaků. Jenže – v jiném kontextu – *haiku* je rovněž „biografém“: viz jeho *Sade, Fourier, Loyola*, „une vie trouée“ (III, str. 1045). Jeho kniha o fotografii, totiž *Světlá komora*, je vlastně rovněž rozprava o neexistující metodě.

Čteme-li ji tímto způsobem, je snad mnohé srozumitelnější (aniž se tím zastře, že *Světlá komora* ani zdaleka není kniha jednoduchá, spíše naopak). Roland Barthes sleduje ja-

koby dva základní rozměry Fotografie, totiž Čas a Referent; oba se zdají být zcela heterogenní, avšak Fotografie je právě ono pole, v němž obojí patří nerozlučně k sobě: Referent je vždy v odkladu, skutečné o sobě dává vědět, ale právě jen po způsobu „toto zde již bylo“, *interfuit* – sloveso *intersum*, *interesse* v perfektním tvaru.

Jinak řečeno: pro Rolanda Barthese je právě Fotografie polem (anebo „kontextem“, pokud bychom jej stále chápali jako sémiotiku), v němž je možné uvažovat o nemožném, to znamená o *mathesis singularis*. O nemožném, protože řekneme-li, že singularní je jedinečné již ze svého pojmu, je to kontradikce, protože pojem (z hlediska klasického filosofického diskursu) je pojmem proto, že prostředkuje účast zvláštního na všeobecném, neboli vztahuje konkrétní případy k všeobecnosti zákona, a tím odhaluje, co „toto zde“ vlastně jest. Viz likvidace naivního přesvědčení, že smyslové bytí, které míníme, můžeme také vyslovit, říci, tedy začátek Hegelovy *Fenomenologie ducha*.

Neméně tak je ale zřejmé, že slovo „nemožnost“ již singularitu deformuje, protože ji nahlíží hlediskem pojmu (nemožný je právě pojem singularity), tedy popisuje ji uvnitř pole vztahů obecného a zvláštního, v němž se *mathesis singularis* nutně jeví jako skandál. Je nezbytné jev jedinečnosti z tohoto pole vymanit – a právě proto (jak se domnívám), převádí Roland Barthes onu *mathesis singularis* na pole *fotografie*. Patrně to není pole jediné, jediný přiměřený kontext, protože (což je ale obtížná interpretace, které se odvažují pouze letmo dotknout) u Rolanda Barthese se tu a tam vynořují již dříve různé náznaky nějak obdobných kontextů, což jen ukazuje, že téma *mathesis singularis* je pro něho stejně podstatná oblast zájmu jako sémiologie. Tak například v jeho *Fragmentech řeči zamilovaných* (1977 – tři roky před Světlou komorou) je zajímavé záhlaví *Takhle to dál nejde*, jež se týká „nesnesitelného“: věta v záhlaví je ze závěru Goethova Werthera a pronáší ji Charlotta; to, co je vlastní situaci zamilovaných, je, že je *nesnesitelná, in-supportable*, jakmile zmizí magické oslnění prvního setkání: jako by nějaký démon popíral čas, změnu, růst, dialektiku a v každém okamžiku říkal: *Takhle to nemůže pokračovat*, ale ono to pokračuje. Hybnou silou trpělivosti zamilovaných je její popření; nejde tu ani o vyčkávání, ani o naději; je to neštěstí, jež je k neunešení přímo úměrně tomu, jak je prudké. Nesnesitelné: čistá intenzita, která trvá pouze v opakování, ale právě opakování je nesnesitelné, a proto také ono *takhle to dál nejde* tuhne v paradoxním opakování gesta, jímž dávám najevo své rozhodnutí s opakováním skoncovat. Tedy pravý opak – ale možná že jen ve vztahu rubu a líce, *stereotypu* jako nemožnosti zemřít, která vzbuzuje znechucení, o kterém je řeč ve *Slasti textu* (už z roku 1973): „*Stereotyp je slovo opakované mimo jakoukoli magii, mimo nadšení ... jako by napodobování už nemohlo být pocítováno jako imitace ... Bylo by dobré vymyslet novou lingvistickou nauku, která by nestudovala původ slov či jejich etymologii ..., ale proces jejich tuhnutí, zhutňování během dějinného diskursu*“ (*Plaisir du texte*, 69, slov. překl. str. 147). Čehož symetrickým protějškem na straně jevů singularit je okamžik, kdy se „v některých textech slova zatřpytí [jako] rozptylující, nepatříčná zjevení“ (tamtéž, str. 68/146).

A zcela jistě má Roland Barthes na mysli *mathesis singularis*, když na samém konci své nástupní přednášky na Collège de France vymezuje, čemu chce říkat vědění, *savoir*: „*moc žádná, trocha vědění, trocha moudrosti a co možná nejvíce chuti*“ (in: *Chvála moudrosti*, str. 99; přednáška je z roku 1997).

Z toho všeho také vyplývá, že by bylo nemístné, kdybych mluvil o Rolandu Barthesovi a neměl pocit, že to, o čem mluvím, se mne osobně týká, a právě proto mne k němu přitahuje¹. Věda jedinečného a její pojmy je akademicky přijatelný název očekávané konferenční intervence, ale potom je to už námět nějak derivovaný a vysušený. Nějak bez chuti. Vyjádří-li se takto, vzbuzuje to dojem, jako by otázka již byla položena a odpověď byla na dosah. A tedy, jak by řekl. sám Roland Barthes, nuda.

Tě se zčásti pokusím čelit příznáním, že nevím, jak formulovat otázku, abych nějak zachytil to, co mne skutečně interesuje – a že si vůbec nemyslím, že tato otázka je někde přede mnou, že stačí udělat pár kroků, abych ji konečně uchopil, nýbrž že určitě již nějak položena byla, ale právě ve smyslu barthesovského *interfuit* – a proto ji nemohu dostihnout, ač jsem jí osobně velmi interesován. A právě proto také začnu zprostředka

a oklíkou: *fotografií*, a nikoli například textem či znakem, jak by snad bylo v případě Rolanda Barthesa vhodnější. Nejsem si jist ničím: možná je úvaha o Fotografii odbočkou – ale odbočkou nějak nezbytnou k pochopení Barthesova díla jako celku, možná, že celé jeho dílo jen obkružuje a obklopuje Fotografii.

V této nejistotě se uchyluji k jediné jistotě: Roland Barthes napsal svou knihu o fotografii jako svou poslední, napsal ji v obě, kdy zjevně již nějak trpěl nedůvěrou v možnosti sémiotického přístupu (jeho univerzalistického nároku), což je pozoruhodné u autora, který – přinejmenším ve Francii – sémiotiku spoluzakládal, prosazoval a všemožně zkošel. Odtud i takřkajíc první kapitola mé úvahy, jež by mohla být nadepsána:

I. K hranici jistého sémiotického modelu:

Exkurs do textů Rolanda Barthesa o obrazech a výtvarném umění

To je excurs důležitý proto, protože ukazuje, jak je vlastně Barthesův příklon k Fotografii paradoxní, nesledujeme-li stopy „zachraňování jedinečného“ v jeho díle systematicky. Je to příklon zcela logický, a přesto nepředvídatelný. Nepředvídatelný, protože pro sémiotika Rolanda Barthesa je nauka o znacích nástrojem nesmiřitelného zápasu s *démonem Analogie*, což je démon, který cíhá velmi istivě právě v obrazech, fotografiích, nemluvě již vůbec o filmu, k němuž Roland Barthes pociťoval téměř celoživotní odpor, a pokud se mu věnoval, zneškodnil jej napřed tím, že ho v prvním kroku rozcupoval na fotogramy. Film, jak říká, je veskrze nemelancholický, je zcela prostě „normální“ jako život². Roland Barthes si je sám dobře vědom této své averze k analogii: sám o sobě (v knize *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi* z roku 1975) napsal, mluvě ve třetí osobě:

„*Pro Saussura byla postrachem arbitrárnost (znaku). Pro něho [R. B.] to je analogie. „Analogická umění“ (film, fotografie), „analogické metody“ (například universitní kritika) jsou u něho v nevážnosti. Proč? Protože analogie implikuje cosi způsobeného přírodou: „přirozené“ stanoví jako pramen pravdy; ale prokletím analogie je nadto i to, že je nepotlačitelná; lidstvo, zdá se, je odsouzeno k Analogii, a to nakonec znamená, že je odsouzeno k Přírodě. Odtud snaha malířů, spisovatelů unikat jí. Jak? Dvojí, avšak protichůdnou přemírou anebo, chcete-li, dvěma ironiemi. Analogii zesměšňují buď tím, že předstírají nápadně banální respekt (to je Kopie, jež je spasena), anebo tím, že pravidelně – tedy právě v souladu s pravidly – napodobovaný předmět deformují (to je Anamorfóza).*

Mimo tyto transgrese stojí proti zrádné Analogii jednoduchá a blahodárná strukturní korespondence, tj. Homologie, redukcující poukazování objektu na pouhou proporcionální aluzi (etymologicky, tj. ve šťastných dobách řeči, označovala analogie proporci) ... jestliže se někdo vzpírá analogii, vzpírá se ve skutečnosti imaginárnímu, tj. vzpírá se srůstání znaku, podobnosti označujícího a označovaného, homeomorfnímu obrazu, zrcadlu, svůdné léčce. Všechna vědecká vysvětlení, která se uchylují k analogii – a je jich bezpočtu – se účastní této léčky, jsou imaginárněm Vědy.“ (R. B. par R. B., str. 48-9).

Analogie je jakoby centrální operátor ideologické neutralizace znaku a procesu, jímž je text jakožto produktivní opakování difference prostřednictvím svého pře-pisování; proto je nepostradatelným spojencem Analogie jednak *doxa*, tj. veřejné mínění, většinový duch, shoda, zkrátka *doxologie* všeho druhu, jednak *přirozenost* čili Hlas Přirozeného, což ale není nic jiného než násilí předsudku (R. B. par R. B., str. 52), jednak *pravděpodobno*, to, co se rozumí samo sebou, a právě proto vylučuje klást otázky přírodě, takže „rozpory se stanou úchytkami, úchytky chybami, chyby hříchy, hříchy chorobami, choroby nestvůrnostmi“ (*Kritika a pravda*, čes. překl., str. 194). Analogie je cosi jako mytologie vědecké každodennosti.

Jakoby na okraji zápasu s Analogií a Hlasem přirozeného se ovšem u Rolanda Barthesa objevují i jistá nápadná, protože excesivní gesta odporu: „*haruspexova hůl napřažená k nebi a směřující k něčemu, nač nelze ukázat*“ (R. B. par R. B., str. 52), anebo – v odporu proti připoutanosti k určitému místu nauka o *atopii* jako „*odsouvajícím se příbtku, která je něčím více než jen re-aktivní utopii*“ tamt., str. 53).

Když pak resumuje své rozlišení textů ke čtení a textů k přepisování (*lisible, scriptible*), vytane mu na mysl dokonce ještě cosi třetího:

„třetí textová entita: vedle textů ke čtení a textů k přepisování by mohlo existovat i cosi [pouze] recipovatelného. Byl by to nečitelný text, který zaráží, spalující text, tvořený ustavičně vně vši pravděpodobnosti, jehož funkcí ... by bylo popírat merkantilní nároky psaného; tento text, vedený i vyzbrojený myšlenkou nepublikovatelného, by vyžadoval následující odpověď: nemohu ani číst ani přepisovat to, co tvoříte, ale přijímám to jako oheň, jako drogu, jako enigmatickou desorganizaci“ (R. B. par R. B., str. 122).

Avšak to jsou v zápase s Analogií, kterou vede Barthesova sémiologie a jeho sémioklastická gesta, směřující proti naturalizaci znaku, a později i jeho nauka o *jouissance*, ojedinělé a zejména krajní ataky, které vědomě zůstávají náznakem – právě onou věšteckou holí napřaženou k hranicím sémiologie a směřující k něčemu, nač nelze ukázat v jejím poli.

Pokud jde ale o obrazy, je problém vcelku zřejmý: sémiotika vybudovaná na saussurovských základech naráží v obraze a fotografii na svou hranici: zde se velmi silně vnučuje právě „analogická interpretace“ jako cosi přirozeného, samozřejmého, což se ale děje – barthesovsky řečeno – pod tlakem určité kulturní tradice, ne-li dokonce ideologie, zastírající nebezpečnou svézákonnost produktivity, *energeia* (tj. práce jako procesu přeměňování) – a vůbec je v této polemice s analogií (mimoходом řečeno) patrná obecnější tendence proti „platonismu“ podstat, vzorů a nápodoby, resp. participace. Ale na druhé straně naráží na tuto hranici i díky povaze obrazu samého.. Což je právě líc „analogičnosti“, totiž právě na to, že je velmi obtížné odpovědět na otázku: co je vlastně minimální jednotkou fotografie/obrazu? Zvláště máme-li vedle sebe obraz impresionistický, symbolický a abstraktní či konceptuální? A ještě přesněji řečeno: je složitý obraz složený? To je velmi zajímavé: zdá se totiž, že v tomto případě růst komplexity nějak zásadním způsobem víc a více znemožňuje analýzu.

Chci tím říci – zjednodušeně řečeno – pouze toto: aby vůbec byla na těchto základech možná nějaká sémiotika obrazů, je nezbytné

1. kladně odpovědět na otázku: je malířství jazyk (*langue, kód*)?

2. Vypracovat cosi jako obecný slovník a obecnou gramatiku malířství či fotografie, vyčleňnit označující a označovaná a systematicky podat pravidla jejich kombinací a substitucí.

Sémiotika se vskutku zprvu snažila tímto směrem postupovat; i sám Roland Barthes, který ve své *Rétorice obrazu* z roku 1964, jak již název sám naznačuje, v podstatě prokazoval závislost obrazu na textu, který jej (většinou implicitně) doprovází; a obdobně třeba Louis Marin (*Études sémiologiques*, 1971, zde studie „*Éléments pour une sémiologie picturale*“) chápe obraz jako „metajazyk“, neboť „viditelné a pojmenovatelné“ jsou neodlučitelné. V těchto pokusech je tedy možnost sémiotiky obrazů derivovaná, poněvadž umožněna tezí, která říká: obraz je textem, který jej analyzuje.

„Jelikož jsem se, pokud jde o malování, nedostal dál než k taštickým čmáranicím, rozhoduji se, že se pustím do pravidelného a trpělivého studia kresby; snažím se kopírovat jednu kompozici ze 17. století (Šlechtic na lovu“); ale místo abych se usiloval reprezentovat proporce, organizaci, strukturu, a aniž bych tomu byl schopen odolat, naivně kopíruji, řadím k sobě detail za detailem; výsledky jsou nečekané: noha jezce se ocitá úplně nahoře na hrudi koně etc. Jinak řečeno: postupuji přidáváním, a nikoli náčrtem; mám sklon k detailům, k fragmentu a nejsem schopen směřovat skrze ně ke kompozici.“ (R. B. par R. B., str. 97)

Problém je právě v tom, že obraz je „totální“ náčrt, jakoby dále neanalyzovatelné kontinuum, a teprve potom a nějak odvozeně cosi složeného, *skladba*. S organizací obrazu se to tedy má nějak jako s japonským jídlem, „*jehož uspořádání se rozplývá v rytmu po-
jíždání“ (Říše znaků, něm. str. 24).* Ale na straně druhé: detail už není úplně a bezzbytku totéž co „minimální jednotka“, a to tím spíše, že detail (jako nějaká minimální jednotka nižšího řádu) se neskládá do jednotek řádu vyššího; je ve všech rovinách neredukovatelné detailem.

Vraťme se však ještě jednou k podmínkám možnosti případné sémiotiky obrazů: důsledkem jejich požadavků (stanovení jednotek, gramatiky a strukturace plochy obrazu) je *zliterárnění* obrazu; obraz je například to, co existuje v různých popisech či vyprávěních, jež se k němu vztahují; je to suma a organizace všech těchto čtení, která podněcuje – obraz je tedy v této perspektivě vždy jen svým vlastním, jakkoli mnohotvárným popisem.

Jenže: i když je takto „ztextován“ a zliterárněn, přesto stále nějak podřizuje svou obrazovost (to, že není *cele* textem), takže si sám vynucuje nějakou jinou sémiotiku, než je ta, která redukuje.

Když se Roland Barthes v eseji nazvaném příznačně „Je malířství řeč?“ (ESS, 157 nn.) probírá v roce 1969 různými sémiotikami malířství, vychází právě z jedné takové, jejímž původcem byl Jean-Louis Scheffer, z níž cituje klíčovou větu: „*Obraz nemá a priori žádnou strukturu ... má struktury textové ..., jejichž je systémem*“ K tomuto tvrzení vzápětí dodává vlastní komentář:

„... není tedy již nadále možné ... chápat popis, jímž se obraz konstituuje, jako nějaký neutrální, doslovný, denotovaný stav jazyka, ani jako výtvar čistě mýtický, jako absolutně uvolněné místo subjektivních obsahů. Obraz není ani reálný, ale ani imaginární objekt. Identita „zobrazového“ se stále odsouvá; a jestliže se označované stále odkládá (protože je jenom sledem pojmenování jako v nějakém slovníku), je analýza nekonečná; ale systém malby spočívá právě v tomto útěku, v této nekonečnosti řeči. Obraz není výrazem nějakého kódu, nýbrž je to variace jisté kodifikující práce; není to sediment systému, nýbrž generování systémů ... tato struktura je struktura jako taková ... praxe obrazu je jeho vlastní teorií.“ (ESS, 158 a 159)

Při všech výhradách ke klasické sémiotice stále ale platí: obraz je „čten“ sémitoickým modelem, jakkoli teď nikoli již perspektivou textu, nýbrž spíše „textové produkce“, dynamické struktury; v obrazech lze nakonec nějak rozpoznat *langue*, jakkoli hranice obrazu a textu je z této strany maximálně neostrá.

„*Neexistuje teď ani kritik, ani spisovatel, který mluví o malířství; je tu však gramatograf, jenž zapisuje písmo obrazu*“ (ESS, 159).

Existuje ovšem možnost, jak k této limitě sémiotiky dospět jakoby z druhé strany (ze strany malířství samého), aniž by přitom bylo nezbytné opustit onu stranu první; v roce 1973 poskytují Rolandu Barthesovi tuto možnost některé obrazy Andre Massona – jeho *sémiogramy*, které R. Barthes označuje jako „sémiografie“. Tyto obrazy jsou inspirovány čínskými „znaky“ (laicky: ideogramy či dokonce piktogramy). Například Massonův obraz „Vlasy“: cosi, co připomíná skloněné zvíře, vzniklo zvláštní deformací, anamorfózou, něčeho, co mohl původně být nějaký čínský znak. Zde by vlastně konečně bylo možné objevit na obraze „sémiotično“, jazyk, písmo jako „systém“ – jenže to by znamenalo, že bychom se stali obětí analogie, a proto klade Roland Barthes důraz na něco docela jiného: na obraze je zpřítomněna sama *linie*, linie jakožto „tažená“ či „vedená“, tedy onen *akt*, jímž písmena, znaky vznikají, jsouce – napřed – nikoli psána, nýbrž kreslena/malována: *písmena musí být nakreslena/namalována; to je elementární podmínka jejich čitelnosti jakožto viditelné écriture; co čteme, je tedy napsané, protože nakreslené/namalované*. Analýza (sémiotická?) nakonec neproniká k žádné minimální jednotce či gramatice, nýbrž k aktu, k produkci – a vlastně ještě o jednu úroveň hlouběji:

„... malíř nám pomáhá pochopit, že pravda písma nespočívá ani v jeho výpovědích, ani v systému sdělování, který malířství v běžném chápání představuje ..., nýbrž v ruce, která vrývá, která vede čáru a reaguje, tj. v pulzujícím (slast pociťujícím) těle ... Pokud se v písmu něco sděluje, není to úvaha, není to rozum, nýbrž touha, děsir.“ (ESS, 161)

A máme-li sklon odsouvat či odmítat tento aspekt písma, *écriture*, pak proto, že máme „sklon nahrazovat říši gesta říší slova“ (tamtéž).

To je už zjevně něco jiného. Aby totiž nevznikly pochybnosti a nedorozumění: toto gesto, které je zde (skrže ruku a štětec) jakoby pokračováním, či ještě přesněji *korelátem* (jak doslova říká R. Barthes) těla, není totéž co *analogie*. Je to copsi skutečně zcela odlišného, jak je zjevné tehdy, když se Roland Barthes k tomuto motivu znovu vrací v poměrně rozsáhlém eseji o tvorbě malíře Cy Twomblyho (ESS; „Cy Twombly neboli Non mul-

ta sed multum“, 1979), jehož obrazy jsou opět svého druhu „čmáranice“. I v tomto případě konstatuje zhruba totéž: Cy Twombly podržuje z písma pouze gesto, výkon, akt, a nikoli výsledky (písmo či psaní, „čitelnost“). Otázka je, čemu Roland Barthes říká „gesto“. Odpověď je do jisté míry zajímavá i v širších souvislostech, neboť gesto, jak říká:

„Je cosi dodatečného na skutku. Skutek je tranzitivní, chce vytvořit nějaký předmět, něco způsobit; gesto je [naproti tomu] neurčitá a nevyčerpatelná suma důvodů, žádostí i vzdorů, obklopujících skutek určitou atmosférou ... Rozlišujeme tedy zprávu, která chce vytvořit informaci, znak, který chce vytvořit poznatek, a gesto, které plodí všechno ostatní, aniž by cokoli bezpodmínečně vytvořit zamýšlelo. Umělec ... je svým postavením samým tvůrcem gest. Chce, ale současně také nechce vyvolávat účinek, jeho nepodmíněným přáním není vyvolávat ty účinky, jež vyvolal.“ (ESS, str. 168).

Zní to vlastně velmi blízce: nikoli označování, nýbrž spíše cosi jako „sémantické gesto“, nikoli cele záměr, nýbrž „nezáměrnost“, *signifiance* bychom pak mohli překládat i jako „dění smyslu“ a podobně. Ale Roland Barthes říká rovněž i něco nadto: ohýbá tuto tendenci k „produktivité“ jiným směrem, jinak, a právě to je v dané souvislosti důležité. Jeho sémiotika se v této chvíli ocitá za svou hranici, zejména konstatuje-li teď v souvislosti s obrazy, že veškeré malířství jako umění vidět bylo v dějinách umění podrobeno represivní racionalitě (tamt., 171), protože k této racionalitě by bylo možné řadit i všechny pokusy o ztextování a zliterárnění obrazu.

A za druhé: když Roland Barthes uvažuje o malířském fenoménu *par excellence*, totiž o barvě, dostává se zjevně již velmi daleko za hranice(mi) sémiotiky jako hry s kódem či kódy i jako hry produkování kódů a naopak začíná zhodnocovat to, co již dříve procházelo nějak *napříč* jeho sémiotikou v podobě setrvalého zájmu o detail, fragment – ale nikoli o „detail“ či „fragment“ ve smyslu nějaké „minimální jednotky“, protože detail je u něj vždy jednotka nějak menší než minimální. Jeho esej o Cy Twomblym například tvrdí toto: barva je „idea“, tj. vůbec nemusí na obraze vystupovat zdůrazněně, intenzivně, nápadně či jinak; barva vlastně nemusí být na obraze ani „nasazena“, jak říká (Cy Twombly je převahou černobílý), stačí, že se ukáže, že o sobě dá vědět, že se jako špička jehly zaryje do očního víčka (což je přirovnání z Tisíce a jedné noci, jímž se charakterizuje znamenitost příběhu) – stačí, když něco takříkajíc „rozerve“, *roztrhne*, což je něco očekávaného i nečekaného zároveň: malíř má na paletě modrou barvu a současně se ptá: jaká modř z toho na plátně asi vyjde? Neboť – stále volně podle Rolanda Barthesa – barva je stejně jako událost pokaždé nová jako úder – a právě tato náhlost dělá barvu barvou a počitek počítkem: *řád ruší cosi přespočetného.*

Punctum, stručně řečeno.

Jestliže Roland Barthes stále více volil operační taktiky, jimiž sémiotiku rozehrával proti jejím omezením a hranicím a jestliže do této strategie postupně zahrnul i hru textu a obrazu (písmo jako obraz, obraz jako písmo: čára, barva, kurzivnost kurzívy jako čisté formy všeho grafismu a nakonec i barva jako náhlost, jako *událost*), pak se tímto způsobem z jisté sémiotické utopie rázem stala sémiotická *atopie* – jiná řada pojmů: touha, detail, událost, zasažení, *the difference is what makes a difference*, *punctum* prorážející *studium*, jak to definitivně vysloví kniha o Fotografii, kniha poslední *Světlá komora*. Ale to vše jsou již prvky nikoli sémiotiky, nýbrž právě oné *mathesis singularis*.

Tato cesta zasvěcování do jedinečného jej přivádí k výkřiku, jímž se končí každá řeč: **„To je ono!“**. *„Nejprve pár bezcenných snímků ... a konečně snímek Zimní zahrady, v němž jde o více než o rozpoznání..., snímek, v němž znovu nalézám: náhlé procitnutí vně „podobnosti“, satori, v němž chybí slova, vzácná, snad i jedinečná evidence: „Takto ano, takto a víc už nic.“*

A nemůže než následovat kapitola druhá, velmi stručná, protože shrnující.

II. Fotografie: za hranicemi sémiotiky a co tam Roland Barthes spatřil.

Světlá komora je z roku 1980 a uzavírá oblouk díla. Jaký podstatný rys odděluje Fotografie od ostatních obrazů?

Fotografie: absolutní jednotlivina, „toto“ bylo a nikdy se už „takto“ nebude opakovat – ve hře je tedy příležitost, okolnosti, setkání. Proto vlastně ani nelze mluvit o Fotografii jako takové, všeobecně; svůj referent nese vždy neodlučitelně s sebou a v sobě. Mohu tedy vyjít pouze z toho, čím je Fotografie *pro mne* (= *mathesis singularis*, pokud jde o „metodu“). Snad by se totéž dalo říci i takto: vyjádřit cosi univerzálního na základě zcela osobního vztahu ke konkrétním fotografiím, a limitně vzato: *k fotografii jediné*, navíc tak jedinečné, že pro ostatní svou jedinečnost ztrácí; důvod, proč Roland Barthes ve své knize neotiskuje reprodukci snímku, pojmenovaného jako *Zimní zahrada*. Vlastně jiná verze *atopie* a konsekventní rozvinutí programu *afektivní fenomenologie*: nikoli *eidos*, protože je třeba podržovat otevřenost afektivní intencionality. To je ale intencionalita *převrácená*, jejímž východiskem není vědomí (které je vždy vědomím něčeho), nýbrž vnějšek vzhledem k vědomí (které je vědomím něčeho vždy až potom): *jsem zraněn*, tedy pociťuji, všímám si a vnímám.

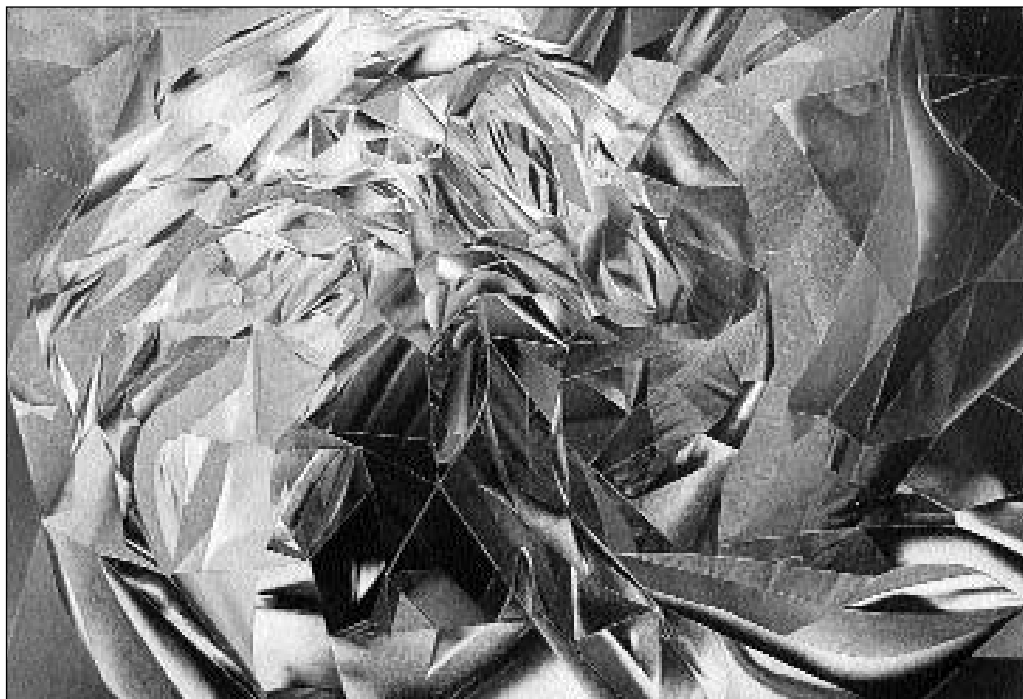
To je základ rozlišení dvou, zcela heterogenních momentů Fotografie: kultura jako kód ke čtení (*studium*), smlouva mezi tvůrcem a kozumentem, vědění ve smyslu *mathesis generalis* – to, co *studium* rozlamuje, co divák nevyhledává a vyhledávat nemůže, neboť *napřed* musí být zasažen: *punctum*: ona náhoda, která mne na snímku zasahuje. Zasaňuje právě *mne*, to znamená nějak nutně, proto, že jsem to právě já. Označit na Fotografie *punctum* znamená vydávat všanc sebe sama. *Mathesis singularis*.

Roland Barthes nenašel *eidos* Fotografie, jak doznává, avšak toto konstatování není přiznáním porážky, nýbrž potvrzením správnosti „metody“. Jen mimochodem by bylo možné poznamenat, že právě zde je nejbližší k těm, kolem nichž jeho kniha o Fotografii stále krouží, ač je označuje pouze nepřímou, například k Walteru Benjaminovi, jednak tématem „technické reprodukce“, jednak ještě více poznáním, že právě ve ztrátě a právě jakožto ztracená se věc vyjevuje v tom, jak ze své podstaty *byla* – a již nikdy nebude: smrt, truchlení, návrat mrtvého, který osvětluje, to vše jsou důležité motivy druhé části *Světlé komory*: reference je na Fotografie, je neredukovatelná, ale právě proto, protože referent nezpochybnitelně *byl*.

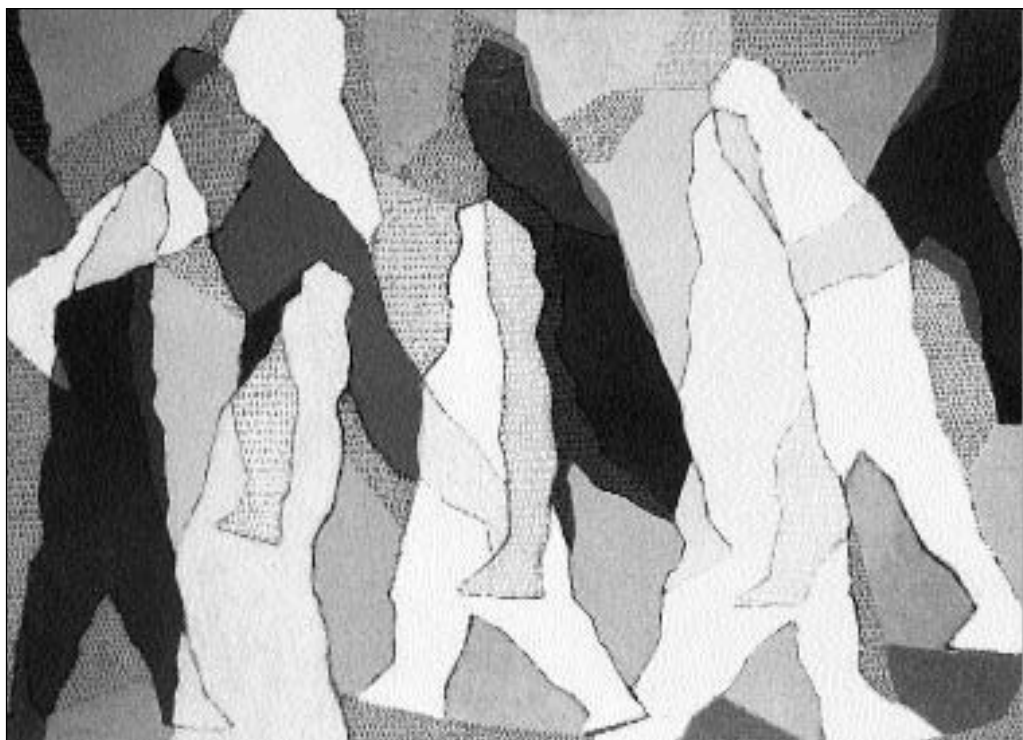
Ale téma, k němuž moje úvaha směřuje se týká něčeho jiného, totiž právě oné „ne-možné“ vědy jedinečného.

POZNÁMKY

- 1 Così velmi obdobného je jádrem i neuvěřitelně krásné knihy M. Marcellioho o Rolandu Barthesovi.
- 2 Světlá komora, str. 80.



Ester M. Šimerová: Kompozícia II. (Dynamická), 1968



Ester M. Šimerová: Ulica I., 1969



O Kompozícii II.

Ester

MARTINČEKOVEJ-ŠIMEROVEJ

Ester M. Šimerová:
Kompozícia II. (Dynamická), 1968

Keby sme sa vládali pozrieť na výtvarné umenie 20. storočia netradičným pohľadom, navrhol by som nazvať ho *Storočím Ester M. – Šimerovej*. Neverím však, že by sme uniesli tvrdosť – ostré hrany a hlboké rezy – takéhoto zmäkčujúceho pohľadu. Napísané, pravdaže, bolo myslené metaforicky. Myslená metafora bola o neuskutočniteľnom pohľade dielom Ester Martinčekovej – Šimerovej na slovenské výtvarné dianie v zátvorkách minulého storočia. Ten pohľad by pravdepodobne bol vnímaný ako zlomyseľnosť. Škoda, nejde mi o žiadnu zlomyseľnosť, len chcem hovoriť o citlivom, vážnom, jemnom – jemne elegantnom – pohľade, tak veľmi odlišnom od pohľadu, pod ktorým slovenské výtvarné umenie preputovalo storočím. Teda pod pričasto hrubým, naivne prospeschárskym i číro vulgárnym účinkovaním pánov v glotových trenírkach rozhodcov, v čiernych talároch nebezpečnou ideológiou prešpikovaných rozumbradov či v umeleckých „montérkach“ impotentných výkonných orgánov.

Keby sme na Slovensku 20. storočie vládali nazvať *Storočím Ester M. – Šimerovej*, možno by sme sa aj mohli čímsi hrdiť – teda aspoň zoči-voči výtvarnému umeniu.

I
Ester Martinčeková – Šimerová (1909 – 2005), maliarka hlbokého poznania subtilných výšin maľby, si niektoré otázky o problémoch farby zodpovedala kolážou. Napríklad kolážou *Kompozícia II.* – s autorským spresnením – (*dynamická*) z roku 1968. Pozerám sa na zvíchrenú krajinu možno aj tisícky menších i väčších zastrihnutých papierikov. Voľbu ich použitia určil farebný tón, zriedkavo aj jemná štruktúra ktoréhosi detailu onoho „čohosi“ na pôvodnej žurnálovej reprodukcii. Z dolného ľavého rohu smršť rozkrúca svetlé zelenkavosivasté plošky a najemno ich premieňa na hnedastosivasté, ktoré po okrajoch chladnú kovovými tónmi modrej farby. Len čo ich smršť zavinie, v samom strede víru ustrnú v modročiernom oku na cimpr campr rozlámaného zrkadla. A oči znova môžu začať víriť po kruhových dráhach zelenkavosivastých plôšok, na okrajoch zvýraznených hnednúcimi tónmi, a víriť až k úplnému zavinutiu sa do úlomkov čierneho zrkadla. Celkom vpravo na tej vskutku dynamickej koláži vírenie ustane na lomených záhyboch možného závesu/opony. V lomoch o čosi väčších tvarov hnedých a okrovosivých tónov maliarka zastavila čas. Alebo len mienila stíšiť pulz ustavične sa vinúcich farebných plôšok? Áno, súhlasí ten prvý vo mne, ten, ktorý označil dej na obraze zvíchrenou krajinou, ale ten druhý vo mne ironicky zasyčí, akáže krajina, záhrada je to! Tak či onak, krásny obraz, skvelá koláž, potvrdzujúca živú líniu eruptívnej sily výtvarného umenia i jeho hlbokého poznávania sveta pred zrkadlom aj sveta za zázrakom videnia.

Spomenutá citlivosť a vážnosť si určite neprotirečia s rázom jemnej elegancie obrazov Ester M.-Šimerovej. Popravde napísané, k uvedeným prívlastkom tvorby bola Ester M.-Šimerová „predurčená“. Narodila sa v rodine inžiniera Dezidera Fridrika, matka Oľga pochádzala z rodiny Déerovcov. Študovala v Bratislave, a ešte pred maturitou na reálnom gymnáziu začala navštevovať súkromnú maliarsku školu Gustáva Mallého. Po skončení gymnázia hneď na jeseň 1927 odišla do Paríža, kde študovala až do roku 1932. Najskôr na Académie Julian, potom na Académie de l'art moderne,



Ester M. Šimerová: Šachová kompozícia, 1931

ostatné dva roky neďaleko Paríža na súkromnej maliarskej škole Alexandry Exterovej. (Veľmi zaujímavým umeleckým filiaciám, ktoré pochádzajú z rokov priameho školenia i nasledujúceho priznaného vplyvu „majsterky“ Exterovej na tvorbu Ester M. Šimerovej sa už niekoľko rokov venuje Ludmila Peterajová.)

Pravda, roky štúdií vo Francúzsku neznamenajú len určitú sumu vplyvov rešpektovaných osobností, akými nepochybne boli preslávení reprezentanti kubistického dobrodružstva maľby Fernand Léger, Amédée Ozenfant, či Louis Marcoussis, ale aj iný vzťah k umeleckým remeslám, k scénografii a vôbec k dramatickému umeniu. Všetky tieto záujmy posväcovalo umenie avantgárd, presnejšie napísané, jeho konštruktivistické tendencie.

Po návrate do vlasti mladá maliarka svoje zátišia ďalej podpisovala dievčenským menom Fridriková, hoci sa čoskoro vydala za profesora Lekárskej fakulty bratislavskej univerzity MUDr. Františka Šimera. Roku 1939 s manželom českej národnosti musela odísť do Plzne, kde prevzal funkciu primára na tamojšej klinike. Odlho sa aj podpis na obrazoch maliarky zmenil. Namiesto úhľadne kladených verzálok, teraz sa objavilo v hornom či dolnom rohu zvláštnych obrazov nepokojného hľadania pokoja zátiší, kytíc, alebo hlavy z gréckej mince či troch grácií o čosi ner-

vóznejší podpis Ester Š. a príslušné vročenie obrazu. A nepokoj doby prekrylo tragické značenie. Doktor Šimera bol počas heydrichiády roku 1942 zatknutý, odsúdený a popravený.

Ester Šimerová si na koniec vojny počkala v Prahe v širokom okruhu rodinných a umeleckých priateľov. Po návrate do Bratislavy sa iniciatívne venovala organizovaniu spolkového života slovenských umelcov, istý čas aj na čele Bloku slovenských umelcov. Roku 1947 sa vydala za JUDr. Martina Martinčeka a spolu s ním prežila akési pokračovanie dramaticky vypätých situácií, ktoré osud prichystal vysokému vládnomu úradníkovi – na začiatku päťdesiatych rokov minulého storočia obvinenému a po prepustení z vyšetrovacej väzby prinútenému vysťahovať sa na Liptov a na určitý čas zamestnať sa v robotníckom povolani.

Našťastie, nech sa dialo, čo sa dialo, kde sa len vôbec dalo, Ester Martinčeková – Šimerová maľovala.

II

Určite zvláštny čas moderného umenia predstavuje záver dvadsiatych a úvod tridsiatych rokov 20. storočia. Zakvasené vykvasilo. Vykvasené bolo usilovne strkané do škatuliek izmov a ukladané do políc k pocte veľkého Leibniza. Všetko pokúšanie, ktoré atakovalo tradíciu renesančného videnia sa však napokon zachovalo oveľa tradičnejšie ako sa avantgardám pozdávalo. Pravda, všetci voči tomu či onomu smeru verní avantgardisti svoj zápis priestoru statočne prevádzali proti tradičnému videniu. Rovnako pravda, že všetko čo zapísali netradične, teda odlišným, najradšej prekva-

pujúcim spôsobom, bolo pre umenie významné.

„Úrodu“ z prvého kvartálu storočia by sme zhruba mohli bilancovať aj ako žatvu na konci storočia celého. (Skúsme rátať skusmo aspoň na prstoch jednej dlane.) Na počiatku „temperovanie“ farieb prispelo k tomu, aby sa svetlo presadilo na úkor línie. Zároveň Cézanne línie vychýlil a narušil osovú stabilitu kompozície obrazu. A svetlo ďalej rozkladalo rôznymi kubismi a priestorovými plánmi spevňovanú geometrickú štruktúru foriem. Na jednej strane to viedlo k novému potvrdeniu veľkého objavu renesancie o priestorovom vnímaní farieb. (O čosi neskôr starý objav doslova novo využije kinematografia.) Na druhej strane to zasa smerovalo k priam halucinačnému vykriveniu línií, expresívnemu deštruovaniu priestoru i farebnému znásilneniu zmyslami vnímaných objektov. Našťastie zostal ešte čas aj na hviezdnu chvíľu pre poetizujúce zápisy snových skutočností.

Povedzme aj to, že iba dnes sa nám môže vidieť, ako mohol byť vnímaný onen zápas ozaj všakovakého rozširovania, prevracania hore dolu, znovuzačínania takého či onakého ustaľovania umeleckých foriem a ich upratovania. Čiže ako bol zavrhovaný v mantineloch všeobecných konvencií. Povedzte však, čo už len zo sveta zodpovedá teoretickému obrazu sveta?

Keď na jeseň 1927 osemnásťročná Ester Fridriková v Paríži vystúpila z vlaku, v umení „všetko“ bolo živé, všetko zakvasené a (ešte) nič nevykvasené. Na tomto mieste si dokonca trúfne ešte aj na jednu elipsu v čase. Pretože okrídlené tvrdenie o mlčiach múzach počas rinčania zbraní, bolo platnejšie ako kedykoľvek inokedy, nazdávam sa, že sa môžeme vpísať rovnými nohami do rokov povojnových.

V druhej polovici štyridsiatych rokov 20. storočia boli pre aktuálne umenie ozaj významné rôzne navrávačky i hotové zásnuby s aktuálnymi myšlienkami autorov, pokúšajúcich sa pomenovať svet nástrojmi filozofie existencializmu a fenomenológie filozofie. V meste pod Eiffelovou vežou bola takáto skvelá liaheň prekvapujúcich myšlienok. Všetko sa – zdanlivo aj nie zdanlivo – krútilo okolo Jean-Paula Sartra a Maurica Merleau-Pontyho. Jeden i druhý podmaňujúcimi tvrdeniami z Paríža spreádzali slávne výstavné súbory po európskych metropolách i za oceán. Napríklad výbery z dieťa Dubuffeta, Giacomettiho, ale aj Wolsa, Picassa, Kleea či Caldera. Merleau-Ponty uverejnil v určitom zmysle prevratnú úvahu o Cézannovi. Zrejme kvôli nej sa v Paríži stretol s umeleckým historikom Meyerom Schapiroem zo Spojených štátov. Ten sa práve venoval vážnemu prehodnoteniu umenia konca 19. storočia a ešte aj monografii o Paulovi Cézannovi. V tej monografii sa pochopiteľne zaoberal aj témou zátišia. Na začiatku minulého storočia určite preferovanému maliarskemu žánru. Schapirove východisko bolo jednoduché. Vedel, že len vďaka úspechom Chardina, Cézanna a kubistických maliarov z nie veľmi obľúbeného maliarskeho námetu sa stal žáner vyhľadávaný a čoskoro sa naň ako na cievku namotalo kľbko doslova metafyzických interpretácií. Prečo?



Ester M. Šimerová: Plachetnice, 1936



Ester M. Šimerová: Žena z Liptovských Sliačov, 1964

Odpoveď na otázku bude odpoveďou aj na inú, pýtajúcu sa na východisko k dielu Ester M. Šimerovej. Po prvé, pretože, svoje včasné zátišia z tridsiatych rokov 20. storočia tiež vytvárala v „hlavnom meste sveta“ moderných izmov i prežívajúceho kubizmu rafinovaných odtiev. Po druhé preto, lebo takmer každý Šimerovej obraz reaguje na kompozičné problémy vlastné žánru zátišia. Totiž reaguje na takú priestorovú i farebnú architektúru, ktorá čerpala z výraznej konkrétnosti materiálov. A to tak hmotných predmetov, ako aj použitých prostriedkov na ich zobrazenie.

III

Zátišia a krajinárske motívy Ester M. Šimerovej z tridsiatych rokov 20. storočia, podobne ako obrazy, ktoré nazvala kompozície, ctia spomenutú konkrétnosť materiálov, lenže nie v zmysle Schapiroho vyčleňovania predmetov špecifických okruhov hodnôt. V jeho interpretácii maliari predmety na zátišiach zaraďujú podľa miery ich intimity, dekoratívnosti alebo schopnosti diváka priviesť k meditáciám nad symbolmi márnosti. Navyiac vždy sú to predmety, ktoré vznikli ako dôsledok ľudskej činnosti a aj ďalej sa podriaďujú človekovej vôli. V určitom zmysle „iba“ vyjadrujú moc človeka nad vecami. Nad ich účelom ale aj nad ich vizuálnym aspektom. A práve tento aspekt túžia osláviť, čiže – raz viac, inokedy menej – oslaviť seba samých. Aj keď to už nik-

dy viac nemala byť sláva Chardinových zátiší, Schapiro jedným dychom nemohol nespomenúť aj (pre veľký) význam Cézannov a kubistov.

Lenže Šimerová vo svojich zátišiach nepotrebovala zobrazovať veci notoricky známe zo súkromia nášho každodenného sveta. Rovnako nie ani niektorú z dramatických podôb vecí sprevádzajúcich život človeka. Určujúce lekcie z kubizmu prijímala v čase vrcholných intelektuálnych korekcií umeleckého odkazu kubizmu. Teda v čase všeobecne zjemnených reakcií na jeho estetické východiská. Jednoducho povedané, v čase síce nie mnohých ale skvelých precizácií, napríklad v diele Georgea Braquea – Johanna Sebastiana Bacha modernej maľby –, ale aj Fernanda Légera, ktorý zrovnoprávnil predmet a jeho fragment, skladbu plných objemov a obrysou linkou vykrojený tvar.

V tejto atmosfére z jemnosti tónov farieb a tvarov kubistickej proveniencie sa zrodil Šimerovej umelecký svet. Pravda, hovoríme o kubistickej proveniencii vo fáze klasickej vyrovnanosti, inak povedané vo chvíľach priznanej vôle k harmónii a nobilese. Veď tie diela aj vznikali vo svete hudobných inšpirácií „bachovskou“ harmóniou ale aj košatou variabilnosťou i – bachovskou absolútnosťou.

Nie je ťažké práve z tohto miesta poznania odvodiť Šimerovej vzťah k zátišiu ako zvláštnemu a osobitému spôsobu výstavby obrazovej architektúry. Určite bol veľa krát popísaný kubistický kompozičný vzťah medzi priestorovými plánmi a skladbou objektov, rovnako aj medzi haptickými hodnotami štruktúr tvarov a farebnou tonalitou. V takzvanej analytickej i syntetickej fáze tvarového dobrodružstva kubizmu. Niekedy ten popis vychádzal z celkom intuitívnych pohnútok, inokedy bol doslova skĺbený do pôsobivej intelektuálnej metódy. Lenže z celého spektra reakcií na kubizmus Ester M. Šimerová rešpektovala hru. Hru s formami, z ktorých skladala predmety. A keď sa v obrazovom prie-

store rozhodla ísť pospiatky, predmety rozložila na formy, formám určila farebné hodnoty a podľa obrazovej vôle rešpektovala ich tonalitu a miesto v popredí, uprostred či v pozadí kompozície. A tento svoj spôsob si ozaj na mnoho spôsobov overila, overené dobre zapamätala a skultivovala v diele hodnom pomenovania – byť *storočím*.

IV

Pre túto krátku úvahu má zásadný význam zdôraznenie parížskych rokov Šimerovej školenia uprostred vrcholných intelektuálnych korekcií umeleckého odkazu kubizmu. Mohli by sme ich označiť ako dôležitý stupeň na ceste komplexnejšieho a zároveň aj diferencovanejšieho prijímania moderného umenia. Zrejme si to mladá maliarka do dôsledkov uvedomila až po návrate do vlasti, kde akú-takú platnosť malo iba máločo z toho, čo nedávno intenzívne prežívala. Nie, nevrátila sa do voľajakého katastrofálne konzervatívneho prostredia, v ktorom mal šancu iba obraz namaľovaný podľa „renesančných“ predstáv a pravidiel. Naopak, nepochybne ako aktuálnejšie boli vnímané práce, ktoré brali do úvahy celý register nových poznatkov,

predovšetkým z oblasti psychofyziologických analýz človekovej senzibility. Rovnako aj výtvarné prejavy, odvolávajúce sa na záznamy podvedomia, na metamorfózy foriem či iné experimentovanie. Z tohto uhla pohľadu boli Šimerovej výtvarné problémy „klasické“, hoci na spomenutý register nových poznatkov zareagovala spomedzi svojich generačných súputníkov najskôr a vari aj najprevedčivejšie (*Šachová kompozícia*, *Prístav v Dieppe*, oba obrazy s vročením 1931).

Lenže jej maliarsky problém bol vskutku „klasický“ a na veľké šťastie pre slovenské výtvarné umenie ho aj „klasicky“ riešila. V zátišiach, ale aj na niekoľkých obrazoch, ktoré v rokoch 1935 – 1936 pomenovala *Kompozícia*, naďalej pôsobivo zvyrazňovala plošnosť rozložených predmetov. V obraze *Plachetnice* (1936) zasa po modrej ploche tmavých a svetlých odtieňov rozložila tvary vykrojené z hnedosivých, zelenosivastých, okrovo čistých a okrovo špinavých, bielych a sivých plôch. Ich vertikálnu skladbu nasledujú meadrovito sa hadiace biele a čierne línie, ktoré miestami maliarka spredmetnila ako lodné povrazy.

Čo vidíme? Na modrej ploche more splyva s oblohou a na tej prelínajúcej sa ploche zo spodnej hrany obrazu k hornej hrane ostro zrezané plochy dvíhajú jednosťajňové a dvojšťajňové plachetnice. Ozaj zvláštna simultánna montáž, ktorá ďalej narúša predstavu o priestore zdôraznením povrchu – a plošnosti – predmetov aj ich fragmentov. Hĺbka modrej skutočnosti tohto obrazu sa odohráva na povrchu. Architektúru tvarov lodiek aj arabesku liniek môžeme vnímať akýmsi zhusteným pohľadom na predsunuté a zasunuté plochy na ploche. Iba plachetnica na spodnom okraji je namaľovaná tak, že jej plochý reliéf sa v perspektívnom skrátení zrkadlí na modrej ploche. Pravda, zvyrazňovanie



Ester M. Šimerová: Hudobník č. 5, 1975

plošnosti kompozíciou či plochým povrchom znázornených predmetov nebol jediný výtvarný problém, ktorému sa maliarka venovala. Ak vôbec niekto, tak ozaj málokto z maliarov sa nevenoval krajine ako motívu. Aj pre Ester Šimerovú v polovici rokov tridsiatych sa stal zážitok z horskej krajiny zdrojom výtvarných úvah. Postupovala od detailu k celku. Detailom bol fragment krajiny v zastúpení stromu (stromov), a celkom, napríklad, *Strom v krajine* (1935 – 1936). Hmota, objem, hlboký reliéf krajiny, oblé línie obrysov, to sú zhruba pojmy vlastné krajinárskemu motívu. Šimerová vytvorila niekoľko obrazových variácií krajinárskeho motívu a dbala na kubistickú „poučku“, že maliar z reality rešpektuje len jej fragmenty. Povedzme to takto: Forma stromu je fragmentom krajiny, z ktorého má vzniknúť forma krajiny. Formu však určí kľbko vzťahov medzi všetkými – v obraze – použitými prvkami. Keď sa maliar kubistickej proveniencie pri akejkoľvek téme ocitol pred jej spredmetnením do novej jednoty, mohol si pripomenúť Braquovu maximu: „Zmysly deformujú, duch formuje.“ Ester Šimerová patrila medzi maliarov, ktorí si vedeli pripomenúť nielen túto lekciu Georgesa Braqua.

Čo maľovala? Napríklad *Stromy* (1935). Objem stromov v niekoľkých plánoch tvoria ploché reliéfy – hranatých aj zaoblených – tvarov zelenej farby. Namaľovaný objem však sprava razantne presvetľujú okrové tóny. Neosvetlené časti tak (nechcene) zvýrazňujú hĺbku reliéfu centrálne umiestnenej skupiny stromov. A zadefinovanie tvaru sa tak uskutočnilo v prehĺbenom priestore obrazu. Aby všetko zostalo zdôraznené (spomínanou) hĺbkou na povrchu, nad sivastým základom terénu Šimerová noblesne rozohrala farebné plochy škálou svetlých tónov a tak vytvorila pozadie, ktoré centrálny motív „vytláča“ do popredia. Prečo? Lebo nemaľovala to, čo zmysly deformujú ale maľovala to, čo duch formuje.

Nečudo, že práve v tom čase v rozhovore s dr. Zatloukalom, uverejnenom v *Slovenskom denníku* (26. 8. 1934), na otázku o umeleckej pravde Ester Šimerová odpovedala pateticky: „Verím v absolútnu pravdu obsiahnutú v umeleckom diele.“

V

Ale akou platnosťou umenie platilo po rokoch besnenia bez zmyslu? Po mĺkvyh rokoch, prehlušených rinčaním vojny najskôr sa tradične šermovalo veľkými nádejami, a čoskoro zasa významom, za ktorým treba kráčať v zoradených šíkoch po širokej ceste svetlých zajtrajškov.

Ester Šimerová zmúdrela ranami osudu.

Ester Šimerová na prahu svojej umeleckej zrelosti namaľovala niekoľko obrazov, ktoré nielen jej samotnej svietili nádejou do nepohody čias „pofebruárových“. Príklad za ostatné. Roku 1947 namaľovala dva kompozične príbuzné obrazy. *Čiernu (Parákovú) madonu a Ženu s kačicou*. *Madona* s barokizujúcou korunou na hlave a zopnutými rukami predlžuje – a zdôrazňuje – stredovú os kompozície. Spodnú kuželovitú časť figúry – od pása dole – obopína obrysová stuha, ktorá dolnú časť širokej sukne pretína zvlínenou líniou, presnejšie napísané, tvar sukne zdobí ornamentálnou arabeskou. Podobnou „stuhou“ je namaľovaný zdobný okolo modernej ikony. Figúru i plochu jej čierneho pozadia oživujú priam pointilizujúce dotyky štetca a bohato rozohrávajú modrastú i čiernu škálu farieb.

Druhý z obrazov, *Žena s kačicou*, už svojou svetskou témou odsakralizoval figurálny motív. Zdanlivo. Rovnako kuželovitý obrys figurálneho tvaru, modrozelená škála farieb, zdôraznene delený rukopis, kompozičné radenie a vyvažovanie na stred kompozície, nedefný šat centrálne umiestnenej figúry, ktorá rukami ladne objíma „obetne“ biely tvar zvieraťa, i náznak takmer rovnako namaľovaného zdobeného okolku, to všetko sugeruje príbuznosť výpovede oboch obrazov. Povedzme, že v istom zmysle sugerujú obavu a zároveň aj (nevyslyšanú) prosbu, aby sa nenaplnili tie najchmúrnejšie obavy: Vitajte v zlých časoch. Naplnili sa a tak v zlých časoch bude treba dobre obhajovať každúčku linku, ktorá by sa mohla prelamovať nielen do správneho tvaru červenej hviezdy, ale, napríklad aj do modrej, a obhajovať aj každúčku tvar, z ktorého by sa nedal vykovať kosák alebo trup traktora.

Ester M.-Šimerová vstúpila do zlých časov s ozaj neprešpekulovanou obhajobou. Neprešpekulovanou, o to však úžasnejšou. Tá obhajoba sa mihla v diskusii o abstraktnom umení roku 1949 na stránkach *Kultúrneho života*. Mihla sa a skončila ako nepotrebné opozitum voči pravde sorely stelesnenej pánmi v červených talároch. Tak či onak, bola a stále je to pôvabná „obhajoba“ umenia osudového značenia: „Bol to kubizmus, ktorý definitívne zúčtoval so všetkými pokusmi o únik pred skutočnosťou. Otvoril nám oči a dal nám dlho a úporne popieranú základnú pravdu nášho vizuál-

neho života: geometrický tvar. Pomohol nám uvedomiť si tú časť prírody, ktorou nás obklopila civilizácia. (...) Kubizmus bol návratom k prírode, lebo postavil umelcov, zbavených drapérií a konvencií opäť do sveta skutočnosti.“

VI

Priestor krátkej úvahy je ozaj krátky, aby dostačujúco zdôvodnil vážnosť netradičného pohľadu na dielo Ester M.-Šimerovej, na dielo, ktoré sa vcelku vlúdne pozerá na slovenské moderné umenie. Prečo vlúdne? Pretože – povedané s pátosom – maliarka žila každým vzruchom dejov, ktoré sa diali s moderným umením. Znamená to, že sa zžila s chvíľami jeho vrcholného uznania, ale že aj prežila čas jeho potupy. Šťastím naruby možno označiť skutočnosť, že aj tentoraz umenie tupili tupci.

Keď sa v šesťdesiatych rokoch 20. storočia slovenské výtvarné umenie nelahko presunulo na svetlejšiu stranu cesty, jedným z významných obsahových impulzov pre Šimerovej tvorbu bol formálny, presnejšie: technický fígel. Koláž. Pravdou je aj to, že Ester M.-Šimerová už veľa rokov o koláži veľa vedela. Bez využitia princípu koláže by sme si takmer nevedeli predstaviť – a v predstave zdôvodniť – kompozíciu mnohých jej obrazov. Šimerová však dobre vedela aj to, že koláž už roku 1912 načisto zmenila kubistické výrazivo.

Uplynulo pol storočia a maliarka, ktorá kubizmom posvätený geometrický tvar vnímala ako „základnú pravdu nášho vizuálneho života“, a teda aj ako zúčtovanie „so všetkými pokusmi o únik pred skutočnosťou“, znovu len z hlbokého poznania subtilných výšin maľby votkala koláž do svojho systému zobrazovania. Lenže do úvahy neprichádzala hra premien určitých (obrazových) symbolov. Jednoducho povedané, nemalo by význam pracovať s tradičnou výbavou znakov len kvôli arbitrárnosti ich premeny. Veď už zdôraznená ikonickosť obrazov ponúka interpretáciu Šimerovej systému zobrazovania na základe „podobnosti“ označovaného a označujúceho. A koláž priam zvädzala zobrazované veci dosadzovať na základe predmetnej – tvarovej a farebnej – identifikovateľnosti. Hra premien – to je predsa hra s arbitrárnosťou foriem a symbolov. Lenže nie každá hra. Určite nie hra, kde my hovoríme o voze a oni o koze. (Napriek tomu, že kuvianému semiológovi práve ona môže spôsobovať chvíľky dobre utajovanej rozkoše.)

Žurnálová skutočnosť kolážistického materiálu pre Ester M.-Šimerovú znamenala realitu a to takú, ktorej sa mohla dotýkať – o čosi viac. Teda v úplnej zhode s tradičnými túžbami pionierov kubizmu. Dotýkať sa reality jedným razom z mnohých strán. A s vášňou zmiešať realitu kúska zobrazenej novinovej stránky s vystrihnutým a nalepeným kúskom novinovej stránky a potom obom častiam prisúdiť úlohu dvoch plôch priestorového určenia fajky, ktorá fajkou je a pohára, ktorý je zároveň pred novinami i za novinami. Pretože v spomenutej kubistickej línii si počínala tradične, tradične, ba aristotelovsky platilo, že svoje koláže vytvorila z metafor, ktoré veci kladú rovno pred naše oči. Ale ako?

Z nesmierneho množstva neidentifikovateľných ústrižkov žurnálovej proveniencie postupne identifikujeme tvar, tvarom predmet, predmetom priestor obrazu. Metafora, že takejto podoby skutočnosti sa aj divák zatúži dotknúť prstami, zrejme svedčí v prospech imaginácie a prstov kolážistky, ktorými sa dotýkala nesmierneho množstva žurnálových fragmentov. A menila ich na skutočnosť obrazu, ktorá nás vlúdne pozyva analyzovať súbor najrôznejších vzťahov.

VII

Keby sme sa poprechádzali expozíciou slovenského moderného umenia v akomsi borgesovskom priestore galérie, ktorú by nám v sídelnom meste alebo niekde na okolí (u nás je totiž všetko niekde okolo sídelného mesta) pre potechu navrhol Frank O. Gehry (a my by sme tú galériu naozaj dokázali postaviť), potom by som trval na pohľade na umenie 20. storočia dielom Ester M.-Šimerovej. Nazdávam sa, že ten pohľad by v mnohých vyvolal chuť vidieť slovenské moderné umenie. Sme Slováci, trpíme myšlienkou, že sme dosť a dosť trpeli. Keď nás svet strpel, keď to teda s nami vydržal, nahrujeme aby sme sa niekedy v budúcnosti svetu odvdáčili expozíciou – *Storočie Ester M.-Šimerovej*.

Juraj Mojžiš

BERNARD NOËL: HRAD OBĚTI

Z francúzštiny preložil Marek Sečkař. Host, Brno 2007

„Ještě horší než Příběh O. Do 25 let nevhodné. Vydavatel neodpovídá za duševní újmy způsobené četbou.“

České vydavatelstvo Host zobralo propagáciu prekladu knihy *Hrad oběti* naozaj nekompromisne a svoje vydanie vystrojilo „výstražnou“ prebalovou páskou. Ktovie, čo by na to povedal autor, francúzsky spisovateľ Bernard Noël? Zrejme by bol v rozpakoch. Svoj román *Hrad oběti* vydal prvýkrát v roku 1969 pod pseudonymom Urbain z Orlhaku, lebo zastával názor, že „podepisovanie je nemístná zvyklost, vnucovaná komercí: všetchno musí mať nálepku“. Nálepku dostal aj jeho román. Zaradil sa medzi erotickú literatúru – a autora čakalo obvinenie z urážky mravov.

Potenciálneho materiálu na takéto obvinenie je v knihe dosť. Prehliadnuť sa rozhodne nedá scéna v tretej kapitole, kde hlavného hrdinu znásilňujú dva psy. Táto scéna je zároveň zlomovým okamihom knihy. Od nej už musí byť každému jasné, že v tomto románe nepôjde o konvenčnú erotiku, ba ani o konvenčnú pornografiu. Táto scéna je však dôležitá aj z iného hľadiska – čitateľ má už v tretej kapitole románu pred sebou hranicu a dve možnosti. Buď knihu odmietne dočítať, alebo bude čítať ďalej. V druhom prípade však už text akoby nemal čím šokovať – hranica hnusu už bola dosiahnutá a dramatická gradácia dostala vážne trhliny.

Samozrejme, autorovi, Urbainovi z Orlhaku alias Bernardovi Noëlovi, nejde o stupňovanie erotického napätia. V súvislosti s *Hradom oběti* vlastne ťažko vôbec hovoriť o erotike. Áno, je tu telo a sex – ale chýba to, čo by sa dalo nazvať príjemným erotickým šteklenním a sexuálne prejavy sú súčasťou mátožného sveta. *Hrad oběti*, príbeh muža, ktorý prichádza na tajomný ostrov za tajomnou grófkou, má naozaj málo spoločné s tradičnou erotikou a pornografiou a patrí do spoločnosti diel markíza de Sade alebo Georgesa Batailla. Ťažko sa teda vyhnúť porovnávaniu. Aj Noëlov román má v sebe podobnú vyšínatosť, no na rozdiel od Sadových próz v *Hrade oběti* chýba čierny humor, zvrátená fraškovitosť a pamfletický osteň, na rozdiel od Bataillovho *Príbehu oka* zase pôsobia básnické obrazy ťažkopádnejšie. A v porovnaní s obidvoma je filozofické podložie príliš komprimované a explicitné. „Nejsou žádné hranice, křičí ve mně nějaký velmi starý hlas; nejsou hranice, leda abychom se z nich těšili,“ uvažuje hlavný hrdina pri pohlavnom styku so psami. „Něžný kývavý pohyb mi teď na jazyk píše, že veškeré dogma je zavrženíhodné, neboť vykleštuje fantazii, a tím znemožňuje zkušenost.“

Zdalo by sa teda, že *Hrad oběti*, aj napriek mystickým pasážam, ktoré sa vyskytujú najmä ku koncu, nepotrebuje ďalšie vysvetlenia a interpretácie. Súčasťou vydania je však aj esej *Zneuctění slov* a listy, v ktorých Noël prekvapujúco ochotne objasňuje genézu knihy a autorský zámer. „Každá kniha má jako základní souřadnici nikoli námět, nýbrž historický okamžik, v němž se biografie autora střetne se stavem společnosti,“ píše Noël. Spomína traumy z násilia vo Francúzskom Alžírsku a tvrdí, že písaním *Hradu oběti* chcel zabiť svoj dobrý vkus. „Dobrý vkus je způsob, jak zapomenout na smrt druhých. A zde cítím neschopnost zbavit se svého vlastního dobrého vkusu. Jak pojednat svou větu tak, aby odmítla strukturu moci?“

Zneužívanie jazyka – to je hlavný problém, ktorý trápi Noëla a ktorý je východiskom *Hradu oběti*. Noël dokonca zavádza novotvar *sensura* a pomenúva ním nový druh cen-

zúry, ktorá už protivníka nepripravuje o vyjadrovacie schopnosti, ale výraz zneškodňuje tým, že ho vyprázdňuje. „Naše spoločnosť povoľuje všetchno, čo ji neruší. (...) Současný benevolentní prístup moci umožňuje říct všechno, protože to už nic neznamená. Slova přestávají škodit, protože jsou zbavena významu.“ *Hrad obětí* je šokujúcim a excentrickým pokusom o zvrátenie tohto procesu. Ale Noëlov román svoj pravý význam dostáva až v súvislosti s jeho esejami a listami.

IAN McEWAN: NA PLÁŽI

Z angličtiny preložila Katarína Karovičová. Slovart, Bratislava 2007

Desivý motív psov, ktorí znásilňujú ľudí, má zhodou okolností vo svojom románe *Čierne psy* aj britský spisovateľ Ian McEwan. Nie je to jediné spojivo s Bernardom Noëlom. Aj McEwan sa vo svojich prózach občas dotýka rôznych tabuizovaných tém (napríklad incest, pedofília či infantilizmus) a v jeho videní sa nečakane spája grotesknosť a lyrizmus, ako to predviedol najmä v románe *Betónová záhrada*. Podstatný rozdiel však spočíva v tom, že v porovnaní s Noëlovým *Hradom obětí* sa najmä novšie McEwanove prózy vyznačujú dokonale zvládnutým tradičným spisovateľským remeslom. McEwan nerozbíja ani nezachraňuje jazyk, ale píše tak, že jeho romány sa dajú čítať ako dobré trilery.

McEwan sa v poslednom čase vo svojich prózach venuje aj histórii, hoci nedávnej. Platí to o románe *Čierne psy*, ktorý sa dotýka povojnovej Európy i pádu Berlínskeho múru, alebo o románe *Pokánie*, kde do deja zasahuje druhá svetová vojna. Nedávne dejiny sú prítomné aj v McEwanovom najnovšom románe *Na pláži*. Dej sa odohráva v šesťdesiatych rokoch, vo zvláštnom čase tesne pred frontálnym nástupom tzv. kontrakultúry a sexuálnej revolúcie. V čase, keď sa vyostrujú generačné rozdiely – a mladá generácia zároveň sama v sebe prežíva drámu premien a sporu starého a nového sveta.

V tejto plasticky a vtípne vykreslenej atmosfére sa odohráva komorný príbeh čerstvých mladomanželov Edwarda a Florence. Prvá veta románu je vlastne jeho vyčerpávajúcou synopsisou: „Boli mladí, vzdelaní a vo svoju svadobnú noc obaja neskúsení a žili v čase, keď hovoriť o sexuálnych problémoch bolo jednoducho nemysliteľné.“ McEwanov román nie je experimentálny, ale je frajersky odvážny v tom, že dej rozvíja okolo zdanlivých trápností a banálnosti. A napokon sa obľúkom dostávame opäť k slovám, jazyku, komunikácii, interpretácii... „Z tej pohľadu neexistovali slová, ktoré by pomenovali to, čo sa stalo, neexistoval spoločný jazyk, ktorým by mohli dvaja normálni dospelí jedinci so zdravým rozumom opísať jeden druhému také zážitky.“

EDDIE VEDDER: INTO THE WILD

J Records/Sony BMG 2007

Téma úteku z civilizácie má v americkom kultúrnom povedomí silné asociácie. Jedným zo základných míľnikov je Henry David Thoreau a jeho *Walden alebo Život v lesoch*. Thoreauove názory ovplyvnili aj Christophera McCandlessa, študenta histórie a antropológie, ktorý sa po absolvovaní univerzity vzdal hmotných majetkov a v roku 1992 odišiel žiť do izolácie v aljašskej divočine. Jeho experiment sa po krátkom čase skončil tragicky. Podľa miestnych obyvateľov bola McCandlessova smrť výsledkom neskúsenosti a nezodpovednosti, pre väčšinu ľudí sa však tento mladík stal romantickým hrdinom, ktorý stelesňuje bolestnú túžbu po slobode a nezávislosti.

Osudom Christophera McCandlessa je venovaná kniha *Útek do divočiny* od Jona Krakauera, podľa ktorej nedávno vznikol rovnomený film v režii Seana Penna. Penn oslovil speváka rockovej skupiny Pearl Jam Eddieho Veddera a výsledkom je soundtrack, ktorý je zároveň Vedderovým prvým sólovým albumom. Krátke, krehké, akoby folkové skladby majú v sebe bez pátosu presne to, čo vyvoláva McCandlessov príbeh – romantiku, tragiku, smútok, márnosť.

ENERGIA SPÔSOBU BYTIA, KTORÁ POSKYTUJE VÝCHODISKO AJ DNES

PIESEŇ, ČO V NÁS ZNIE

Andrej Hablák

„Vynorila sa mi staronová otázka, čo keď je všetko nanič. Napadlo mi, či ma budeš chcieť, ak zlyhám. Ochromuje ma strach z toho „ako budem prijatý“. To prezrádza, aká sa za tým ukrýva ambícia, ale najmä to, že mi je stále najdôležitejší „obraz samého seba“. Či dokážem, čo som si predsavzal. Súčasne vidím prázdnotu toho predsavzatia: vyvolať v ľuďoch úžas.“

Tieto slová, aj ich pokračovanie zo strany 130, myslím, tvoria kľúč k intencii Ursinyho výpovede v *Listoch Zdenke Krejčovej*. Najprv ma vyrušovalo, že čítam len Ursinyho listy, akosi mi zo začiatku chýbala odpoveď z druhej strany, neskôr ale prevážil spovedný charakter Deža Ursinyho, ktorý sa uchýlil k procesu postupného objavovania vlastného ja, až z toho vznikla energia, ktorá je sama o sebe fascinujúca. Dennikový charakter podčiarkol úprimnosť snaženia ukotviť svoje ja po páde komunizmu, pričom modus, ktorý Ursiny ponúka, je skromný aj náročný zároveň. Skromný v plachosti pýtania sa a náročný v smere vedenia a poučenosti žitým, čítaným, prežívaným. História seba aj iných okolo mňa je síce len sprievodným znakom, jej tieň ale spočíva práve v takomto konkrétnom vrstvení prítomných okamihov, a výsledkom je životný štýl aj ako etický postoj k sebe a iným. Ursinyho náročnosť k sebe aj druhým vyplýva z neuveriteľnej „prírodnej“ bdelosti svojej mysle, ktorá nachádza naplnenie v duševnej miazge kreativity, pričom úprimnosť a neľpenie na veciach, či úspechu je to najpodstatnejšie, čo onen prehovor seba k druhým zahŕňa.

Peter Zajac

Pre mnohých je kniha listov Deža Ursinyho *Moja milá pani. Listy Zdenke Krejčovej* prekvapením. Tí, čo ho poznali bližšie, však vedia, že písanie tvorilo ponorný prúd Ursinyho života, ktorý akoby sa až teraz vyplavil na povrch.

Za svojho života bol Dežo Ursiny známy ako legenda československej rockovej hudby šesťdesiatych rokov a autor piesní, ktoré nahral od *Pevniny detstva* z roku 1971 po *Príbeh* z roku 1994 na texty básnika Ivana Štrpku. Až neskôr sa ukázalo, že jeho hudba a piesne k muzikálu Alty Vášovej *Neberte nám princeznú* na slová Jána Štrassera sa vedno s muzikálom *Cyrano z predmestia* s hudbou Pavla Hammela a Mariána Vargu a s textami Kamila Peteraja a Jána Štrassera stali tým, čomu sa dnes hovorí dosť škaredým jazykom *kultové muzikály*.

Ursiny bol za svojho života známy aj ako filmár. S Mariánom Urbanom, Jurajom Lihositom a Ivom Brachtlom nakrúcal od roku 1980 dokumentárne filmy, od *Sanitárovcov* až po nedokončený film *Interrupcia, eutanázia, trest smrti, samovražda*, ktoré patria k najlepšej tradícii slovenského filmového dokumentu druhej polovice dvadsiateho storočia.

O jeho textoch sa nevedelo. Dežo Ursiny však písal od konca šesťdesiatych rokov aj básne, poviedky, filmové scenáre. V tejto oblasti však pociťoval istý ostych a publikovať začal až po roku 1989 v týždenníku *Kultúrny život* reportáže o stave ľudského vnútra. Až potom dospel k vlastným textom na cédečku *Ten istý tanec* (1992), ktoré možno chápať ako formu jeho životnej bilancie.

Kniha Ursinyho listov z rokov 1991 – 1995 vyšla dvanásť rokov po jeho smrti. Možno je to aj dobré, lebo dnes ich už nemusíme čítať len ako

osobnú výpoveď o jednom milostnom vzťahu a umieraní, ale aj ako spoveď dieťaťa svojho veku. A možno je to dobré aj preto, že sme získali odstup od prvej polovice deväťdesiatych rokov, ktoré boli v českej, a do istej miery aj v slovenskej kultúre časom autobiografických textov, biografii, spomienok a pamätí, ktoré neraz končili v manierizme.

Čas, na rozdiel od mnohých autobiografických textov z prvej polovice deväťdesiatych rokov, Ursinyho listy zhodnotil. To, čo malo v Ursinyho listoch Zdenke Krejčovej z rokov 1991 – 1995 povahu aktuálnych, fragmentárnych *okamihov*, stalo sa po dvanástich rokoch sprítomnenou minulosťou doby a dnes ich vnímame možno najmä na pozadí toho, v čom sme od roku 1989 vnútorne *zľavovali*.

Japonci v metre

Listy sú žánrom prekonávania neprítomnosti. Od Rousseauových Vyznaní, Kleistových listov a listov raného romantizmu sa však stávajú najmä žánrom sebaobnažovania. Listy Deža Ursinyho patria k tejto tradícii. Ako sám píše, povaha mu nedovoľuje „vytríbený zmysel pre proporcie, prípadne pre ich sústavné, no mierne prekračovanie“. Preňho platí: „Ak, tak totálne. Ak nie, tak radšej vôbec.“

Listy Deža Ursinyho sú najzjavnejšie listami milostnými, stretnutím jeho agonistickej, zápasiacej a aj ubližujúcej povahy so žensky biofilne prijímajúcou povahou. Sú listami o kleistovskej potrebe splynutia, ktoré však nie je možné v živote, ale len v spoločnej smrti. V Ursinyho prípade sú svojím spôsobom nielen formou túžby po neprítomnom partnerovi, u ktorého možno spočinúť tak, ako nemožno spočinúť v žiadnom inom vzťahu k blízkym, či je to vzťah k matke, otcovi alebo synovi, ale aj formou stredovekých rituálov prosieb o odpustenie, vyznačených osloveniami, a názvom *moja milá pani*.

Ursinyho milostný vzťah sa odohráva v rozpätí príchodov, odchodov, rozchodov a nových príchodov, zápasov, v ktorých „si dvaja v metre dávajú prednosť a ukláňajú sa ako Japonci a vlak

Dežo Ursiny nenásilnosťou svojej výpovede, rozšírenej a prestupujúcej a dopĺňajúcej sa o poetiku Ivana Štrpku, ponúka alternatívny spôsob existencie, pričom najdôležitejším jej znakom je jedinečnosť každej existencie. Dobové reálie sú zácnym svedectvom o prežívaní človeka, ktorý bol na začiatku buričom a na konci života skôr zenovým mníchom, ktorý svoje srdce otvoril tomu najpodstatnejšiemu, čo sa v našom živote môže objaviť – láske.

Ursiny najmä vzťahom k svojim deťom i profesionálnej stránke, filmu a hudbe, otvára svoje skryté, podvedomé prúdy a nachádza netušenú, spodnú vodu, ktorá najmä v poslednej tretine knihy odhaľuje neobyčajne živý, ale aj hutný a temný spôsob svojej existencie, ktorý by sme pokojne mohli označiť v svojej čírosti aj ako hermetický. Nie je to ale hranie sa na mysticizmus, ale vysporadúvanie sa so skutočnosťou pomocou symbolov (krajina i priatelia nadobúdajú iniciačnú podobu), ktoré poskytujú v svojej prostote kľúč k sebe i okoliu. Akokoľvek jednoducho to znie, Ursiny bol obdarovaný neobvyklou karmou a tak aj jeho poetika dostáva príznačný, snový rozmer najmä v textovej rovine *Toho istého tanca a Príbehu* (zo začiatku čiastočne aj *Do tla*), teda platní, ktoré v predmetnom období „robit“ a ku ktorým kniha *Moja milá pani* utvára netušený manuál.

Je zaujímavé, aké rôzne príbehy utvárajú tkaninu textúry, a tak nám ponúkajú aj obraz doby čerstvo po Novembri 1989 či prelom od federácie až k intímnemu životu a sebaobnažujúcej otvorenosti listov. Myslím, že najmä spolužitie so synom Jakubom v poslednom období svojho života ukazuje neobyčajnú vospelosť Ursinyho. Cestu od sebastrednosti až ku „starosti o iných“. Už publikované ukážky (*Romboid* 5-6/2003, 3/2007 a napokon v tejto knihe nepublikovaná próza *Voda v Romboide* 8/2007) odhaľovali záverečné roky Ursinyho prežívania, kniha celistvo genézu vzťahu k Z. Krejčovej dopĺňa v celistvú mozaiku, puzzle Ursinyho autorekapitulácie svojho sveta. Strach, ktorý je ťažko badateľný, strach, z toho čo bude, je spúšťa-

odíde“ a spočinitia v chvejivých okamihoch, kedy k sebe partneri „priliehajú tesne ako vždy“ a „ich spoločný pohyb pripomína morské vlny“, čo je asi jeden z najcudnejších a zároveň najerotickejších výrazov milostného vzťahu.

Zúskostnenie

Rok 1991 bol pre Deža Ursinyho kľúčový. Robil *veľké upratovanie*. Najčastejším slovom tohto roka je preňho *vina*. To vedie k domnienke, že si chcel urobiť čistý stôl a *zmeniť sa*. Ursinyho listy však nie sú výchovným románom o premene, očistení a náprave búrlivého života, ale pokusom obnažiť sa až na dno života. Aj s tým zenovým „opitím sa do tla“, po ktorom je človek „akoby zo skla, neviditeľný“.

Je to zvláštna bilancia. Prívod Štrpkových textov sa na rok zastaví. Situácia *núdze*, zahnanía do kúta vedie bežne k rezignácii. U Ursinyho je to práve naopak – vedie k väčšej intenzívnosti. Pod tlakom vznikajú konečne jeho vlastné piesňové texty, na ktoré „nachádza svoj hluch“. Sme svedkami ich vzniku. Paradoxne to nie sú básne, ktoré posielá v listoch Zdenke, ale ich rytmi-zované fragmenty, vyslovené jedným dychom.

Dokončuje film o rakovine. Našiel si *chvejivý* partnerský vzťah, pulzujúci medzi vznešenosťou a ničotou. Osamieva, ako sa to stáva každému, kto prenáša svoju energiu zvonka dnu. Začína zväzdať svoj vnútorný zápas proti dvojsamote. Zmocňuje sa ho úzkosť, meniaca sa na paniku. Nachádza na ňu jediné riešenie - ísť stále ďalej. Až do konca. Stáva sa *živým trúchliacim drevom*.

Nemôžem prijať žiadnu formu násilia či nátlaku

Život Deža Ursinyho sa pohybuje po vymedzených dráhach, ale neprijíma nijakú formu násilia či nátlaku. Určuje ich trajektória každodenných nákupov, pochôdzok, nahrávania alebo nadržania, potuliek po meste, varenia, popíjania v dúbravskej krčme, práce, modlitby. Návštev

cím motorom tohto uvažovania o sebe samom. Rakovina Deža Ursinyho posunula k hraniciam, ktoré ostanú neprebádané pre väčšinu z nás, spätosť s osobnou históriou (akokoľvek sa ich Ursiny pokúša demýtizovať, jasnú stopu v jeho živote zanechávajú rodičia) aj vlastnými zlyhaniami a chybami vytvárajú knihu, o ktorej nemožno písať. Treba ju zažiť, vdychnúť, zasadiť v sebe a ona vyrastie a rozkvitne...

Už M. Jaslovský v *Pevinách a vrchoch* zložil mozaiku z vlastnej i iných skúsenosti ľudí okolo D. Ursinyho. *Moja milá pani* skladá mozaiku práve o týchto ľuďoch. Holandské obdobie A. Šebana, vzťah k súputníkom (Mitana, Zajac, Gál, Sloboda, Solan, Štrpka, Tuschcher a veľa iných čriepkov a fragmentov) – ako I. Štrpka v úvode tvrdí: „*Dežo nás oblažuje postrehmi svojej ostrej kresby. Vidí nás zo svojho odstupu a je to draho vykúpená výsada. Takí sme my sami?*“ (str. 10)

Ursinyho *Listy* odkrývajú ďalšie horizonty nie tak dávnej minulosti. Na túto knihu ste hrdí už len tým, že ste jej čitateľmi.

Tieto fakty a interpretácie sa dopĺňajú so skrytou líniou knihy, porozumením s večnou ženou, symbolom, ktorý Ursiny napokon našiel v Zdenke. Jeho dokumentaristická tvorba, aspoň podľa videného, prechádza zásadným obratom. Filmovo už *Slovo* podľa Válka, alebo aj album *Na ceste domov* (ku ktorým sám Ursiny cíti v *Listoch* cudzotu) oplývajú civilizačnou skepsou, táto temná noc duše nachádza synergiu a syntézu v „obrate do vnútra“, ktorý Ursiny aj vďaka osudovému stretnutiu zažíva. Dokumenty 90-tych rokov tiež kladú otázky, ale inherentne majú v sebe prítomné porozumenie a vnútornú očistu ako prazáklad komunikácie.

Ursiny nikdy nebol perspektívnym autorom s pozitív(istick)ným prístupom k bezproblémovému životu. Naopak, sám na *Tom istom tanci* ukazuje polohu „problémovosti“ svojej osoby v rámci neustáleho odkladania významu, zmyslu života. Transformuje svoj subjekt do literárne

sauny, kde sa politizuje, aby sme sa dozvedeli, že bývalí ľudia sa „už zase chytajú, nie ako my vystrelení z čejsi pušky, svišťači ako slimáci, na všetky strany rozletení“. Písania listov. A ako kontrast záznamov z dúbavskej chôdze a behu na „snežnú ženu“ Kobyly, kde na druhej strane kopca tušíme rovnako presné klasicistické vety o prírode Ruda Slobodu.

A cesty – po Slovensku, do Prahy, do Bulharska a napokon na Filipíny, za poslednou možnosťou zázraku. A vnútorné cesty – posledná z nich vedie od otca k synovi, kde sa na začiatku stará otc o syna a na konci syn o otca.

Vnútorné trajektórie Ursinyho príbehu tvoria príbehy jeho mysle, hľadanie vnútorného pokoja *rozháraného* človeka. Aj tie majú svoje uzlové body – kníhkupectvo *Artfórum*, *Lidovky* ako referenčný rámec rozdelenia Československa, definitívne sprečateného závorou na dvorách bratislavského bytu Fedora Gála, po ktorom už nikdy nebude vzťah Čechov a Slovákov taký ako predtým. Knihy: na konci Borges, Haléviho *Kabala*, a ako celkom posledná Danteho *Božská komédia*.

Ten istý tanec

Listy Deža Ursinyho sú napokon tancom generácie, ktorej sa zabodla do zadku ihla a putuje k srdcu. Tak to aspoň napísal Ursinyho rovesník Dušan Mitana a Dežo Ursiny si ho berie za svedka svojho príbehu, žitého so smrťou v chrbte. Listy, ktoré začíname čítať ako príbeh *neprítomnosti* toho druhého, sa akoby mimovoľne a mimochodom stali jedným z mála autentických slovenských príbehov ponovembrových čias. Ursinyho *pieseň, čo v nás znie*, je príbehom o tom, ako žiť až do konca. Keď tam doputujeme, „zhorí každý z nás, kým sa deň nezborí / do bezodnej noci, / kým nebude všade tma“.

(Publikované v LN, 8. decembra 2007)

mimoriadne príťažlivej krajiny, v ktorej on i jeho priatelia sú polymorfným spracovaním monumentálnej fresky i jednoduchej skice, parafrázujúc Štrpkove prirovnanie.

Dlhý čas sa zdalo, že tento posledný krok je zavŕšením Ursinyho cesty. Z albumu *Príbeh* ale abstraktne o rovinnú vyššia poloha textov i hudby pripomenula, že purifikácia vnútra je nikdy nekončiaci proces. Ursiny si to v (netušenom) závere uvedomuje a sám to charakterizuje tézou o svojej priezračnosti a kolegiálnej temnosti. Nebola by to ale pravda v samostanom prístupe. Tieto dve osobité roviny Ursinyho dvojplatne a Štrpkových textov k *Príbehu* sa nevyhnutne podmieňujú.

Ursiny je svojráznym zapisovateľom naozaj Slobodovského rázu, jeho skratky sú iskriivé, postrehy pozoruhodné. Preto byť jeho čitateľom znamená vpisovať si do mozgu maticu rozorvanej duše, pevne ale kráčajúcej v špirále života a smrti. Hlas, ktorý ostal na nosičoch a duch, vpečatený do tejto knihy, je alternatívou negatívam dnešnej doby – línia, ktorú ňou Ursiny vytyčuje, hovorí o pevnom etickom i hodnotovom podtexte jeho tvorby a, akokoľvek patecticky to znie, aj života.

Dežo Ursiny sa stal významným medzníkom v umeleckom zástupe. Dokázal vystúpiť zo šera sociokomunizmu a priradil sa k prvým umelcom, ktorých tvorba znesie porovnateľné merítka umenia svetového. Tvorba Deža Ursinyho je mnohovrstevná kompozícia filmového, hudobného a napokon i textárskeho génia. Nie je hanbou či módnou vlnou, a po tejto knihe už vôbec nie, uznávať ho za to a pripomínať si jeho pamiatku práve prostredníctvom jeho konceptov či stále živých a aktuálnych textov. To, čo ponúka, totiž nie je v rámci stredného prúdu a konvencie ani uchopiteľné – vyžaduje totiž nevyhnutne vlastný prežitok a tep úprimného srdca, ktoré ako v pokojnom svetle žiari aj dnes, necelých 13 rokov po jeho smrti.

HĽADAČ ČIAR

JÁN LITVÁK:

BRATISLAVSKÉ UPANIŠÁDY

F.R.&G., 2007

Človek nemusí cestovať po svete, aby po svete chodil. Občas sa stačí porozhliadnuť iba okolo seba a môžeme objaviť nové, zaujímavé veci, ktorým sme predtým nevenovali najmenšiu pozornosť. Ján Litvák robí oboje. Cestuje a rozhliada sa. A potom o tom píše. Jeho najnovšou knihou, v ktorej sa zatiaľ nevládal celkom rozlúčiť s obľúbenou indickou tematikou, sú *Bratislavské upanišády*.

Litvákovo zduchovníevanie, snaha nahliadať až „za to“, je čiastočne badateľné už v druhej autorovej knihe, zbierke *Kráľ Kalichov* (1998). Začína vnímať dobro, lásku a seba samého berie iba ako prostredníka, zapisovateľa príbehu, ktorý si ho *požičal*. V ďalšej knihe *Gandžasan* (1999) sa venuje silným zážitkom z cesty do Indie, kde sú zatiaľ všetky prírodné elementy v úzkom prepojení, súžití. V nej prináša i akési zhrnutie upanišád: *tat tvam asi* (to si ty), alebo u Litváka čosi v zmysle „*Si len to, čo práve vidíš*.“ (s. 19). Od tejto knihy, poučený novou životnou skúsenosťou, tematizuje ľudskú otupenosť voči všetkému, čo ich obklopuje. V podobnom duchu je i básnická zbierka *Živorodka. Lovkyňa ľudí* (2005) a prozaická *Pijem vodu z Dunaja* (2006). Vyústením sú nateraz *Bratislavské upanišády*, kde píše o presvedčení v pravdivosť svojej cesty, ktorá k nemu prišla ako nevyhnutnosť.

Kompozične je kniha rozdelená do troch častí. Prvú tvoria tri krátke „indické“ poviedky, ďalšia dala názov celej knihe a má blízko žurnalistickej črte a reportáži, no a poslednou sú Litvákove básne, rozvrstvené pod názvy *Šperk na reťazi*, *Misia* a *Déjà vu*.

Do knihy nás Litvák uvádza postavičkou v poviedke o chudobnom, jednoduchom indickom obracačovi vlasov, s príznačným menom *Nik*. Ten akoby nemal a vlastne ani nečakal žiadne „zajtra“, len vyčkáva na svoj osud. Zjaví sa mu v podobe belocha – otravného,

všade ležúceho ľudského zvieratka ovešaného okrem fotoaparátu i najrôznejšími amuletmi hoci ich význam pred ním zostáva ukrytý. Raz darmo, nie je isté, že byť hinduistom, budhistom, taoistom atď. môže byť každý, kto sa tak z vlastnej vôle rozhodne. Beloch mu dá najprv dolár a potom i LSD, vďaka čomu, trochu paradoxne, *Nik* uvidí veci také, aké sú.

Práve cez rôzne postavy ukazuje Litvák na väčšej ploche knihy kontrast medzi prebujneným západným a nenáročným duchovným východným prístupom k životu, kde je i *nič všetko*. Snaží sa ukázať, že každý náš skutok má svoje následky a ak si ich neodpykáme v tomto živote, tak v tých ďalších určite.

Tento leitmotív tvorí jadro i druhej časti, *Bratislavské upanišády*. Autor reflektuje rozdielne náhľady na život, životné štýly a sústreďuje sa najmä na teritórium, ktoré obýva a ktorému rozumie ešte menej ako ďalekej Indii, na Slovensko. I tu sa síce vráti v literárnych rozprávaniach do Indie, no v podstate mu slúžia najmä na načerpanie duchovna a na to, aby našiel odrazový mostík pre svoje otázky, na ktoré nevie nájsť jednoznačné odpovede: „*Kadiaľ vedú čiary? Kadiaľ viesť rez v tomto svete?*“ (s. 59).

V tejto časti, kde nájdeme i ekologickú problematiku, naberá jeho výraz ostrejší charakter. Opisuje tých, ktorí si myslia, že je šťastím, keď „*lížu med z tej správnej strany skla*.“ (s. 37) a hŕstku tých, ktorí precítia *samádhi*, keď stoja vo vode Malého Dunaja. Nuž, nie každý sa dokáže len tak odstrihnúť od svojho predošlého života, ako to Litvák napísal v knihe *Pijem vodu z Dunaja*, keď sa jedného pekného dňa zobudil a začal sa správať tak, akoby „*predtým nejaký povážlivejší osobný osud ani nemal*.“ (s. 27).

V *Bratislavských upanišádach* je cítiť silné nepochopenie, ba až sklamanie z rýchleho ži-

vota, nemorálnosti, z toho, že ako ľudské bytosti sme prestali cítiť tie jednoduché, jemné veci. Preto často postihuje človeka v jeho ničení, odtŕhaní sa od základných inštinktov, prírodnosti. Pri písaní používa zopár archaicky vyznievajúcich slov, čím dotvára kontrast medzi moderným a tradičným, darí sa mu tak vysmievať pragmatizmu dnešného „západného“ človeka, občas svoj štýl okoreni nejakým expresívnejším výrazom alebo sa s jazykom trochu pohrá: „Dojem dialky dojíma. Derveši denne-denne dochádzajú do Džibuti, dupocú drevákmi. Dnes dokončili dialnicu D dva.“ (s. 48).

Záver knihy je venovaný básňam. Litvák je tu vo výraze ešte výraznejší. Ako píše, pero si namočil „do atramentov jedu“ (s. 105) a tých, ktorí zapadajú do davu, pomenúva rôznymi, nie práve najeufemickejšími menami. Preto sa strany hemžia kozami, opicami v ľudskej koži, aj chruňami, tupými kráskami, panákmi, bibasmi či sebcami.

Názvy jednotlivých častí zastupujú básne, ktoré sa v nich nachádzajú. Šperk na reťazi tvoria básne o sebaklame ľudí, ktorým neprekáža byť jednou nohou v kostole a druhou už na prahu krčmy, našu ľahostajnosť, či nezlomnosť tých, ktorí nám chcú stále niečo nanútiť. V časti *Misia* sú básne z ciest. Nájde tu sonet, báseň navodzujúcu atmosféru výtvarnej maľby, ktorú však v závere Litvák vypointuje tak, že celá pokojnosť je jedným ťmahom ruky preč a ukazuje prichádzajúcu skazu, či pod-

benstvo o živote bohatých a spupných, pre ktorých si príde smrť rovnako, ako pre všetkých ostatných. Navyše: „*Nebudú jesť med / nevidia úľové domy / ani pistáciové sady / kým sa neočistia / skrz milosť Ježiša Krista.*“ (s.88). Napokon časť *Déjà vu* prináša podobné postrehy z bezprostredného okolia autora: „*Kúp koze korzet: na ľad pred operou pôjde so somárom tancovať. // Už sú tam nastúpení víťuzi. / Bibasi žujú klobásu a chlípú pivo. / Už zasypali okolie i ľad / somarinami all inclusive. // Chruňovia s perspektívou / robia si skupinové foto, / no náhodlým chodec vidí iba / vždy tú istú bandu idiotov.*“ (s. 100).

V Litvákových knihách je silné myšlienkové poslanstvo, cítiť z nich etickosť (hoci občas sklízne do ničnehovoriaceho verbalizmu), vyhranený postoj k svetu a dúfajme, i sebe samému v ňom. Práve to však rozostruje výraznú črtu jeho tvorby, ktorá najsilnejšie zaznela v *Bratislavských upanišádach*, a tou je nekompromisnosť bez akejkoľvek snahy o empatiu. Kým on si nárokuje právo na svoj názor, postoj, k odlišnému (a teraz nemám na mysli konzumnému či materiálnemu) nie je ani trochu tolerantný. A to jeho etizujúce gesto výrazne narúša, oslabuje. Preto keď píše: „*Tento život, ktorý viem, vždy budú chcieť zakázať. Obrátiť na posmech. Prehlušiť.*“ (str. 65), akoby písal šťastí i o sebe.

VERONIKA RÁCOVÁ

SVIŠTIACI ŠTRPKA A TROJNOHÁ ČTENÁRKA

IVAN ŠTRPKA:

TICHÁ RUKA. *Desať elégií.*

Ars Poetica, Bratislava 2006

Jméno Ivana Štrpky patří k těm, které jsem si ze slovenské literatury vytáhla mezi své oblíbené. Mezi autory, které si, byť se česká a slovenská literatura od sebe v pravidelné recepci vzdalují, tak nějak po očku hlídám. Nabídka jeho poslední sbírky *Tichá ruka* s podtitulem *Desať elégií* mi dávala naději určitého vědomostního zázemí, naději jistého emocionálního čtenářského kontextu. Vyvolávala jsem si okouzlení i zvláštní znepokojení, které provázelo prvotní čtení *Osamělých běžců* a jejich manifestů někdy v druhé polovině osmdesát-

tých let, upomínala se na pedagogické počátky spojené také s výukou slovenské literatury, kdy jsem jítřila fantazii studentů a rozbíjela jejich středoškolské stereotypy na „švistiacich slimákokoch“ a „trojnohých slávikoch“.

Již první čtení sbírky moji suverenitu rozpustilo a zjistila jsem, že se v *Tiché ruce* nacházejí pasáže, které rezonují s Ivanem Štrpkou a *Osamělými běžci*, s jejich slovnými manifesty, ale také se Štrpkovo pojetí poezie zvrstвило, intertextualita veršů vychází nejen z hispanistického vzdělání, ale také z téměř

půlstoletí trvajícího aktivního poměru ke kultuře (literatuře, hudbě, výtvarnému umění, filmu) a k veřejnému – můžeme říci i politickému životu, k plnokrevnému lidskému životu.

Nepokojná lyrika a tázání se po žánru

Štrpkův podtitul *Desať elegií* přináší s opakovaným čtením otázku spojenou s avizovaným žánrem – jaká ztráta je oplakávána?, bolest z čeho provází verše?, čteme ve slovech sentiment, či melancholii?, sledujeme negaci současnosti? To vše by mohlo, sledujeme-li vývoj, žánr elegie provázet. Odkazy v textech připomínají žánrové vrcholy v aluzích na Rilkeovy *Duinské elegie* či odkazy k Hölderlinovým nářkům nad Diotimou. Rilkeho elegické postupy, v nichž jsou polyfonicky rozvíjené metafyzické kontemplace (citujeme-li jeden z literárněvědných doslovů ve vydání Duinských elegií), v nichž se objevuje tázání po jedinečnosti lidské existence, v nichž dochází k oscilaci mezi abstraktním a konkrétním, patří také ke znakům, které provázejí sledovanou Štrpkovu poezii.

Elegičnost Štrpkovým veršům sluší také proto, že hodnoty mládí a dětství jsou hodnotami přítomnými, že se v motivech a tématech nevyhýbá intimní zpovědi, že jeho výraz je postaven velmi často na konfrontaci, že bychom byli schopni – pokud by to bylo naší snahou – vydefinovat předobraz Štrpkova ztraceného ráje.

Nikdy neodpovieš / dieťaťu v sebe na poslednú otázku, len / rozväzujúc zlatý uzol na horiacom povrázku (uprostred prehnitej Fantazmagorie) zrazu pohybom prázdnej / ruky bábky pod hluchým tlakom k sebe dramaticky / vystrelíš (...) s. 21.

Drzost césur

Čtení Štrpkových veršů znamená vyznat se ve spleti, předpokládá schopnost překonat poznání, že se často „zasekneš ve výrazu a zamotáš ve významu“. Je potřeba přijmout to, že interpunkční znaménka jsou určovateli nejen rytmu, ale i významu, že závorky přinášejí nebyvalé zvrstvení textu.

Kdybychom hledali nápovědu v Kasardově monografii o Osamělých běžcích, kde je Štrpkově tvorbě do závěru století věnovaná velká pozornost, pak bychom tam našli klíčová slova, která jsem si poznamenávala i při čtení

Tiché ruky – otevřenost textu, princip konceptu ve struktuře, seriálová a procesuální kompozice, paratactická struktura, postupné dovtváření významu, sekvence, diskontinuita, zázračný svět každodennosti, změna jako trvalý vztah, znepokojení, synestetická obraznost, kontrast, stírání hranic mezi fikcí a realitou, magičnost (...) Mohli bychom sledovat každou z těchto charakteristik a ujišťovat se jejich přítomností v textu. Máme dokonce možnost srovnáním sledovat genezi básní ve výše zmiňovaných kategoriích od roku 1969 do současnosti.

Vydeme však z jediného konkrétního Kasardova citátu (ze strany 127), drze přeskočíme od prvotiny k doposud poslední sbírce a pokusíme se pojmenovat posun ve Štrpkově výrazu:

„Oporné prvky, základné motívy na seba viažu ďalšie a ďalšie vetvy, rozmnožujú svet významov, pridávajú rovnocenné možnosti, pluralizujú svet básne, ktorú vnímame. (...) Domnívam se, že bychom deštruovali svet Štrpkovy sbírky, kdybychom chtěli v Tiché ruce sledovat jednotlivé motívy a vyvozovat významy z nich, kdybychom sledovali vazby pouze na jednotlivé motívy. Nemožnost hovořit komplexně o motivech vychází z pozorování, že jejich četnost a výkladová potencialita by nás odsoudily buď k bloudění, anebo k pouhé nahodilosti při výkladu významových odkazů. Procházka Štrpkovým motivickým labyrintem je možná, alespoň tomu odpovídá moje čtenářská kompetence, pouze s jistou Ariadinou nití. Kdo nám však na prahu XXI. století – při Štrpkově kulturní rozhleděnosti – podá klubičko s přízí?‘‘

V náručích palimpsestu

Struktura Štrpkovy básně – lépe celého básnického cyklu deseti – respektive jedenácti elegií – se zahustila. Významově se provazují větší celky nikoli motívy – jednotlivá slova, pokud vyvolávají další významové větvení, mají roli symbolů. Jsou to velmi často rozsáhlé veršové pasáže, v nichž jednotlivé části / větší či menší sémantické celky / sémantická pole vstupují do vztahů konjunkce, postupování, konfrontace, amplifikace. V těch okamžicích dochází k zápasu o prožitek, k zápasu o autentickou intenzitu, k zápasu o porozumění. V tuto chvíli jsem při četbě myslela na hledání analo-

gii, na zasazování vlastního světa do emocionálních dějin velkých tvůrců a jejich děl; jako by Štrpka zpřítomňoval jejich velké tvůrčí pokusy a osudy. Ale pohyb má i opačnou intenci – v úlomcích, náznacích a ozvěnách začleňuje okamžiky velkých tvůrců, jiných individuálních básnických a kulturních světů do vlastního autorského / básnického osudu. Sledujeme-li prapůvod idiomatického španělského / katalánského spojení *No hay banda! No hay orcesta!* A jeho citaci přísouzenou Davidu Lynchovi, dostáváme se k další Štrpkově metodě tvoření či maření významu, k metodě palimpsestu. Jeden význam je překryt (zcela či částečně) druhým a dalším. Cosi k tomu napovídá i koláž na přebalu knihy, kdy ve výřezu identifikujeme zlomek z replik a readaptací Světlana Junakoviče z Velké knihy zvířecích portrétů (*Gran libro de los retratos de animales*).

Navíc si nikdy nejsme jisti zda právě tady nepracuje i autorova ironie, kdy pozoruje naše naivní sledování básníkem připravených stop, anebo zda to není sarkasmus k naší nevzdělanosti.

Vstupování do tajemného světa

Ve sbírce vstupujeme také do prostorů, kde existují andělé, kde se objevují loutky. Jako v Duinských elegiích, kde v čtvrté elegii (v překladu Pavla Eisnera) čteme: *Anděl a loutka: to dá posléz souhru. / Pak sejde se, co napařád a stále / si rozdujujem, jsouce. Vznikne pak / z počasů našich teprv okruh plný / celého bytí. Nad námi a na nás / hraje pak anděl. (...)* Štrpka uvozuje první elegii otázkou: *Si ty môj anjel?* (s. 7) a druhou elegii otevírá dvojverším: *Každá bábka je strašná (tým holým / ob-scénnym predstieraním ničoho na pomezí života)* (s. 16) a třetí elegii uvozuje řečnická otázka: *Je anjel kód, ktorý / musíme rozluštit uprostřed nás samých?* Jsme, podle mne, u jednoho z klíčů elegií – ono poznání rozkladu, smutku, neuchopení. Tajemný svět zůstává tajemným. Je Chimérou a Fantazmagorií. Loutka ožívá, stává se andělem, hoří skutečně i obrazně, má stejné gesto, které se později v osmé elegii spojuje s tichou rukou, ale na co míří, to neidentifikujeme. *A ruka bábky horí ďalej. Čo to z nej / sucho vyšľahlo, kam mieri prstom / pripodobňujúc sa anjelovi? Čo / na plecía tmy kladie? Kto / z nás to unesie? A nás / čo unieslo? //* (s. 26) Tajemnost je dá-

na otázkami, na něž nenacházíme či neexistují odpovědi. (...) *Nerozumieme noci, / dni sa pokúšame precválať skôr, ako nás / vlastná neistota rozpozna a dostihne / nás naša pochybnosť. Rozum / sa vzpiera. Húštie hustne. Kopyto duní / na povrchu sna. Len holý plášť / cvála? Ale kto potom nesie / znak? Kto (čo) koho (čoho) / vedie? Len holá obloha / a plápolavá zášť. Púšť nad oblohou. / Na planých pláňach planieme. //* (s. 32) Znovu jako čtenáři prožíváme šokující napětí. Expozice obrazných otázek nabitá patosem, směřující k pojmenování existence vystředá hravá aliterace *planí v planých pláních*.

Přibližování se významu

Možná by jedna z podotázek mohla také znít – jak se zvýznamňuje ve sbírce její titul a její podtitul. Domníváme se, že elegičnost spočívá pro tvůrce v znepokojivé otázce: v čem se uchovává tvůrčí potenciál? V čem přetrváváme? Kde se transformuje a uchovává tvůrčí energie? Jak se hudba, film, výtvarné umění, napsaná slova stanou uchovatelem lidského poznání a emocí?

Jak se zvýznamňuje spojení tichá ruka? Tichá ruka může být názvem hudební skladby, kterou kvarteto zaplavuje svět. Ale tichá ruka má i jiné modifikace:

Pohyb prázdnej ruky tu prenikavo sviští a vnútram vzduchu tečie hladké splyvanie. (s. 49)

Rastúca tichá hrôza z plytčín & uzavretia. (s. 82)

Tichá ruka všetkým prestupuje. Naša stopa sa stráca.

Svet končí? Tvár prestáva? (...) (s. 98)

Nejistota poznávání – jistota prožívání

Mohli bychom si při hledání závěrečné charakteristiky připomenout slova Zdeňka Kožmína – *velikost básně není dána ambiciozností tématu, nýbrž důsledností zvoleného „průzkumu“ světa i věrností vlastním pravidlům tvůrčí hry.* (1990) Pak bychom přitakali důslednosti, osobitosti a věrnosti vlastním pravidlům. Segmentování textu na krátké jednoduché věty – bujení textu v přívlascích, které, ať anteponované nebo postponované, ať v podobě přídavných jmen, ať v genitivním tvaru jmen, vytvářejí významovou pavučinu. Někdy máme šanci okouzleně sledovat auto-

ra, ktorý dokonale síté tká a očekáváme, že se s rosou a sluncem rozzáří do tichých skvostů. Jindy se čtenář ocitá před vychladlou spleť nepřehledných nitek, ta jej zaskočí a promění se až v nepříjemný pocit dusivého obtáčení.

Pak se připomenou pojmy slovpád a samoreč – v nich čtenářské napětí a potřeba prodírat se významovou spleť opadává.

IVA MÁLKOVÁ

ESEJE V PODOBE DEFINÍCIÍ

FRANTIŠEK ANDRAŠČÍK: ESEJE

Modrý Peter, Levoča 2006

Výberom osemnástich prác Františka Andraščíka z rokov 1956 až 1968, publikovaných v slovenských literárnych časopisoch, vznikla publikácia nazvaná *Eseje*, ktorá reprezentuje tematicky rôznorodú esejistickú tvorbu existencializmom ovplyvneného básnika, esejistu a filozofa.

Tematická rôznorodosť esejí potvrdzuje širokospektrálny záber Andraščíkovho literárnoteoretického záujmu. Autor sa zaoberá otázkami o statuse človeka z hľadiska jeho (ne)zmyselnosti, spoločenského bytia, jeho konečnosti, vyjadruje sa k problematike postoja, všefudskej etiky, citu a citlivosti, uvažuje o tolerancii, o determinizme, o oprávnenosti absolútnej slobody v existencialistickom ponímaní, uvažuje o poézii a vesmíre, o humanizácii a dehumanizácii súčasnej kultúry, o strate identity, kriticky reflektuje status literatúry a prístup k nej (nielen) z hľadiska literárnej kritiky a pod.

Jednotiaci prvok, okolo ktorého oscilujú poukazovania a v mnohých prípadoch aj návrhy riešení problémových vzťahov, predstavuje problematika poézie. Táto je najčastejšie variovanou témou esejí (*Poézia a básnik*, 1958; *Lesk a bieda poézie*, 1966; *Literatúra a filozofia*, 1966; *Čas a poézia*, 1967; *Poézia ako totálna tvorba*, 1967), v ktorých sa zamýšľa nielen nad poéziou ako takou, ale aj nad tvorbou básnického textu či úlohou básnika. Proces sebauchopenia, resp. to, čo Andraščík pomenuje ako „proces objasňovania si seba samého“, ktorý chápem výhradne v zmysle termínu cogito vedúceho k narcistickej reflexii-seba, uplatňuje na definovanie poézie, pričom básnik je „od prírody prvotriednym dialektikom“, a to dialektikom citov a myšlienok (*Poézia a básnik*, s. 17). Môžeme síce namietať, že poézia, tak ako aj iná umelecká činnosť, vychádza z nazerania skutočnosti, ktoré plynie z pochopenia súvislostí, čo prvotne pred-

pokladá aktivitu rozumu, no Andraščík nám hneď odpovedá, že „cit, ktorý je potravou poézie“, na rozdiel od rozumovej činnosti, ktorá je podľa neho neosobná a skúma iba povahu vecí a vzťah medzi vecami, „nevyhnutne predpokladá osobnostný vzťah k objektu: pretože zhruba je to cit lásky alebo nenávisť. Keď niečo milujeme, sme úzkostliví, aby sme mu neublížili. Usilujeme sa chápať jeho existenciu, sme objektívnejší, pretože sme nesebeckí“ (tamže, s. 18). Poézia na rozdiel od činnosti rozumu nie je nevšimavá voči vzťahu skúmajúceho k skúmanému, čo znamená, že práve tu je prameň umeleckého poznania. Týmto prameňom je samotná láska, pretože „pre milujúcich je predmet ich lásky dôležitejší ako oni sami“ (tamže, s. 18). Skutočný básnik je podľa Andraščíka človek milujúci svet, pretože práve v tomto milovaní „jeho múdrosť nepozná súpera“. Andraščík si zjavne nevšíma kontradikciu vyplývajúcu z vyjadrení o procese objasňovania si seba samého a citu. Ak je poézia skutočne objasňovaním autorovej identity, či jeho postavenia, potom je jej „odpoveď“ citom značne skreslená, čo vyplýva zo samotného „charakteru“ citu. Na úrovni poznávania a poznania by som nedôveroval silným emocionálnym vyjadreniam ani len o sebe samom, pretože vyjadrenia formulované citom sú len *vyjadreniami* a nie pravdami. Nazdávam sa, že cit ako „potrava poézie“ môže mať epistemologickú kompetenciu iba v parciálnej intencionalite poézie, tzn. vzhľadom ku konkrétnym motívom. Andraščíkove uvažovanie o poézii tu vytvára síce pôsobivé, ale predsa vzdušné zámky.

V uvažovaní o poézii a statuse básnika sa Andraščík nevyhne kritike neprimeraného narcizmu poetov. Mierne roztrpčený sa vyznáva: „... nebudem čítať poéziu básnika, ktorý v kaviarni uráža čašníka, aby mu dokázal svoju

prevahu. " Na adresu tvorby týchto poetov dodáva: „Viem, že to nemôže byť nič iné ako pochybné veršičky alebo chorobné blúznenie vznikajúce z komplexu menejcennosti.“ (tamže, s. 18). Toto kritické, až dehonestujúce vyjadrenie voči autorom, ktorých poézia (často hlbavá, plná citu, chvenia či nádeje) nekorešponduje s ich ľudským prejavom v „obyčajných“ životných situáciách medzilidského kontaktu, môžeme pochopiť ako Andraščíkom artikulovanú požiadavku jednoty človeka (ktorého výrazom je spoločenské bytie) a básnika (ktorého výrazom je jeho báseň). *Milovanie sveta básnikom* Andraščík posúva až do pozície definície, a to tým, že lásku určí ako predmet poézie. V neskôr datovaných esejach *Čas a poézia* (1967) a *Poézia ako totálna tvorba* (1967) dopĺňa toto svoje stanovisko o spojenie poézie a mágie. Mágiu charakterizuje podľa Freudovho vzoru ako vieru vo všemohúcnosť myšlienky a poéziu, jej vznik, dáva do súvislosti práve s „magickou všemohúcnosťou myšlienky, v záujme obrany človeka pred strachom z nepoznaného“ (*Čas a poézia*, s. 77). Na tomto základe sa poézia stáva absolútnou tvorbou, ktorá „neznesie iného Boha okrem subjektu človeka.“ (*Poézia ako totálna tvorba*, s. 78). Takto priznáva poézii až božské atribúty, čím sa dostáva do pozície hovorenia o absolútne v človeku. Vieru v mágiu absolutizuje pre význam poézie, keď tvrdí: „Bez viery v mágiu by dnes poézia bola iba smiešnou hlúposťou, lebo mágia je podstatou básnického obrazu.“ (*Poézia ako totálna tvorba*, s. 86).

V eseji *O dvoch póloch v našej literatúre* (1967) na základe uvažovania o literárnom procese šesťdesiatych rokov identifikuje diferenciáciu slovenskej literatúry, ktorú terminologicky vystihuje pojmami *vulgárizácia* a *aristokratizácia*. Vulgárna alebo vulgárizujúca je podľa Andraščíka tá časť slovenskej literatúry, ktorá sa „uspokojuje s hrubozrnnými pravdami“, ktorej „syntetickosť navonok zameraného pohľadu popiera možnosť sebaanalýzy“. (s. 60). Takúto tvorbu označuje za konfektnú literatúru, ktorá sa pokúša niečo dokazovať, nie ukazovať. Za aristokratickú považuje literatúru, ktorej nechýba odvaha k sebaanalýze, ktorá sa pokúša o vlastnú pravdivosť, a k nej priraduje mená ako Johani-des, Šíkula, do istej miery Sloboda, v poézii je to Válek, Stacho a iní.

Väčšina esejí si udržiava charakter meditatívno-zážitkového prístupu k nastoleným témam. Z tohto kvalitatívne stabilného radu vyčnievajú eseje, ktorým by sme mohli priradiť prívlastok „naivne filozofujúce“. V tomto kontexte môžeme spomenúť eseje nazvané *Hmlovina ľudskosti*, *Kacírske sebaopozorovania* či *Kacírske sebaopozorovania (Interview so samým sebou)*, v ktorých Andraščík tematizuje okrem iného aj problém tolerancie a slobody. V priamej kontradikcii k fenomenologickej ontológii koncentrovanej v ateisticky orientovanom prúde existencialistickej filozofie pomenuje slobodu ako nejasný a zneužívaný pojem, ktorý práve svojou nejasnosťou zväzda k mylným interpretáciám statusu človeka. Rozsah našej slobody je pre Andraščíka označením stupňa neslobody. Mieru našej slobody môžeme nepriamo zvyšovať úsilím o čo najväčšie poznanie. Vo zvýšení miery poznania vidí Andraščík oslobodzovanie sa od voluntarizmu, ktorý je podľa neho „intoleranciou voči faktom celej skutočnosti, a teda aj voči ľuďom.“ (*Hmlovina ľudskosti*, s. 98). V tomto kontexte je otáznou, či s pojmom voluntarizmus môžeme pracovať na rovnakej úrovni ako s pojmom tolerancia, resp. intolerancia. Zdá sa totiž, že vôľa stojí mimo roviny tolerancie v zmysle nadradeného pojmu, jej príčiny. Tolerantnosť predsa len predstavuje dôsledok vôle k niečomu, vôľa k tolerancii alebo netolerancii ako postoju.

Ďalšiu kritickú reflexiu prístupu k literárnemu artefaktu, v tomto prípade z hľadiska pozorovateľa uvedomujúceho si nároky umeleckého textu vo vzťahu k jeho sentimentálnemu výrazu, sprostredkuje v eseji nazvanej *O sentimentalite a kultivovanosti* (1967). Proti postoj moderného človeka, ktorý pochopil sentimentalitu literárneho textu ako banalitu či dokonca nekultivovanosť, vystupuje Andraščík s upozornením, ktorým literatúru priamo stotožňuje s jej emocionálnym podtextom. Andraščík tvrdí, že „literatúra i umenie vôbec je nevyhnutne sentimentalitou.“ (s. 73). Túto svoju definíciu dokazuje krátkou interpretáciou Camusovho *Cudzinca*, v ktorej uvádza, že „... psychologická „neemotivnosť“ je iba zdanlivá. Filozofickosť, skrytá za neagresívnosťou Meursaultovej osoby, je nesmierne emotívna a v závere románu, trúfam si to povedať, nádherné sentimentálna.“ (tamže, s. 70). Základom pre takúto interpretáciu je prepojenie in-

telektuálnosti a emocionality: „Ak sa Camus, ako sa domnievam, a nielen v *Cudzincovi*, neubrnil sentimentalite, a predsa ani trochu a nikdy nepôsobí banálne a nekultivovane, je to preto, že on ako tvorivá bytosť vo vyššom zmysle slova, práve tak ako mnohí pred ním a už viacerí po ňom, nepozná rozdelenie vlastnej psychiky na emócie plynúce predovšetkým z pudov a na špekulatívnu rozumovosť, ktorá je vedľa emotívnej oblasti psychicky alebo dokonca proti nej. Naopak, intelektuálnosť je mohutným zdrojom emotionality.“ (tamže, s. 71). Opäť, neprimeraná generalizácia zo strany Andraščíka, ktorý „zabúda“ čitateľa upozorniť na skutočnosť, že v literárnej komunikácii existujú, obrazne povedané, dvaja autori – samotný autor a čitateľ. Generalizáciu emočného vyznenia textov, a najmä Camusovho *Cudzinca*, vnímam „len“ ako Andraščíkovo interpretačné dotvorenie textov.

Andraščík sa neustále pohybuje po línii: problémový pojem – odmietnutie existujúceho riešenia – nové riešenie. Konečné riešenie formuluje v podobe definície, čím vzniká dojem, že si nárokuje nielen na objektívnu platnosť, ale aj gnómicnosť výpovede. Považujem za nutné pripomenúť, že jeho filozofujúce variácie o (ne)tolerantnosti, o hraniciach slobody či determinizme nestrácajú svoju aktuálnosť. Avšak, v niektorých iných témach je toto objektivizovanie menej žiaduce. Hodnovernosť

argumentácie v oblasti definovania literárno-teoretických pojmov mierne skresľuje fakt, že argumentácia je postavená na zážitkovej báze, čím samotná definícia (napríklad poézie či vzťahu filozofie a literatúry) stráca svoje opodstatnenie z hľadiska objektívnej funkčnosti a gnómickej záväznosti. Túto výhradu mierne relativizuje skutočnosť, že Andraščík sa snaží vyjadrovať k „veľkým“ témam na malej ploche eseje, ktorá mu nedovoľuje nehovoriť v definíciách. Z tohto hľadiska vysoká koncentrovanosť definícií poukazuje práve na to, čo je za nimi, tzn. predstavujú syntetické vyjadrenie predošlého aktu premýšľania problémov.

Na jednej strane komorná atmosféra hovorení, na druhej strane Andraščíkovo úprimné rozhorčenie sprevádzajú čitateľa celou knihou. Napriek istým (možno až malicherným) výhradám vyjadrujem názor, že Andraščíkove *Eseje* zanechávajú v čitateľovi pozitívny dojem a prebúdzajú minimálne dva typy reakcií. Buď ich čitateľ prijme, osvojí si ich ako celok, vypíše si zopár zaujímavých citácií, ktoré môže použiť kdekoľvek, kde sa hovorí o literatúre, alebo s nimi bude polemizovať, bude proti nim namietat, čo znamená, že na ich podklade sa bude snažiť podať vlastné riešenie problémov. Tak či tak, reakciou určite bude premýšľanie, čo znamená, že *Eseje* splňajú svoj účel.

MARCEL FORGÁČ

NOVÁ ABECEDA PRE VŠETKÝCH

MICHAL TOKÁR: ILUSTRÁCIA A BÁSEŇ

Pavol Šidelský - Akcent print, Prešov 2006

Poézia a ilustrácia v našom kultúrnom priestore už akosi podvedome tvoria takmer nerozlučnú dvojicu. Zvykli sme si očakávať ich koexistenciu – ilustrovaná kniha poézie, to je skrátka klasika. Laickému konzumentovi, ktorý je školený masovou kultúrou, by sa mohlo vidieť málo aktuálne zamýšľať sa nad niečím tak „tradičným“ práve v dobe, keď digitálne technológie a masmediálna produkcia stále markantnejšie prenikajú do všetkých sfér ľudského života. Mohli by sme si položiť otázku, v čom tkvejú klesajúce tendencie čitateľského záujmu o knihu a literatúru vôbec a čo, či kto má na svedomí upadajúcu čitateľskú (kultúr-

nu) gramotnosť. Na jej úplné zodpovedanie by sme asi potrebovali vypočuť názory literárnych teoretikov a kritikov, reflektujúcich literárnu prax, možno samotných autorov, ale aj názory vydavateľských „tímov“, ktoré by zasa mohli rozprávať o úskaliach zosúladenia ponuky a dopytu nielen v ekonomickej rovine. Určite sa ale nepomýlim, ak budem tvrdiť, že existuje silná skupina čitateľov, ktorí ku knihe prístupujú v jej totalite, teda nielen pre jej literárne kvality ukryté v texte, ale rovnakou mierou i kvôli jej kvalitnej obrazovej stránke a grafickej úprave. Rovnako osožnými pre vytvorenie odpovede na položenú otázku sú teda i po-

strehy zo strany ilustrátorov kníh a najmä reflexia ich tvorby vo výtvarnej kritike a teórii.

A práve takýmto príspevkom je i posledná publikácia Michala Tokára, docenta Katedry umeleckej, estetickej a pohybovej výchovy Pedagogickej fakulty Prešovskej univerzity, s jednoduchým, no práve preto výstižným a nič nešifrujúcim názvom *Ilustrácia a báseň*. Je ďalším logickým článkom a teoreticko-metodologickým vyústením dlhoročnej práce pri mapovaní fenoménu ilustrácie v snahe popísať tak „biele miesta“ domácej výtvarnej teórie. Prichádza po autorových monografiách *Kontexty umeleckej ilustrácie* (1996), *Ilustrácia a názornosť* (1998), *Kapitoly z teórie knižnej ilustrácie* (2000), *Obrázkové príbehy* (2002) a početných štúdiách v zborníkoch a odborných časopisoch. Kontextuálne presahuje do výtvarnej estetiky i všeobecnej umenovedy, opierajúc sa pritom aj o literárnu teóriu. Sympatickou snahou nefixovať svoj pohľad jednostranne (z pozícií výtvarného umenia), následne etabluje problematiku tejto umeleckej oblasti na pomedzí úžitkovej a voľnej tvorby i vo filozofickej reflexii umenia hľadaním ciest aplikácie spektra estetických prístupov a smerov do vlastných sfér bádania. V knihe nájdeme početné odkazy na myšlienky osobností nedávno uplynulého storočia, aj názory súčasníkov zaoberajúcich sa estetikou problematikou, kultúrnymi súvislosťami umenia a otázkami jeho interpretácie (Francastel, Ingarden, Foucault, Eco, Flusser), i osobnosti „domáceho“, stredoeurópskeho priestoru (Mukařovský, Kulka, Šabouk, Gero). Funkčnosť ilustrácie a jej miesto v knižnom diele zvažuje v jej rozsiahlom umelecko-komunikačnom základe.

Kniha *Ilustrácia a báseň* sa zaoberá práve osobitosťami ilustrácie poézie, ilustráciami lyrických textov. Na ilustrácie básnického textu sa nedáva popisne v ich prvoplánovej, javovo-konkrétnej podobe, ale sa snaží tak zrevidovať kvality tradične (a nekriticky) spájané s ilustráciou, uvedomujúc si, že „*klasické prístupy k hodnotám ilustrácie už nezodpovedajú dnešnej dobe. Klasická estetika nekládla dôraz na emócie, obchádzala tak (možno aj transcendentálnu) estetickú hodnotu zobrazenia*“ (s. 154). Nie je ani receptárom ilustrácií a nedáva normatívne návody k ich tvorbe. Nenájdeme v nej ani vyrátané znaky „dobrej“ či „zlej“

ilustrácie. Snaží sa však nachádzať štruktúralne súvislosti ich tvorby ilustrátorom i percepcie čitateľom – divákom v jednej osobe (a v tomto poradí), neglorifikujúc estetické zážitky z vizuálu knihy, ale pripisujúc im patričnú vážnosť, ktorá je svojím významom určite na mieste. Zvlášť plodným je východisko poňať báseň a jej ilustráciu nie ako koexistenciu dvoch paralelných, svojbytných komunikátov, ale ako *jednotnú syntagmu* vznikajúcu v procese tvorby aj percepcie, ktorej zvláštnosťou je semiotická korelácia dvoch odlišných jazykov – jazykom v bežnom zmysle slova, vo vzťahu k básni so svojimi poetickými špecifikami, a jazykom výtvarného umenia, ktorý je čitateľovi viac alebo menej dostupný. Práve v aspekte takto poňatej interpretácie môže byť kniha *Báseň a ilustrácia* i akýmsi liberálnym manuálom či prinajmenšom inšpiráciou *ako porozumieť ilustráciám básní*, nasmerovanou k náročnému čitateľovi, ktorý má záujem rozšíriť svoj estetický zážitok i do rovín mimoliterárnych.

Nosným pojmom sa v autorových úvahách stáva mnohostranne poňatá *vizualizácia* lyrického textu v čitateľovej predstave, vizualizácia ako zhmotňovanie a zhmotnenie ilustrátorovej predstavy prostredníctvom realizácie ilustrácie, aj v súvislosti s vizualizáciou ako pretavením prvotnej (teda vizuálnej) predstavy básnika do poetického jazyka. Prvá časť knihy *Ilustrácia, báseň, čitateľ*, analyzuje práve ich spleť vzťahy. Estetický zážitok v prípade recepcie básne prepojenej s ilustráciou má mnoho vrstiev a zložky, ktoré ho utvárajú, majú rôznorodé kvality, literárne i výtvarné. Nekonenčnými sú postrehy súvisiace so skutočnosťami, ktoré zostávajú pre čitateľov väčšinou skryté v rovine nevedomeného, no o to zaujímavejšia je ich analýza z pohľadu teoretika umenia, ktorý študuje platformu tvorby a percepcie ilustrácií i celého knižného diela v ich dynamike. Autor sa dôsledne snaží ozrejmiť recepciu, „finalizáciu“ – dokončenie ilustrácie ako výtvarného diela vo vedomí diváka – čitateľa, akcentujúc práve osobitosti ilustrácie lyriky vyplývajúce z metaforickej povahy poetického jazyka. Sleduje vzťah výtvarnej a literárnej metafory a dôrazne varuje (najmä ilustrujúcich výtvarníkov, ale aj pri interpretácii ilustrácie) pred ich priamočiarymi tautológiami: „*Ilustrácia poézie by nemala siahať na konkrétne básnické obrazy (meta-*

foru) *mechanickým prepisom významov ho-
lých slovných pojmov, pretože ich zobrazenie
vo funkcii ilustrácie smeruje mimo obsahovo-
výpovednej i zážitkovo-emocionálnej podsta-
ty metaforického textu [...]; evokuje celkom
iné významy i zážitky, aké báseň vyjadruje“*
(s. 51). Úsilie o dôsledný rozbor témy dokla-
duje i záujem o pomerne špecifické prípady.
Například v úvodných kapitolách, ktoré skú-
majú okrem iného vzťah básne - ilustrácie ako
prototextu - metatextu, sa autor bližšie za-
oberá často obchádzanou problematikou tex-
tu básne ako metatextu ilustrácie (kedy sa
básnik inšpiruje výtvarným dielom), i proble-
matikou tvorivých kompetencií ilustrátora
a knižného grafika v rámci kreácie knižného
diela (kapitola *Ilustrácia a výtvarný sprie-
vod*). Kapitoly *Ilustrácia na prebale a vo vnú-
tri knihy* a *Postmoderna a výtvarná stránka
knihy básní pre deti*, zaradené takmer na ko-
niec prvej časti knihy, sa venujú umiestneniu
ilustrácie v architektonike knihy v jej celosti
s vedomím, že čitateľovi sa do rúk dostáva
konkrétne knižné dielo s mnohorakými kvali-
tami, ktoré môžu byť vysvetlené len symbio-
ticky, nie izolovane. V postmodernej skrumáži
možností expresie, z ktorých každá sa snaží
presadiť ako umelecky legitímna, vyvstáva
problém anómie vyplývajúci zo straty akých-
koľvek noriem v umení ilustrácie, ba dokonca
umelecká ilustrácia stráca charakter umelec-
kej a aj do kníh básní prenikajú ilustrácie ale-
bo prvky svojím vzhladom vedecké, grafy,
schémy, značky. Táto nová výzorová nesúro-
dosť však nie je označovaná ako slepá cesta
umeleckej ilustrácie a s poukázaním na kon-
textualitu možných ciest umenia je reakciou
na komplikujúcu sa vizuálno-percepčnú
štruktúru nášho života v súčasnom postmo-
dernom svete, v ktorom informácie oscilujú
medzi svojím vecným a umeleckým význa-
mom.

Druhá časť knihy *Kaligramy* sa programovo
dotýka časti množiny „vizuálne aktívnych“ lite-
rárných útvarov (slovné spojenie vypožičané
od Jaceka Wesołowskeho, poľského teoretika
literatúry a umenia), obrazových básní (alebo,
ak chcete, ideogramov), teda tých poetických
„dielok“, v ktorých samotná matéria textu
(grafické znaky, ktorých bežným - utilitárnym

poslaním je fixovať reč) stáva sa relevantnou
pre zrakové vnímanie. Nesie význam, ktorý
spoluvytvára esteticko-umelecký zážitok z ta-
kýchto malých - veľkých (obrazových) básní,
ktoré čítame a o zlomok sekundy zasa pozerá-
me. Napriek tomu, že „obrazová (vizuálna)
stránka kaligramu nie je knižnou ilustráciou,
lebo ikonita nie je sama osebe (napr. podo-
ba motýľa) oddeliteľným komunikátom od jej
„stavebného materiálu“ - grafém, slov textu
a ich významu“ (s. 123), a teda v ich zhmot-
není neexistuje hranica medzi verbálnym a vi-
zuálnym komunikátom (pretože splyvajú do
jediného, univerzálneho textu - slovobrazu),
zaradenie kaligramov pod významový celok
naznačený titulom knihy naznačuje potrebu
ich alokácie aj v systéme teórie ilustrácie. Ná-
jdeme tu pokus o ich výtvarnú, tvarovú typoló-
giu, načrtnutá je aj potreba ďalšieho roz-
pracovania vlastných estetických špecifík
obrazových básní v teórii umenia (hra, výraz,
ikonocita, lingvisticko-semiotické vzťahy), be-
rúc do úvahy smerovanie literatúry a súčasné
vizualizačné tendencie v kultúre vôbec.

Celá kniha je poprepletaná početnými od-
kazmi na príklady z pramennej literatúry, so
zameraním sa predovšetkým na slovenskú
produkcii tých kníh poézie, ktoré sú svojou
hravosťou určené najmä deťom. Za obsahom
monografie môžeme využiť skúseného peda-
góga, ktorý vie, že porozumieť umeniu je mož-
né i potrebné sa naučiť. Práve v tom spočíva
i akýsi výchovný optimizmus, napriek tomu, že
často počujeme, že v dnešnej dobe kniha
stráca svoje postavenie a hodnoty. Možno
preto je potrebné zamyslieť sa nad tým, ako
odvrátiť otupené pohľady našich detí od po-
väčšine duchaprotej ponuky televíznej obra-
zovky a počítačových hier. Parafrázujúc auto-
ra knihy *Ilustrácia a báseň*, ponúknuť im
knihu poézie kvalitnú textom i grafickou podo-
bou, nesúcu umelecké i ľudské poslanstvo,
ešte samo o sebe nestačí na to, aby sme ich
priviedli k umeleckým hodnotám. Môže to
však byť prvý krok k ich pochopeniu, samo-
zrejme za predpokladu, že deti (a prečo nie, aj
dospelých) naučíme čítať „abecedu“ umenia,
rovnako, ako sa učia tú naozajstnú.

IVETA DRZEWIECKA

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

Ľubomíra **FELDEKA**

r o m b o i d u

1. Cudzí – pre vás stále živý – text piesne z ranej mladosti, ranej dospelosti, alebo ranej staroby a prečo? • 2. Váš prvý vlastný zhudobnený text a ako k tomu došlo? • 3. Váš vlastný – najobľúbenejší – zhudobnený text a kvôli čomu? • 4. Váš vlastný – najneobľúbenejší – zhudobnený text a kvôli čomu? • 5. Môže zostať text piesne básňou... a ako? • 6. Predstavuje nedostatok dlhých jednoslabičných slov v slovníku slovenského jazyka podľa Vás neprekonateľnú prekážku? • 7. Textujete radšej na danú melódiu, alebo len tak nasucho? • 8. Myslíte, alebo nemyslíte pri textovaní na konkrétneho interpreta? • 9. Kto pre Vás predstavuje na Slovensku textársku špičku a kto úplný opak? • 10. Aká je podľa Vás úroveň textov piesní na Slovensku vo všeobecnosti?

Otázka 1. a zároveň 5.

Bola taká teória, že piesňový text je poklesnutý žáner – a ilustrovalo sa to na príklade braxatorisovského rodu. Andrej Sládkovič – veľký básnik *Maríny* a *Detvana*. Jeho syn Martin Braxatoris-Sládkovičov – už iba básnik pre deti. A jeho syn, Pavol Braxatoris – už iba „textár“.

Aj ja som tomuto príkladu dlho veril. Ale pred pár rokmi ma pozval do Senice pán farár Juraj Ševčík, aby som z príležitosti výročia niekdajšieho senického ev. a. v. farára Martina Braxatorisa Sládkovičova porozprával niečo o jeho tvorbe pre deti. Zarecitoval som Seničanom – rovno v kostole – báseň *Kubo ušatý* – a oni potom prichádzali za mnou nadšení – vraj toto napísal náš pán farár? A my sme si mysleli, že je to ľudová!

A v tej chvíli som si uvedomil, že sa stačí na dačo lepšie pozrieť – a už to vyzerá inak. Andrej Sládkovič mohol byť pre svojho syna vo všeličom nedostihný – ale pokiaľ ide o *Kuba ušatého*, stal sa nedostihným aj syn pre otca. *Marína* ani *Detvan* nezľudovali. A nedávno, keď sa na Novej scéne konal koncert k storočnici Gejzu Dusíka, som si uvedomil, že ani ten Pavol Braxatoris nebol márný. Zavolajte scenáristovi toho koncertu Olegovi Dlouhému, nech vám pošle ten Braxatorisov text, v ktorom prší víno... A zistíte, že je to normálna dobrá poézia, za ktorú by sa nemusel hanbiť ani otec ani dedo.

Otázky 2. – 4. Nepamätám sa.

Otázky 7. – 8. Momentálne mám iné starosti

9. S textami je to lotéria, nijaký textár nemá sám v rukách osud piesne. V televíznej relácii *Hit storočia* by si určite zaslúžil postup do finále aj nejaký text Milana Lasicu alebo Tomáša Janovica. Nijaký nepostúpil. Ale Milana Lasicu to nijako nevykoľajilo, sedel tam ako komentátor a zložil hold Kamilovi Peterajovi. Bolo to elegantné.

10. Zostaňme elegantní aj my a zhodnime sa na tom, že úroveň je vo všeobecnosti dobrá.

P. S.

Ak som ušetril trochu miesta, môžete uverejniť môj text Milorda. Zrejme to je ten, ktorý mám zo svojich najradšej. Výnimočné je na tej piesni, že si takmer nikto nepamätá autora hudby (je to Marguerite Monnot'), ale každý vie, že autorom pôvodného francúzskeho textu je Georges Moustaki. S nádherným textom Pavla Koptu kedysi v pražskom Divadle *Na zábradlí* debutovala ako česká šansoniérka slovenská herečka Hana Hegerová. A toho môjho Milorda zase spieva moja dcéra Katarína. Nájdete v ňom aj dlhé slovenské slabiky. Je ich dosť, len niekedy musíme dať hovorovému fáciu prednosť pred spisovným obväzom...

MILORD

Hej, poďte sem, pane,
a prisadnite si!
Veď čo už sa vám stane –
vonku je čas psí.
Poznám vás, môj pane,
ja vás hej, nie vy mňa.
Mám to tu prešliapané,
nie som nevinná.
Na rany rum, pane!
Spravte si pohodlie!
Aj srdce vám dám na ne –
nebude to zlé.

Stretla som vás včera –
práve sa končil bál,
alebo opera –
a šli ste ako kráľ
a šatka hodvábna
vám viala od tela
a dotkla sa aj mňa,
keď som sa obtrela.
Ulicou večernou
šli ste aj so slečnou,
ach, takou nádhernou,
že až nebezpečnou.

Hej, poďte sem, pane,
a prisadnite si!
Veď čo už sa vám stane –
vonku je čas psí.
Poznám vás, môj pane,
ja vás hej, nie vy mňa.
Mám to tu prešliapané,
nie som nevinná.
Na rany rum, pane!
Spravte si pohodlie!
Aj srdce vám dám na ne –
nebude to zlé.

Slečnu vám vzala loď,
dala vám adié.
Povedali ste: „Chod’!
Mňa to nezabije.“
Ale dnes, keď ste sám,
ste ako zabitý –
dobré, pane, poznám
tie vaše pocity.
Omyl, že príde zas.
Po láske býva plač.
Ach, pane, chce to čas,
čas je najlepší fáč.

Len poďte sem, pane,
do môjho separé,
mám to tam odostlané,
budeme v páre.
Zahod’te jej fotku,
keď ste už bez šance!
Už to chce len bodku
na konci romance.
Na mňa vám ostane
spomienka veselá...
Vy plačete, pane?
Nie! To som nechcela.

Uverte mi, pane,
mám to prešliapané
a vôbec nie som zlá.
No tak! Usmejte sa, pane!
A spievajte, pane!
Lala lala la.

Lalala...A tancujte!
Lalala...Bravo, milord!
Lalala...To je ono!

ANKETA ČASOPISU ROMBOID

Čo Vás najviac zaujalo v roku 2007 v slovenskej kultúre?

Jana Bodnárová

1. V jednej ankete som už spomínala (akoby) sci-fi-zenové FILMOVÉ POVIEDKY V. Havrillu. Ešte by som pridala knihu J. Litváka: BRATISLAVSKÉ UPANIŠADY – pre jej svojský pôvab, priezračnosť videnia.

2. Z výstav spomeniem VON Z MESTA usporiadanú GMB. Mala jasnú štruktúru a prezentovala diela konceptuálne, záznamy z akcií, events, diel land artu, videí, i klasických médií v širokom časovom oblúku. Zaujala ma inteligencia prác, ktoré sa osobitým spôsobom – často v socio-politickom kontexte – vzťahovali k prírode.

3. V anketách sa akosi obchádza rozhlas. Oceňujem RODINNÉ STRIEBRO na Slovensku 1.

Miroslav Brück

Pri spätnom hodnotení slovenského kultúrneho roku 2007 sa mi znovu v pamäti vynárajú nezabudnuteľné okamihy. Pestrá, ale aj kvalitatívne rozkolísaná žánrová ponuka je niekedy pre vnímavého čitateľa, poslucháča či diváka hotovým labyrintom. Takýto stav si vyžaduje presnú intuíciu, neomylnú orientáciu v hodnotovom spektre a až potom môže nasledovať dobrodružné objavovanie.

Šťastné spojenie Mariána Vargu s Moyzesovým sláčikovým kvartetom vytvorilo jedinečnú nadčasovú výzvu. Nie náhodou sa úvodný koncert ich spoločného turné začal práve v Skalici, Marián Varga je totiž miestnym rodákom. Nadšené publikom sa viezlo na jednej vlne a aj mňa po tomto večere dlho sprevádzal elektrizujúci nepokoj.

V rámci festivalu Capalest v Banskej Štiavnici sa uskutočnila divadelná adaptácia Sládkovičovej Maríny pod názvom *V božských kolískach divy sa rodia*. Hĺbku a originalitu zážitku podčiarkla skutočnosť, že predstavenie sa odohralo v autentických priestoroch, kde žila autorova múza Mária Pišlová. Okrem slovenčiny tu zaznela aj francúzština, ktorá akoby túto vťahujúcu atmosféru znásobila. Výbornými výkonmi sa predstavili Zuzana Kronerová, Ján Kožuch a Jean-Luc Debattice.

Zmysluplné a inšpirujúce chvíle som zažil nad knižkou Tomáša Janovica *Humor ho!* Rozhovor pripravil Ján Štrasser a Janovicove odpovede vynikajú otvorenosťou a prirodzenou ľahkosťou dotvorenou netradičným nadhľadom. Podmaňujúce rozprávania je doplnené fotografiami mapujúcimi autorovu životnú cestu a neodmysliteľnými epigramami s nezameniteľným ironickým videním. Táto láskavá a múdra knižka určite v mojej knižnici nezapadne do úzadia.

V Mirbachovom paláci v Bratislave prebehla zaujímavá výstava *Zberateľská vášeň*. Išlo o prezentáciu slovenského výtvarného umenia 1957 – 1970 zo súkromných zbierok. Diela K. Barona, R. Krivoša, R. Sikoru, A. Sigetovej, J. Meliša, A. Klíma a ďalších má prinavrátili k naliehavej prapodstate oslovujúcej výpovede. Chystám sa aj na výstavu fotografií *Stratený čas?* v SNG. Každá retrospektíva síce vždy vnucuje istú dávku sentimentality, ale verím aj v preniknutie do širšieho významového kontextu.

Zdá sa, že rok 2007 bol aj dobrým znamením pre nehybné řady slovenského filmu. Aj keď moje očakávanie je zdržanlivé, lebo predošlé mŕtve roky trvalo poznamenali jeho vývojovú líniu, som tomuto trendu samozrejme rád. Vznikli celovečerné hrané filmy *Polčas rozpadu*, *Démoni* a *Návrat bocianov*. Hoci som ešte nemal posledne menovaný film režiséra Martina

Repku možnosť vidieť, inštinktívne ma naplnia predstavou, že práve cez takýto projekt vedie cesta presvedčivého zobrazenia našej súčasnosti v nenásilnej kontinuite s minulosťou.

Dušan Dušek

Po prvé – kniha Gilesa Sparrowa: *Kozmos* z vydavateľstva Slovart; po druhé – výstava Monogramistu T. D. pod názvom *Ani slovo, ani vec* v trnavskej Galérii Jána Koniarka.

Tomáš Janovic

V roku 2007 ma najviac zaujali *Prózy* Pavla Vilikovského (Kalligram), aj keď v knihe je uvedený rok vydania 2005... Ale to nie je jediný paradox v živote a diele P. V. Podstatné je, že konečne máme (takmer) celého P. Vilikovského pokope, a na stole. Čítajme ho – a svety nám závidieť môžu. (A to vôbec nemyslím ironicky, hoci irónia je chlebom a soľou, ktorými nás P. V. víta v živote i diele.)

Jana Juráňová

Mala by som po celý rok chodiť s otvorenejšími očami a značiť si, čo ma zaujalo, s vedomím, že na konci roku ma čakajú podobné ankety. Mám s tým problém. Čím som staršia, tým menej vecí ma ohúri. Takže toto sa s každým rokom zhoršuje, navyše – zhoršuje sa aj moja pamäť. Tento rok mi však bola ponúknutá šanca oživiť si tú moju chabú pamäť na výstave *Stratený čas? Slovensko 1969 – 1989* v dokumentárnej fotografii. Tú šancu mi dali kurátorka Petra Hanáková a kurátor Aurel Hrabušický a s nimi, či v ich výbere aj autori fotografií – rovesníci, starší aj mladší. Tak som si spomenula a urobilo mi to veľmi dobre. Vďaka.

Ivan Kadlečík

Kultúra bez ducha a sakrálnosti je presne to, čím nás denne krími táto spoločnosť. Preto ozajstným činom roka môže byť len niečo ako medzinárodný festival súčasnej hudby *Melos – Étos*. Názov festivalu, ktorého autorom je skladateľ a mysliteľ Roman Berger, symbolizuje, že festival sa neusiluje iba o predstavenie najnovších trendov „hudobného designu“, ale zdôrazňuje etické, duchovné a humanistické poslanie umenia vo vulgárne materialistickom obklúčení. Vrcholom 9. ročníka bienále s témou *Sacrum a profanum* v hudbe 20. storočia bola slovenská premiéra Bergerovej kompozície *Musica pro defunctis*.

Hodno si všimnúť aj staré filmy Ingmara Bergmana, ktoré na jeseň vysielala televízia. Boli to metafory, ktoré vidno. Bola to vizuálna hudba, najmä Johann Sebastian Bach, farebná a viditeľná hudba. Bergman brodiac sa hnisavým hnusom prebúdza naše svedomie, ktoré sladko spí ako zabitú, zadusenú vecami. Ako syta mŕtvola, čo chrápe, konzumuje zábavu neslobody. Lebo slobodu môže dať len čisté svedomie.

A ešte by som pridal prvý zväzok *Slovníka súčasného slovenského jazyka*, aj keď jeho datovanie má rok 2006. Jazyk je ohrozený všeobecnou pandémiou hlúposti a strachom z ozajstnej komunikácie, preto zachytenie lexikálneho nekonečna rieky a jeho zachovanie, ba záchrana, je aktom posvätným. Jazyk, ľudská reč je sakralita. Škoda každého slova na svete, ktoré uschne a vyhynie. Je to smrť, nehovoriac už o zániku akéhokoľvek ľudského jazyka, lebo každý je zázrakom života.

Ján Litvák

Zdá sa mi, že Maroš Bančej zase začal písať viac a lepšie ako kedykoľvek predtým. Veľmi sa mi páči spôsob publicistiky, ktorý v najnovších svojich článkoch objavil pre naše ubité občianstvo Fero Guldán. Pozoruhodný skok v podobe veľmi oslobodzujúceho písania urobila Veronika Šikulová. József Czakó, človek, s ktorým som zažil zemetrasenie, napísal po desiatich – pätnástich rokoch zase jednu bravúrnú poviedku. Minulý rok som pre seba nanovo objavil aj tých, ktorých asi pozorný čitateľ Rombojdu číta už dávno: Ivana Žuchu a v poslednom čase ma tiež zaujal napríklad Juraj Mojžiš. Ivan Štrpka, Peter Repka, Eugen Gindl, Marián Kubica, Oleg Pastier, Dano Pastirčák a predovšetkým Dušan Mitana sú ľudia, ktorých sledujem pokiaľ sa dá ustavične, lebo ustavične prichádzajú s novou kvalitou, a vravia nielen rečou vysoko literárnu, ale aj rečou človečou, ktorej nachádzame u mnohých iných autorov ako šafranu.

Pavel Matejovič

Žijeme v dobe, ktorá je posadnutá „aktuálnou kultúrnou produkciou“, vzniká celý mediálny priemysel, ktorý dotovaný reklamnými agentúrami a rozličnými nadáciami každoročne udelí nejaké tie ceny za „kultúrny počin roka“. Nie, božechráň, nejdem tu moralizovať, ani sa z toho vysmievať a nemám na to ani právo, pretože už ani „aktuálne“ nesledujem, čo práve vychádza, či sa inak prezentuje, resp. ak sledujem, nie je pre mňa až tak natoľko dôležitá „aktuálnosť“, originalnosť či novosť. Skôr som v zajatí akejsi nostalgie, možno aj preto som si opäť po rokoch vychutnal Zanussiho film *Štruktúra kryštálu*, ktorý v rámci edície „Zlatý fond svetového filmu“ vydali Levné knihy. A zrejme by to bolo viacero filmov z tejto edície, ktoré som si kúpil na DVD nosičoch a potom pri nich doma nostalgicky spomínal na 80-te roky, keď som filmy od Zanussiho, Kieślowského, Pasolinioho, Antonionioho prvý raz zhliadol v nitrianskych a bratislavských filmových kluboch (navyše, ak to vtedy malo trochu aj „sprisahanecký podtext“). Právý filmový labužník by povedal, že je to rúhanie, pretože na celovečerné filmy treba chodiť do kina, aby to malo tú správnu atmosféru. Súhlasím, ale tentoraz som uprednostnil pohodlie domácej pohovky.

Čo sa týka domácej kultúrnej scény, veľmi ma oslovila retrospektívna výstava Milana Bočkaya DELFÍN V LESE alebo CHVÁLA PARADOXU v Slovenskej národnej galérii.

Peter Zajac

Najviac ma zaujalo, že ľudia, ktorí v kultúre v posledných rokoch vehementne protestovali, boli v roku 2007 ticho.

Ján Zambor

Rok 2007 bol rokom storočnice nevšedného slovenského kresťanského mysliteľa Ladislava Hanusa (pripomínala sa dokonca v kalendári UNESCO), dovŕšilo sa vydávanie jeho diela a spravil sa výrazný krok v jeho reflexii. Spisovateľ Rudolf Dobiáš, ktorého okrem iného s Hanusom spája osud jáchymovského väzňa, o ňom v hanusovskom zborníku *Symbol slovenskej kultúrnosti* a v knihe *Triedni nepriatelia II* píše: „Nová doba, svet, ktorý sa na nepoznanie zmenil, neubrali jeho dielu na sile a pravdivosti. Svojím dôrazom na potrebu sebaskultúrňovania slovenského človeka a človeka vôbec nielenže nám pripomína odkazy iných dejateľov, ale sám sa odvážne vydá na cestu, ktorú pre nás i pre ďalšie pokolenia vytýčil. Jeho dielo je aj – a najmä – v dnešných časoch až neskutočne aktuálne. Jeho eseje nie sú ohľaduplné k adresátom, nesnažil sa hladkať, ani utešovať, či mýtizovať spoločenstvo, ktorému adresoval svoje poslanstvá.“ Ešte roku 1987 Okresný súd v Liptovskom Mikuláši Hanusa ako 80-ročného odsúdil na jeden rok podmienene, lebo údajne bez štátneho súhlasu na požiadanie priateľa spovedal a slúžil omšu. Obdivuhodná je Hanusova nezlomnosť. V liste priateľovi lekárovi Františkovi Sýkorovi mu vyčíta „pesimistický tón“ a volá po „plnom aktivizovaní svojho depozita“. Riadil sa zásadou: „Duch, kde je, musí byť aktívny. Prázdny čas využiť je Boží príkaz.“ Hanus je jeden z tých mučeníkov, u ktorých nachádzame posilu. Hodná obdivu je jeho myšlienková bohatosť a podnetnosť, univerzálnosť, múdrosť, erudícia a čistota štýlu. Hanusovo dielo je aj impulzom na potrebné uvažovanie o smerovaní slovenskej kultúry.

Konečne sme sa dočkali vydania antológie prózy Slovenskej moderny *Koniec lásky* od Michala Gáfrika. Dve posledné ministerské komisie z príčin pre mňa nepochopiteľných jej vydanie nepodporili, hoci vari nikto nepochybuje, že tieto texty patria k nezanedbateľným hodnotám slovenskej literatúry a anticipujú úsilia našej modernej prózy. Hrozilo, že antológiu postihne taký osud ako vydanie Gáfrikovej literárnohistorickej práce *Próza Slovenskej moderny*, ktorá vyšla až roku 1993, hoci autor ju v zásade dokončil roku 1978. Terajší stav vecí bol prečudesný: literárnovedný obraz prózy Slovenskej moderny v Gáfrikovom videní sme poznali, ale samotné prozaické texty boli roztratené po časopisoch a čiastočne v autorských vydaniach. Taký luxus si môže dovoliť vari iba bohatá slovenská kultúra.

Zo slovenskej pôvodnej poézie, ktorá sa mi dostala do rúk roku 2007, vzbudili moju pozornosť najmä nové knihy Ivana Štrpku (*Tichá ruka. Desiat' elégií*), Jána Štrassera (*Staré železo*), Anny Ondrejčkovej (*Havrania, snová*), Erika Grocha (*Em*), Rudolfa Juroleka (*Život je možný*), Vieri Prokešovej (*Vaniika*) a Nory Ružičkovej (*Parcelácia vzduchu*).

REHABILITÁCIA

Tá lekárska má pomerne krátke dejiny, aspoň v modernom vydaní – na Slovensku ju v 60-tych rokoch začal presadzovať mladý nadšenec, a ako každý nadšenec, vkladal sa do zápasu naplno. „Viete, koľko rehabilitačná sestra zachráni spoločnosti peňazí, keď pacienta, ktorý by ešte nedávno šiel do invalidity, vráti do pracovného procesu? Taká rehabilitačná sestra **serie peniaze**, a poisťovne nie a nie to pochopiť.“ Tak vyzeralo jadro môjho rozhovoru v pôvodnom znení, a hoci ani MUDr. Kobza nepopieral, že to v zápale povedal, v tlači to takto mať nechcel. Pre jeho dnešného nasledovníka by to možno bol **čajíček**, ale reálsoc na skatológiu vo verejnom priestore ešte nedorástol, hoci v skutkoch zas až taký **cimprlich** nebol.

Súdna, právna, ideologická rehabilitácia má dejiny oveľa dlhšie. Nevieť, kedy sa odohrala prvá. Viem však, čo je ich konštantný spoločný menovateľ – páchatelia **rehabilitujú** svojich kacírov, nemenujú však vinníka. Ktože by si už sám chcel prísť za golier vinu, pokiaľ má v rukách moc.

Možno už ctihodní občania aténski po čase uznali, že to s tou čašou jedu prestrelili, a Sókrata rehabilitovali. Pontský Pilát rehabilitoval Ježiša ešte pred odsúdením – ja na ňom vinu nevidím, nuž ale za prsty sa s vami ťahať nebudem, ktovie, ako by ste mi tam hore v Ríme mohli zavariť... Svätej stolici trvalo stáročia, kým sa prebojovala k rehabilitácii Jana Husa, Giordana Bruna či iných kacírov. Nekonštatuje však – my sme sa mýlili, oni mali pravdu. Konštatuje iba – odsúdili sme bez viny, to však neznamená, že na vine sme my.

Totalitná justícia pracovala podľa rovnakého vzorca. Horákovú, Slánskeho, buržoázných nacionalistov a tisíce ďalších poodsudzovala a sčasti aj poupaľovala (vlastne iba povešala a až potom upálila). A keď ich nakoniec **rehabilitovala**, tak isto to bolo len ospravedlnenie, nikdy priznanie viny. Slovom, moc môže pod tlakom dôkazov a doby svoje obete **rehabilitovať**, to je však tiež krajná hranica, po ktorú je ochotná ísť. Označiť páchatela je vyhradené až tým, čo ju zvrhnú. Aby potom nadviazali na vývoj biľakovaním nových, vlastných kacírov či vlastizradcov.

SLOVOSLED, SLOVOSLED

Venovali sme sa mu tu opätovne (obsiahlejšie v č. 5/2006 a 10/2006). Nedá mi však opätovne sa k nemu nevracať ako k faktoru, ktorý významne spolutvorí špecifikum slovenskej štýlistiky a ktorého spotvorovaním stráca text na razancii.

Niekedy vedie zanedbávanie iba k splošťovaniu, zmatňovaniu vety, nie k významovým posunom. Keď V. Bernáth vloží Mussolinimu do úst na okraj smrti pápeža Pia XI. komentár **Konečne zomrel ten tvrdohlavý človek** (Bojovník, č. 25/2006, s. 10, článok *Čo prezradia archívy?*), na prvý pohľad formulácia nevyvolá pochybnosti. Až keď začneme hútať, na čo to diktátor vlastne kládol dôraz, vyskočí nám – samozrejme na **zomrel**. Slováč to dosiahne aktualizáciou slovosledu – posunie kľúčové slovo na koniec. Keď si ešte primyslíme diktátorovu úľavu, že sa toho konečne dožil, začne to bezvýrazné **tvrdohlavý človek** zívajú prázdnotou a úľava nás privedie k emocionalitou nabitému **Konečne ten tvrdohlavec (hlavaj) zomrel**.

Význam sa teda nezmenil, pribudol „iba“ emocionálny náboj. Rovnako sa to má s výrokom o Putinovi **Samozrejme pôjdem do Iránu**, ako odznel v rádiožurnáli 15. 10. 2007. Putin tu zjavne vyvracia spochybňovanie jeho plánovanej cesty, lenže takto bezfarebne to nemá váhu. Nadobudne ju, keď čo-to poprehadzujeme – **Do Iránu samozrejme pôjdem**. Až z tejto podoby zaznie to skryté, podpovrchové **a just**.

V oboch prípadoch sme iba popridávali lesku, prekopávať sme sa k významu nemuseli. Istá miera odtrhávania podmetu od prísudku charakterizačnou vsuvkou zrejme k žurnalistickému štýlu patrí – napr. **výbuch po domácky vyrobenej bomby** (rádiožurnál, 14. 8. 2007). Vsuvka koncízny celok neznehľadňuje, pokusy preštylizovať ho sú zbytočné. Napokon, zámerne som takúto vsuvku o dva odstavce vyššie sám použil (úľava nás privedie k emocionalitou na-

bitému...) na dôkaz, že tú figúru nepokladám apriórne za neadekvátnu. Ide len o to, aby nerozbíjala kontinuitu a plynulosť vety. Keď však slovosled robí z vety hlavolam, je to iné.

Keď Maroš M. Bančej **presne dávkuje dušu hľadiacu naivitu do funkčne vystavaných viet** (Romboid č. 3/2007, s. 81), musíme sa s tou nefunkčne vystavanou vetou dosť potrápiť, kým prideme na to, že Andrijan Turan nedávkuje dušu, ale naivitu.

Pre do očí bijúcu genialitu... vyraďovaný z výstav Jaroslav Koprda by si od Mariána Kubicu asi tiež bol zaslúžil hladšiu formuláciu (Romboid, č. 4/2007, s. 53.)

Ani ústupom do hôr sa pre už do hodnosti plukovníka povýšeného Černeka boj neskončil (Bojovník, č. 12/07, s. 8, *Kto bol plukovník... Černek*).

Železná skoba, ... označená za bez povolenia prechovávanú (bodnú) zbraň, poslúžila ako dôkazný predmet. (Štefan Holčík, *Bratislavský hrad...*, Bratislavské noviny, č. 22/2007, s. 15).

(Fico) by... **pri zákonom o sociálnom poistení navrhovaných zmenách (získal) možno o trochu menej...** (Ivan Mikloš: *DSS-ky pustili do gatí*, Hospodárske noviny, 17. 9. 2007, s. 14).

Pri zoradení týchto krkolomností do skupín vystupuje zákonitosť – ich otcom i matkou je snaha vyhnúť sa vysvetľovacím podradným vetám, ktoré by pásomnicu rozčlenili na niekoľko prehľadných celkov. No aj v rámci tejto zákonitosti sa dá typologizovať minimálne dve podskupiny. V posledných štyroch príkladoch sa potkneme na narušení plynulého toku, no hneď pri potknutí vytušíme vsuvku, začneme si dešifrovať, čo chcel nebásnik povedať, a po väčšej-menej námahe sa prehryzieme k pravému zmyslu. Príklady nie sú si rovnocenné, lebo aj ústup do hôr, aj vražedná železná skoba sú oveľa zamotanejšie a náročnejšie na dešifráciu než DSS-ky, čo pustili do gatí, či do očí bijúca genialita. Je tu však spoločný menovateľ – potkneme sa hneď na začiatku vsuvky. Tam, kde M. M. Bančej presne dávkuje dušu, sa potkneme až na hľadacej naivite, čo nás núti vrátiť sa na začiatok a začať dešifrovať zmysel odtiaľ. Pádová zhoda totiž vytvára dodatočnú prekážku, takže tento typ vsuvky je štylisticky zákernejší.

Najzákernejšie je však, keď opakovaný výskyt vedie jednoznačne nielen k dvojznačnosti, ale k zmäteniu. Ľuba Lacinová vo vynikajúcej popularizačnej štúdii *Rodičovstvo v storočí genetickej technológií*, uverejnenej v poslednom dvojčísle bohužiaľ už zaniknutého, a či uskrteneho dvojtýždenníka *Mosty* (č. 16-17/8. 2007, s. 16-17.), neprestajne núti pristavovať sa a lúštiť pravý zmysel, lebo raz stavia na vsuvke, inokedy však veľmi podobné znenie vsuvkou nie je. Tu dva príklady z mnohých na tú istú tému chromozómov, vajíčok a ich jadier: ... prenos jadra vajička potenciálnej matky... do **jadra zbaveného vajička** darykne. Pádová zhoda, podobne ako pri dávkovaní duše, vytvára dodatočnú prekážku, no pri istom cviku sa prehryzieme k významu, že ide o vajičko darykne zbavené jadra. Keď však o chvíľu čítame, že „po vnesení... jadra... bunky do hostiteľského **vajička zbaveného vlastného jadra** je potrebné naštartovať jeho normálne delenie...“, a chceli by sme aplikovať rovnaký dešifračný vzorec, zle pochodíme, lebo nakoniec vysvitne, že v tomto prípade sa nikam netreba prehryzať, ide naozaj o hostiteľské vajičko a nie jadro. Keďže v celej štúdii sa obdobné formulácie desiatky ráz opakujú v obdobných variantoch, zmení sa čítanie erudovanej popularizácie na prekážkový beh. Komu sa však chce do takého športu?

Práve takéto krkolomnosti však žurnalistika obľubuje, počínajúc nevykoreniteľnou floskulou **s pravdepodobnosťou hraničiacou s istotou**, ktorá tou skrumážou inštrumentálov trhá uši, ale už ju aspoň netreba dešifrovať, rovnako ako každú floskulu. Zaužívala sa ako slovgličtinový kalk, ktorý v origináli obľudný nie je, obľudnosť mu dáva až mechanický prenos.

KEĎ ADMINISTRÁCIA SYMPATIZUJE S TRAGÉDIOU

Administratíva je správa, riadenie, vybavovanie úradných, verejných či podnikových záležitostí, prípadne orgány, ktoré sa touto činnosťou zaoberajú. **Administrácia** je hospodársko-technická správa vôbec, no najmä novín a časopisov. Spoločný je teda iba koreň oboch slov.

Napriek tomu sa pod tlakom angličtiny veselo prehadzujú: „Keď hrozilo, že... Brest obsadia nemecké kolóny, **administrácia** dala rozkaz na ústup (Bojovník, č. 14/07, s. 10, *Neboli o nič menej sadistickí...*). Americká **administrácia** uviedla v súvislosti s Tureckom, „že síce **sympatizuje** s tragédiou Arménov, ale...“ (Slovensko, *Prehľad zahraničnej tlače*, 30. 3. 2007). Okrem tej **administratívny** trčí z vety ďalší symptomatický slovgličtinový úklad. Sympatizovať znamená

prejavovať kladný citový vzťah, súcitiť. Američania sa síce vystríhajú uznať za genocídu vyvražďovanie Arménov rukami nepostrádateľného tureckého spojencu, ale že by s ňou sympatizovali, to sa im prišívajú za golier predsa len neprávo. Kľúč k záhadu sa skrýva v dvojitom dne nenápadného anglického **sympathy**, ktoré neznamená iba sympatiu, ale aj **súciť, účasť, pochopenie** a veľa ďalších príbuzných významov.

PÄTKILOMETROVÝ DOSLOVIZMUS

Päť kilometrov dlhá bariéra v Bagdade (rádiožurnál, 23. 4. 2007).

Dvesto metrov dlhé rady na PH v Chile (Slovensko, Prehľad zahraničnej tlače, 12. 7. 2007).

18 minút trvajúci let – (Bojovník, č.17/07, s. 7, 1. stípec vľavo).

Príkladov je do aleluja, lebo naši novinári vôbec neberú na vedomie elegantné slovenské zhustenie do podoby **pätkilometrový, dvestometrový, osemnásťminútový**.

Netýka sa to iba mechanického prekladateľského transferu, preráža to späť aj do pôvodných slovenských textov. Pomocou **osemsto metrov dlhej hadice** hasiči bojujú... (Rádio Viva, 25. 7. 2007). ...viac ako **dva kilometre dlhá kanalizácia** (Bratislavské noviny, č. 28/07, s. 14, *Práce na zberači*...). Rozvláčnosť tu ešte väčšmi bije do očí, keď vidíme, ako sa päť slov dá pofahky stiahnuť do dvoch – **vyše dvojkilometrová**... Vata, vata, samá vata.

Zvláštny efekt vznikne, keď sa športová terminológia nenáležite dostane do jej cudzích sfér. Prenikanie v metaforickej podobe je bežné a prevažne funkčné – **dosiahnuť métu, streliť (vlastný) gól, vbehnúť do cieľa ako prvý** atď. Keď sa však Iránu pripisuje, že si rád **vyrovnáva skóre** (Slovensko, Prehľad zahraničnej tlače, 20. 3. 2007), nemá to s týmto typom metaforiky nič spoločné. Irán si iba s každým rád **zreže rováš**, a pokiaľ nechceme byť staromilci, tak teda **vyrovná účty**, čiže neostane nikomu nič dlžný.

Hojným zdrojom pošmyknutí bývajú cudzie slová. Tak Jiří Ješ radil voličom (Český rozhlas 6, 3. 8. 2007), aby Komunistickú stranu odpísali ako **relikviu** dejín. **Relikviu** zásadne neodpisujeme, relikvie sú pozostatky svätcov, metonymicky aj cenné rodinné či národné pamiatky, a diskreditujú ich iba tí, čo v ich posvätnosť neveria. Do kontextu zjavne patril **relikt**, teda nefunkčný pozostatok starších historických či vývinových formácií, slovom prežitok. Za pozornosť však stojí paradoxný vnútorný rozpor, lebo akokoľvek do kontextu patrí **relikt**, autor sa obracia na stúpcov KS, aby vo svojom chápaní dejín zmenili na **relikt** čosi, čo v ich očiach má kladnú konotáciu a čo teda nesie aj znaky **relikvie**.

Všimli ste si, na kofkách miestach dnes ponúkajú **hypoterapiu**? Myslia tým liečebnú jazdu na koni, ako dosvedčuje obrazový dizajn pútačov, ibaže prvá časť tej zloženiny je odvodená od gréckeho **hippos**, čiže ide o **hipoterapiu**. Ypsilon sa tu zjavne dostal pod tlakom početných zloženín s **hypo-**, ktoré označujú čosi znížené, čosi, čo je pod či dole (**hypotenzia, hypofýza, hypochondria**). Pri troche zlomyseľnosti by sa dalo upodozrievať, že **hypoterapia** je liečba padaním z koňa. A čo keď?

SLOVENČINA JE JAZYK VÝMYSELNÝ, HUNCÚTSKY – A NELOGICKÝ

Kto by povedal, že jedna z najbežnejších antonymných dvojíc – **mladý, starý** – by mohla vytvárať konotačné úskalia? A predsa – bežne sa dozvedáme, že mladý spisovateľ vyhral v takej či onakej súťaži, mladá huslistka očarila na koncerte filharmónie. Nikdy však nezačujete v polohe epiteta ornans či generačného zaradenia **starý spisovateľ, stará huslistka**. Starí v takomto kontexte nejestvujú – ani pod odporným eufemizmom **skôr narodení**, ktorý mal pôvodne znieť žartovne, aby nakoniec zdegeneroval na floskulu. Takto sa kult mladosti premietol aj do epitet – jestvujú mladí umelci, vedci atď., a umelci, vedci vôbec, ak už nie sú mladí. Starí nejestvujú, a to v spoločnosti, ktorá ako celok rapídne starne. Veď možno práve preto je v nej hanba byť starý.

Hádavý človek – je hádavý, lebo sa rád škriepi, alebo že všetko uhádne? A ak všetko uhádne, nie je to dostatočný dôvod na hádku? Do tej sa s ním spravidla rútime **bezhlavo** – kam sa však rútime **hlavo**?

Pavel Branko

OKRAJOVÉ NÁPADY

- 1.** Naivní ľudia si predstavujú, že básnik spieva ako vták. Básnici naivne hovorievali o svojom básnení ako o speve.
Vyvolá sa pocit výšok. Spieva sa z najvyššej veže, z vrcholu stromu, z nebeskej klenby. Správnejšia predstava je táto:
Básnik je vták, ktorý vyvrhne natrávený pokrm, aby nebásnici mohli využiť jeho živiny. Keby sa skúsenosť básnicky nenatrávila, obyčajní ľudia by si s ňou neporadili.
- 2.** Kým dýcham, hovorievam si, kým dýcham.
Dýcham nie ja, ono sa mi dýcha.
Občas zastanem a pozorujem sa. Vdych ma naplní, dokonca svetlom, moje „som“ sa podobá splnu. Výdych ma uspokojí, skryjem sa ako slimák do ulity.
Rytmus prílivov a odlivov: môj čas nie je šíp, ale vlnovka.
- 3.** Kým sa vo mne dýcha, kým pacujú malé aj veľké stroje, hoviem si v sebe ako žiak na prázdninách pri mori.
Ani neviem o skúškach, ktoré ma čakajú.
Viete si predstaviť svetovú literatúru bez Dostojevského? Bez Zločinu a trestu, bez Besov, bez Bratov Karamazovcov?
Viete si predstaviť výtvarnosť bez Picassa?
Ako by vyzerala fyzika bez Einsteina? Občas sa hrám: predstavujem si alternatívu teórie relativity. Verím, že jestvuje.
Zakladatelia nás vedú: Pavlov, Luther, Marx.
Viesť znamená zvädzať. Myšlienky sú nielen múdre, ale aj krásne. Veľa z nás verí, že nasleduje múdrosť myšlienok, ale nie, nechá sa hypnotizovať ich krásou.
Neeuklidovské geometrie majú pred euklidovskou prednosť démonickéj neznámej pred nudnou manželkou.
Kafkovská mátožnosť oživila detské fantázie, ktoré v nás žijú ako nehybné spóry. „Toto sa môže, toto sa smie,“ povedali sme si očarení. Veď aj ja sa uchádzam o miesto na Zámku, ale dosiaľ som si myslel, že sa o tom nesmie hovoriť.
Nevieme, a nikdy sa nedozvieme, kto nás viedol, kto nás zviadol.
- 4.** „Zápisky Malta Lauridsa Briggeho,“ prečo si Rilke vybral výstredné meno tieňovej osoby, nie postavy, ale mátohy? Prečo nie zápisky (napríklad) Hansa Steina alebo Georga Mohra? Myslím si svoje: Rilke je pridobry básnik, aby sme hľadali jeho pravdu.
Keď čítam, druhý alebo tretí raz súvislo, entý raz nesúvislo, cítim akúsi podobnosť: ako keď vidíte tvár a niekoho vám pripomína.
Aha, áno. „Zápisky“ mi pripomínajú Bretona: „Nadja“.
Atmosféra je „nadrealistická“: teda chcená.
Nepodceňujem chcenosť. Čo nemám, chcem. Aj Boh je pre mnohých chcený.
Ozvlášťňuje. Aha. Je ozvláštnenie fenomenologické, ozvláštnenie umelecké a ozvláštnenie psychopatologické.
Rilkeho Malte aj Bretonova postava, alebo Rilke a Breton, ozvlášťňujú tak aj tak aj tak.
Rilkeho aj Bretonova mátožnosť ako technológia konštrukcie postáv sú relikty romantizmu. Chamisso so svojim mužom bez tône je ich predloha?

- 5.** Pre starovekých občanov bolo prirodzené zjavovanie bytostí, ktoré nepobývali v každodennosti. Homérski bohovia organicky patrili do sveta. Ľudové „povery“ videli škriatkov, víly, mátohy ako medvede, vlky a líšky. Boli sme prirodzene nadprirodzení. Príroda sa pomaly čistí od nadprirodzenosti: teda: vyháňa nadprirodzenosť do samostatnej ríše. Kým sme verili, že v kozme platia mechanické zákony, dlho sme si nechávali vieru, že „život“ akosi súvisí s nadprirodzenosťou: teda: že nadprirodzenosť je organickou časťou prírody. Keď sa entelecheia vysvetlila chemicky, keď sa psychika vysvetlila biologicko sociologicky, mohli sme spokojne vyhlásiť, že „nepotrebujeme hypotézu“ nadprirodzenej prírody.
- Hm. Ale: čo je „zákon“? Prečo príroda opatruje zákony? Môžeme povedať: „zákon“ je dôkaz, že „pra-atóm“ sa nerozpadol. Kozmos je pra-atóm, a zákony sú dôkazy jeho jednoty. Prečo nie?
- Nadprirodzenosť je ako fyzikálne reziduálne žiarenie. Prebýva v dušiach ako pra-pocit, ako najvzdialenejšia pozadie.
- 6.** „Tvoj úrad je zrušený.“
- „Ale ja som predseda, riaditeľ, ba prezident úradu. Moje funkcia je nezastupiteľná.“
- „Áno, ale úrad je zrušený.“
- „Nikto ma neodvolal. Nemám odvolávací dekrét. Som predseda, riaditeľ, prezident.“
- „Súhlasím, ale úrad je zrušený.“
- „Byť prezident zrušeného úradu, neodvolaný, platný prezident: je moja úloha smiešna alebo čestná?“
- „Hm. Keď zomrieš, neodvolajú ťa zo života a z jeho úloh. Ale tvoj život sa zruší.“
- „Hm. Môj úrad akoby odišiel do večnosti.“
- „Nemám právo nesúhlasiť.“
- 7.** Medzi nádejou a beznádejou je veľmi hlboká, azda bezodná, ale úzka štrbina: môžeme ju bez námahy preskočiť, občas dokonca nevšímavo prekročiť.
- Medzipriestor v štrbine je priestor indiferencie. Pozoruhodné je: nad štrbinou sa možno nepozorne vznášať, nenapadne nám, hoci by mohlo a malo, že pod nami je prázdno, o ktoré sa nemožno oprieť, ale nám napadne, ale bezstarostne si povieme: Načo by sme sa opierali, keď nemusíme.
- Ak zneistieme, stačí neveľa: malý pohyb, a sme v nádeji. Dokedy?
- Dokedy vydržíme v nádeji, dokedy vydrží nádej?
- Nádej je ako šťastie, ak zdravie, ako viera.
- Šťastie, zdravie, viera: majú nás a my máme ich.
- Občas, čo je veľký dar, silná, dravá nádej nás uloví ako dravec korisť. Byť korisťou nádeje je sladké ako pobyt v maternici.

OBSAH 42. ROČNÍKA, ROK 2007

ŠTÚDIE, ESEJE, ČLÁNKY

Bartošová, Zuzana:

Igor Kalný (*rubrika Galéria Romboidu*) – č. 5, s. 53

Beňová, Jana:

Humor, draci, Mucha a Július – č. 5, s. 40-46

Brabec, Peter:

Tatarka a Francúzsko (*rubrika Romboid špeciál/Dominik Tatarka*) – č. 6, s. 43-50

Branko, Pavel:

rubrika Úklady jazyka alebo slovgličtina

č. 1, č. 2, s. 81-83 (Odmietaf, popierať, vyvracať?, Chybavosť a redundancia)

č. 3, s. 91-93 (Nevezmeš meno Božie nadarmo!, Redukcionizmus a defyziológizácia, Vulgarizmy a detabuizácia v literárno-dramatickom priestore, Keď nadávať, tak po slovensky, Fuck it all!)

č. 4, s. 90-92 (Dynamizácia slovesa a mágia slovotvorby verzus sémantické rozostrovovanie, Od filozofie jazyka k jeho potknutiam a úkladom);

č. 5, s. 91-93 (Hovorím, hovoríš, hovoríš sa, hovorí mu..., Mimojazykové in-filtrácie háčiky, Kočka – čiže kto sa bojí čechizmov?);

č. 6, s. 91-93 (Pokračujme v pokračovaní, Slovenčina je jazyk vtýpný)

č. 7, s. 85-87 (Foto si zapíšme za uši, Urbanizácia preferuje hovorovú skratkovitosť);

č. 8, s. 91-93 (Prekladové konzervy, Slovenčina je jazyk výmyselný, huncútsky – a nelógický)

č. 9, s. 92-94 (Desaťminútovka štylistiky, Kancelárčenie, úradníčenie,

č. 10, s. 108-110 (Tafaťky, tafaťky?, Úpadková, dekadentná pokleslosť)

Čechová, Soňa:

Zora Jesenská z mäsa a krvi (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 47-48

Eis, Zdeněk:

Přesah Kosikovy Dialektiky konkrétního do dnešních dnů – č. 4, s. 70-72

Földényi, László F.:

Kleisti umrie a umrie a umrie (prel. Juliana Szolnokiová; *rubrika Umenie eseje*) – č. 2, s. 45-52

Fričová, Eva:

Bigbít čistý ako dieťa (*rubrika Rodinné striebro*) – č. 4, s. 66-69

Fulka, Josef:

Hrdina a jeho čas. (Poznámky k Sollersovu románu) (*rubrika Umenie eseje*) – č. 6, s. 39-42

Gális, Vladislav:

rubrika Pan(o)ptikum

č. 1, s. 64-65 (Weather Report: Forecast – tomorrow, Ruské lidové erotické povídky, Agalloch: Ashes against the grain, Kodži Suzuki: Temné vody);

č. 3, s. 74-75 (Enrique Vila-Matas: Bartleby a spol., Miles Davis: The cellar door sessions 1970, Martin Amis: Na návšteve u paní Nabokovové a jinná setkání);

č. 5, s. 70-71 (Tom Stoppard: Rock'n'roll, Grinderman: Grinderman, Rebel meets rebel);

č. 7, s. 61-62 (Amélia Nothombová: Milostná sabotáž, Ash Dekirková: O dracích, Ozzy Osbourne: Black rain);

č. 9, s. 66-70 (Joe Berlinger - Greg Milner: Metallica – this monster lives; Pierre Michon: Opát; Pink Floyd: The piper at the gates of down)

Galmiche, Xavier:

Kedysi v niekom vyvrela svedomie. Bol raz jeden Dominik Tatarka /1913-1989/ (prel. Valér Mikula; *rubrika Romboid špeciál/Dominik Tatarka*) – č. 6, s. 51-56

Grafenauer, Niko:

Poetika labyrintu (prel. Karol Chmel; *rubrika Umenie eseje*) – č. 1, s. 27-29

Hablák, Andrej:

Takto ja čítam „V stave žilče“ Jána Ondruša – č. 4, s. 28-37

Harpán, Michal:

Fenomén(ológia) čítania – č. 4, s. 6-9

Heidegger, Martin:

„...básnický býva človek...“ (prel. Ladislav Šimon; *rubrika Umenie eseje*) – č. 8, s. 31-38

Herc, Ondrej:

Priestor a čas cyberpunku – č. 8, s. 52-56

Hronec, Vítazoslav:

Čítanie čítania – č. 1, s. 9-12

Husárová, Zuzana:

Analýza štruktúry hyperfikcie ako metafory života. Interpretácia Subway Story Davida M. Yuna – č. 4, s. 47-52

Ištványová, Zuzana:

Koniec literárnej histórie – áno alebo nie? – č. 9, s. 20-24

Jílek, Peter R. 'Rius:

Román Jozefa Čigera-Hronského Svet na trasovisku v optike ideológie a mytu – č. 7, s. 36-44

Kekeliaková, Monika:

Estetické rozohrávanie súčasnej situácie človeka a sveta. (Skica k najnovšej poézii Milana Rúfusa) – č. 9, s. 49-52

Kodoňová, Miloslava:

... a kupčici budú z chrámu vyhostení (*rubrika Rodinné striebro*) – č. 1, s. 30-34

Do tankoch na Budapešť? (*rubrika Cooltura*) – č. 8, s. 84-85

Hyperrealita a jej simulakrá (*rubrika Cooltura*) – č. 5, s. 85

Koniec chváli dielo (*rubrika Cooltura*) – č. 1, s. 76-77

Malá sabotáž s veľkými následkami (*rubrika Cooltura*) – č. 7, s. 78-79

Ogrgeň a tí druhí (*rubrika Cooltura*) – č. 3, s. 88-89

Posledný majster svojho remesla (*rubrika Cooltura*) – č. 4, s. 85-86

Večný návrat rovnakého (*rubrika Cooltura*) – č. 6, s. 87-88

Vzbura davov na slovenský spôsob (*rubrika Cooltura*) – č. 2, s. 84-85

Kopcsay, Mária:

Hráč s ležatou osmičkou (*rubrika Cooltura*) – č. 8, s. 85-86

Malomocenský komplex (*rubrika Cooltura*) – č. 5, s. 86-87

Múdrejší včas ustúpi (*rubrika Rodinné striebro*) – č. 7, s. 55-56

Nie je nám do smiechu? (*rubrika Cooltura*) – č. 1, s. 75-76

Plodný chaos Ríma (*rubrika Cooltura*) – č. 4, s. 86-87

Počasia banálne i globálne (*rubrika Cooltura*) – č. 9, s. 85-86

Precitnutie v osemdesiatych (*rubrika Cooltura*) – č. 6, s. 86-87

Šesťdesiat kilometrov a osemnásť rokov (*rubrika Cooltura*) – č. 9, s. 103-104

Terorizmus po našom (*rubrika Cooltura*) – č. 2, s. 85-86

Zahustená polievka 2 (*rubrika Cooltura*) – č. 7, s. 79-81

Kovalčík, Vlastimil:

Slovo o básni (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 77

Litvák, Ján:

Café u Michala (*rubrika Cooltura*) – č. 5, s. 82-84

Macho, Pavol:

Kolmice, pretínajúca pevný bod v strede Zemegule alebo Nebeské kvety Jána Zoričáka (*rubrika Rodinné striebro*) – č. 2, s. 59-60

Mann, Thomas:

Umelec a literát (prel. Miloš Zabab; *rubrika Umenie eseje*) – č. 5, s. 50-52

Michalovič, Peter:

Pavol Macho. Margiálie k výtvarnému dielu Pavla Macha (*rubrika Galéria Romboidu 2007*) – č. 2, s. 53

Mikláš, Norbert:

Prehovárание smrti. Philip Roth: „Everyman/Ktokolvek“ – č. 9, s. 71-77

Mikula, Valér:

„Cervené“ päťdesiate v „zlatých“ šesťdesiatych (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 50-55

Mojžiš, Juraj:

O autoportréte Francisa Bacona (*rubrika Voľným okom*) – č. 6, s. 57-61

O Baltusovom Akte s mačkou (*rubrika Voľným okom*) – č. 8, s. 61-66

O fotografii Kiki ako Ingresove husle Man Raya – č. 7, s. 50-54

O Hariekýnovom karnevale Joana Miróa (*rubrika Voľným okom*) – č. 5, s. 58-65

O Maľbe s čiernym oblúkom Vasilija Vasiljeviča Kandinského a o vnútor-
nom farebnom znení (*rubrika Voľným okom*) – č. 1, s. 44-52
O Monograme Roberta Rauschenberga (*rubrika Voľným okom*) – č. 2,
s. 69-76
O obraze Gerharda Richtera Ema – akt na schodoch (*rubrika Voľným
okom*) – č. 2, s. 98-102
O Surrealistickom stole Alberta Giacomettiho (*rubrika Voľným okom*)
– č. 4, s. 59-65
O Telách dám Jeana Dubuffeta (*rubrika Voľným okom*) – č. 3, s. 64-70
O Žltých ostrovoch Jacksona Pollocka (*rubrika Voľným okom*) – č. 9,
s. 44-48

Mojžišová, Zuzana:
Skryté, hoci na očiach. (Rómska hudba) (*rubrika Rodinné striebro*) –
č. 3, s. 71-73

Montaigne, Michel de:
O knihách (*rubrika Umenie eseje*) – č. 3, s. 25-26

Olič, Jiří:
O nezaraditeľnosti pravosti (*rubrika Galéria Romboidu/Jaroslav Štuller*)
– č. 1, s. 38-43

Passia, Radoslav:
Ksichtiky a riľuky. (Paradox k sedemdesiatke jedného románu) (*rubrika
Cooltura*) – č. 7, s. 81-82

Páterková, Mariana:
Rilkeho stopa v poézii Janka Silana – č. 6, s. 29-36

Petríček, Miroslav:
Literatúra a filosofie (*rubrika Umenie eseje*) – č. 4, s. 38-44

Rankov, Pavol:
Načo sú nám výskumy čítania? – č. 3, s. 6-8

Richterová, Sylvie:
Ideologie, dějiny, náboženství a příběh – č. 7, s. 7-15

Svetlík, Adam:
(Ne)moc literatury – č. 9, s. 8-11

Šalda, F. X.:
Ležela země přede mnou, vdova po duchu... (*rubrika Umenie eseje*) –
č. 7, s. 33-35

Šimáková, Marína:
Čitateľ – obmeny a paradoxy – č. 5, s. 6-9

Šimonová, Dominika:
Robbe-Grillet(ov) Básnik klamstva – č. 8, s. 67-69

Špitzer, Juraj:
Kráľ Ubu v Častej (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 39-40

Štrauss, Tomáš:
Socio-psychologická matrica totalitárneho myslenia – č. 8, s. 8-15

Teplan, Dušan:
Očistné písanie (*rubrika Umenie eseje*) – č. 9, s. 53-61

Turzová, Zuzana:
Návraty a odkazy (*rubrika Cooltura*) – č. 3, s. 89

Zajac, Peter:
Básne z flašovej pošty (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 30-33

Zambor, Ján:
A mimochodom. (Interpretácia básne Miroslava Válka Len tak) – č. 7,
s. 25-32
Andraščíkove eseje – č. 1, s. 22-26
Niekolko viet o Jane Štroblovej – č. 1, s. 56-58
„Vzácné kly“ – č. 8, s. 45

Zbruz, Kamil:
Grafické partitúry alebo Milan v Adamčiakove (*rubrika Galéria Romboi-
du 2007/Milan Adamciak*) – č. 3, s. 55-60

Žucha, Ivan:
rubrika Z poznámok Ivana Žuchu
č. 1, s. 84-85 (Z textov: pre koho?);
č. 2, s. 94-95 (Varia);
č. 3, s. 94-95 (Priznania);
č. 4, s. 93-95 (Tractatus metaphisicus experimentalis);
č. 5, s. 94-95 (Osobné poznámky);
č. 6, s. 94-95 (Pochybnosti);
č. 7, s. 92-93;
č. 8, s. 94-95 (Pokusy);
č. 9, s. 95-96 (Pochybnosti);
č. 10, s. 111-112 (Malé súkromné pokusy)

POÉZIA

Andraščík, František:
Z nepublikovaných básní (Keď človek žije akoby bol stromom, Som ka-
meň?, Bezdomovec) – č. 1, s. 20-21

Bančej, Maroš M.:
texty piesní Dobrého je vždy málo, Skúšobná kabínka, Ráno (Pesničky
s text-epilom básnika, prozaika, esejistu a dlhoročného redaktora a tex-
tára piesní Maroša M. Bančaja. Prípr. Marián Kubica; *rubrika Anкета
Romboidu*) – č. 6, s. 68-69

Bendzák, Ľuboš:
Radosť (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 95

Bílý, Peter:
Z nočných jász – č. 1, s. 35-37

Bondy, Egon:
5 básní (*rubrika Romboid špeciál/Egon Bondy*) – č. 5, s. 17-18
Pravdivé príšerné príbehy pro Lopatkovice holky od Egona Bondyho na Tři
krále 1976: Jezerní panna (*rubrika Romboid špeciál/Egon Bondy*) – č. 5,
s. 16

Buzássy, Ján:
Letné básne – č. 8, s. 3-7

Dobrovodský, Augustín:
***Mám toľko doktorov (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 74

Feldek, Ľubomír:
Usmiaty otec (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 29

Ferenčuhová, Mária:
Svetelné mestá – č. 4, s. 3-5

Haugová, Mila:
Biele rukopisy – č. 3, s. 3-5
Terč pre pozornosť (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 89

Hevier, Daniel:
***deti ktoré sa nevedia hrať na smrť (*rubrika Listovanie krížom-krá-
žom*) – č. 10, s. 74
texty piesní Hudba sa o svoje deti stará, Rozprávkový Čičan, Sneh, Po-
môž mi zabudnúť (Pesničky s text-epilom Daniela Heviera. Prípr. Marián
Kubica; *rubrika Anкета Romboidu*) – č. 9, s. 69-70

Hocheľ, Igor:
Príprava k modlitbe (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 38

Chmel, Karol:
Liberté égalité fraternité (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10,
s. 38

Chrobáková Repar, Stanislava:
***v mojej knižnici (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 95

Janovic, Tomáš:
O humore (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 68
Smutné anekdoty – č. 8, s. 57

Jurolek, Rudolf:
***Keď jediným výsledkom (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10,
s. 89

Kolenič, Ivan:
Vráťte mi môj sen (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 56

Kubica, Marián:
– básne – za všetkým... – č. 5, s. 38-39

Lehenová, Tatjana:
Pre vybranú spoločnosť (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 27

Leikert, Jozef:
Dotyky duše – č. 4, s. 45-46

Litvák, Ján:
Taká čudná usávanka (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 27

Macsovszky, Peter:
Na komin z okna, Keď používam tieto – č. 2, s. 3-5
Optimistimul (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 78

Marenčin, Albert:
O mŕtvych len dobre (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 21-22

Mihalkovič, Jozef:
Slnko v sieti (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 41
6 básní – č. 9, s. 3-5

Milčák, Marián:
Kameň (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 46
Nôž a iné básne – č. 1, s. 4-8

Milčák, Peter:

- Zvieratám (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 89
- Mojík, Ivan:**
Dve básne na rozlúčku – č. 5, s. 3
- Ondrejková, Anna:**
***Ochota zomrieť (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 46
- Ondruš, Ján:**
Krvál (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 96
- Pácalová, Jana:**
No comment (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 76
- Pastier, Oleg:**
Myslím si, že... (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 76
- Pastíračík, Daniel:**
Ikona stromu (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 95
Z nových básní – č. 7, s. 3-6
- Patchen, Kenneth:**
23. ulica sa končí v nebi (prel. Peter Milčák) – č. 2, s. 62-68
- Piussi, Lucia:**
Slovník živých slov, Nechaj to plynúť, Život je rozprávka, Zas je to všetkým jedno, Smútok je dlhá cesta, Daniel Tupý, Bez konca – č. 6, s. 7-12
- Repar, Stanislava:**
Vernisáž 1, Vernisáž 2, Kierké Gaardovi, okľukou – č. 9, s. 25-28
- Ruttkayová, Ivica:**
Psychoanalýza (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 49
- Ružičková, Nora:**
Skvrna (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 74
- Sarvaš, Martin:**
texty piesní Hráo o život, Rock'n'roll proti smútku, Barón Prášil, Smrť a sláva (Piesničky s text-epilom textára a producenta Martina Sarvaša. Pripr. Marián Kubica; *rubrika Anketa Romboidu*) – č. 7, s. 59-60
- Skácel, Jan:**
Podzím za mestem, Malá nádraží, Naše zcela obyčejné město, Příslaví, Nahým a mokrým navrch, Převozné pro Charóna, Potom, Odvaha k tomu – č. 3, s. 21-24
- Solotruk, Martin:**
Planktón gravitácie – č. 2, s. 35-40
- Strážay, Štefan...**
Na začiatku (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 34
- Štrasser, Ján:**
texty piesní Tvár v zrkadle, Pančuchové blues, Strom šiel domov, Pri sebe, Tlaková niž, Dialóg, Vtedy prídem..., Ja si odvykám, Citovanie (Piesničky s text-epilom Jána Štrassera. Pripr. Marián Kubica; *rubrika Anketa Romboidu*) – č. 8, s. 72-75
Zmätené haiku (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 78
- Štroblová, Jana:**
Třetí břeh – č. 1, s. 53-55
- Šulej, Peter:**
Huacaran a iné básne – č. 3, s. 61-63
- 3x** petržalský hip-hop (A.M.O.: Bratislava; Opak vsp. Čistychoy: Slavín; Lúza: Priamo z Petržalky) – s. 6, s. 3-6
- Turan, Andrijan:**
Zmŕtvychvstanie (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 56
- Urban, Jozef:**
V slepej ulici, v malom meste (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 41
- Ursiny, Dežo:**
6 básní (z toho jedna naspievaná v čase 6' 48) (*rubrika Romboid špeciál/Ursiny píše*) – č. 8, s. 25-30
- Vadkerti-Gavorníková, Lýdia:**
Z hry na pár-nepár (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 34
- Válek, Miroslav:**
Len tak – č. 7, s. 25
V kruhu (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 63
- Zambor, Ján:**
Listie, sarkastický motív (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 49
- Žary, Štefan:**
Dve básne po odchode – č. 8, s. 43-44
- PRÓZA**
- Bakošová, Zuzana:**
Stratégia a iné krátke útvary – č. 6, s. 37-38
- Ballá:**
Žena z Nitry – č. 1, s. 13-19
- Beňová, Jana:**
Plán odprevádzania. (Café Hyena) – č. 9, s. 12-19
- Bodnárová, Jana:**
9 minirománov – č. 4, s. 15-22
- Bondy, Egon:**
Invalidní sourozenci (citáty vybral Igor Hocheľ; *rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 97
Markétě Machovcové (*rubrika Romboid špeciál/Egon Bondy*) – č. 5, s. 19-28
- Brück, Miroslav:**
Náhodné vety – č. 5, s. 47-49
Štyri zastavenia – č. 2, s. 41-44
- Havrilla, Vladimír:**
100 US \$ poviedka (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 75
- Juráňová, Jana:**
Pripad Anny K. – č. 5, s. 29-33
- Kadlečík, Ivan:**
Moje prvé stretnutie sa Hamleta s Orestom (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 23-28
- Karvaš, Peter:**
Majetkoprávne konanie (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 23-26
- Kopcsay, Mária:**
Mystifikátor – č. 7, s. 16-24
- Macsovszky, Peter:**
Nemocnoc (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 69-73
- Rankov, Pavol:**
Fragmenty z rozobraného historicko-spoločenského románu – č. 2, s. 6-10
- Turan, Andy:**
Krásy klasiky – č. 3, s. 9-17
- Ursiny, Dežo:**
Voda (*rubrika Romboid špeciál/Ursiny píše*) – č. 8, s. 16-24
- Vášová, Alťa:**
Úniky (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 90-94
- Závodová, Dana:**
Úplne od veci – č. 1, s. 59-63
- RECENZIE (podľa autora a názvu recenzovaného diela)**
- Babeľ, Isaak:** Ako to chodilo v Odese
Andy Turan – č. 1, s. 72-74
- Baláz, Blažej:** Texty
Roman Gajdoš – č. 9, s. 80-81
- Bielik, Robert:** Sansilia
Andy Turan – č. 4, s. 77-79
- Blaha, Anton a kol.:** Pyžamová revolúcia
Jozef Leikert – č. 6, s. 82-83
- Vachtová, Ludmila - **Bregantová, Polana:** Teď
Peter Michalovič – č. 4, s. 82-84
- Brendza, Boris:** Poď ďalej a povedz!
Marián Kubica – č. 7, s. 63-66
- Burroughs, William S.:** Posledné slová
Andy Turan – č. 5, s. 75-77
- Buzássy, Ján:** Dvojkrídle dvere
Ján Gavura (*rubrika Konfrontácie*) – č. 5, s. 10-12
Igor Hocheľ (*rubrika Konfrontácie*) – č. 5, s. 10-12
- Čejková, Daša:** Insektárium
Marta Součková – č. 79-80
- Dianišková, Veronika:** Labyrinth okolo rúk
Maroš M. Bančej – č. 7, s. 66-67
- Földvári, Kornel:** O karikatúre
Oliver Bakoš – č. 3, s. 82-84
- Gál, Róbert:** Kridlovanie
Kamil Zbruz – č. 4, s. 81-82
- Gavura, Ján:** Každým ránom si
Igor Hocheľ – č. 1, s. 66-67
- Groch, Erik:** Em

Lubica Somolayová – č. 6, s. 74-76

Habaj, Michal: Druhá moderna
Marta Součková – č. 1, s. 67-69

Haugová, Míla: Rastlina so snom: vertikália
Derek Rebro – č. 4, s. 73-75

Horváth, Karol D.: Karol D. Horváth; Karol D₂ Horváth; Karol 3D Horváth
Marta Součková – č. 6, s. 76-79

Huchel, Peter: Zrátané dni
Maroš M. Bančej – č. 8, s. 80-82

Hvorecký, Michal: Eskortá
Peter Darovec (*rubrika Konfrontácie*) – č. 8, s. 39-42
Marta Součková (*rubrika Konfrontácie*) – č. 8, s. 39-42

Janovic, Tomáš: Humor ho! Rozhovory s Jánom Štrasserom a iné texty
Juraj Mojžiš – č. 6, s. 70-71

Jurčo, Milan: Z prelomu storočí, z rozhrania žánrov. Tvorcovia a diela (v) zovretí dobou
Igor Hocheľ – č. 3, s. 84-86

Konvergencie a divergencie existenciálnej semiotiky alebo „veda s ľudskou tvárou“ (medzinárodné vedecké sympóziom)
Dana Kubalová – č. 7, s. 74-77

Kopcsay, Mária: Zbytočný život
Balla – č. 2, s. 80-81

Kubica-Čim, Marián: Báseň bez všetkého
Maroš M. Bančej – č. 5, s. 73-75

Kuchelová, Katarína: Šport
Jana Pácalová – č. 2, s. 78-79

Langerová, Žo: Vtedy v Bratislave. Mój život s Oskarom L.
Ivan Kamenec – č. 9, s. 78-80

Leikert, Jozef: Pomínutosť; Dotyky duše
Daniel Pastirčák – č. 7, s. 67-68

Lukacs, John: Demokracia a populizmus. Strach a nenávisť
Miloslava Kodoňová – č. 3, s. 86-87

Macho, Pavol: Mesiac na červeno
Lucia Zívnová – č. 7, s. 69-70

Maliti-Fraňová, Eva: Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská
Ján Zambor – č. 8, s. 76-78

Matejov, Fedor: Lektúry
Zoltán Rédey – č. 3, s. 50-54

Memfer: Kacir v čizmách
Miroslava K. Valová – č. 7, s. 72-74

Milčák, Marián: Siedma kniha spánku
Zoltán Rédey – č. 6, s. 79-82

Mojík, Ivan: Menuet s neviditeľným starcom
Míla Haugová – č. 5, s. 72-73

Murakami, Haruki: Hon na ovcu; Tancuj, tancuj, tancuj
Marta Součková – č. 7, s. 70-72

Murakami, Haruki: Tancuj, tancuj, tancuj
Vladimír Balla – č. 6, s. 83-85

Povchanič, Štefan: Histoire de la littérature slovaque 1. (Des origines à la Première Guerre mondiale)
Valér Mikula – č. 6, s. 72-74

Repka, Peter: Relikvie anjelov
Jana Pácalová (*rubrika Konfrontácie*) – č. 4, s. 10-14
Zoltán Rédey (*rubrika Konfrontácie*) – č. 4, s. 10-14

Rorty, Richard – Vattimo, Giovanni: Budoucnosť náboženstvá
Miloslava Kodoňová – č. 9, s. 82-84

Rusnáková, Katarína: V toku pohyblivých obrazov. (Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry)
Katarína Ihringová – č. 2, s. 82-83

Somolayová, Lubica: Prízhmurými očami
Míla Haugová – č. 8, s. 78-80

Stamm, Peter: Agnes
Marta Součková – č. 4, s. 79-81

Štrpka, Ivan: Na samý okraj (písania)
Miloslava Kodoňová – č. 4, s. 76-77

Tolkien, J. R. R.
Lucia Winklerová – č. 9, s. 81-82

Turan, Andrijan: Sťahovanie vtákov
Maroš M. Bančej – č. 2, s. 81-82, č. 3, s. 81-82

Vadas, Marek: Liečiteľ
Jana Pácalová – č. 3, s. 76-78

Vachtová, Ludmila – Bregantová, Polana: Teď
Peter Michalovič – č. 4, s. 82-84

Rorty, Richard – **Vattimo, Giovanni:** Budoucnosť náboženstvá
Miloslava Kodoňová – č. 9, s. 82-84

Velikič, Dragan: Severná stena
Zuzana Belková – č. 5, s. 80-81

Wittgenstein, Ludwig: O istote
Miloslava Kodoňová – č. 5, s. 77-80

Zbruž, Kamil: Primitív
Maroš M. Bančej – č. 5, s. 73-75

Žucha, Ivan: O prirodzenosti vecí
Stanislava Repar – č. 1, s. 70-72

Žuchová, Svetlana: Yesim
Peter Macsovszky – č. 2, s. 77-78

RECENZIE (podľa autora recenzie)

Bakoš, Oliver:
Smútok prchavých úsmevov (Kornel Földvári: O karikatúre) – č. 3, s. 82-84

Balla, Vladimír:
Čo je to? (Mária Kopcsay: Zbytočný život) – č. 2, s. 80-81
Recept na kultúrny sneh (Haruki Murakami: Tancuj, tancuj, tancuj) – č. 6, s. 83-85

Bančej, Maroš M.:
Medzi jeseňou a zimou spia mačky (Peter Huchel: Zrátané dni) – č. 8, s. 80-82
Šamani a šašovia (Kubica-Čim, Marián: Báseň bez všetkého; Kamil Zbruž: Primitív) – č. 5, s. 73-75
Príliv poézie (Veronika Dianišková: Labyrint okolo rúk) – č. 7, s. 66-67
Vtáci a tradície (Andrijan Turan: Sťahovanie vtákov) – č. 2, s. 81-82;

Belková, Zuzana:
Na sever južnou cestou (Dragan Velikič: Severná stena) – č. 5, s. 80-81

Darovec, Peter:
Eintopf (Michal Hvorecký: Eskortá) (*rubrika Konfrontácie*) – č. 8, s. 39-42

Gajdoš, Roman:
Umenie textovať, textovať umenie (Blažej Baláz: Texty) – č. 9, s. 80-81

Gavura, Ján:
Požičaný anjel (Ján Buzássy: Dvojkridle dvere) (*rubrika Konfrontácie*) – č. 5, s. 10-12

Haugová, Míla:
Rozumiem aj tomu čomu nerozumiem (alebo: prechádzať sa v mrmore) (Ivan Mojík: Menuet s neviditeľným starcom) – č. 5, s. 72-73
Zatajený dych, prízhmuréné oči, zdržanlivosť (Lubica Somolayová: Prízhmurými očami) – č. 8, s. 78-80

Hocheľ, Igor:
Namiesto recenzie (citáty z knihy Egona Bondyho Invalidní sourozenci vybral Igor Hocheľ; *rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 97
Poézia s prvkom napätia a dramatismu (Ján Gavura: Každým ránom si) – č. 1, s. 66-67
Ťarcha tvaru aj uvoľnená elegancia (Ján Buzássy: Dvojkridle dvere) – (*rubrika Konfrontácie*) – č. 5, s. 10-12
Vedecká erudícia i vyznanie (Milan Jurčo: Z prelomu storočí, z rozhrania žánrov. Tvorcovia a diela (v)zovretí dobou) – č. 3, s. 84-86

Ihringová, Katarína:
Obrazy v pohybe (Katarína Rusnáková: V toku pohyblivých obrazov. /Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry/) – č. 2, s. 82-83

Kamenec, Ivan:
Vtedy v strednej Európe... (Žo Langerová: Vtedy v Bratislave. Mój život s Oskarom L.) – č. 9, s. 78-80

Kodoňová, Miloslava:
Jeremiáda nad demokraciou (John Lukacs: Demokracia a populizmus. Strach a nenávisť) – č. 3, s. 86-87
Na samom okraji poznania (Ivan Štrpka: Na samý okraj (písania)) – č. 4, s. 76-77
Náboženstvo vo veku interpretácie (Richard Rorty – Giovanni Vattimo: Budoucnosť náboženstvá) – č. 9, s. 82-84
Tretie oko Ludwiga Wittgensteina (Ludwig Wittgenstein: O istote) – č. 5, s. 77-80

Kubalová, Dana:

- Konvergenca a divergenca existenciálnej semiotiky alebo „veda s ľudskou tvárou“. (Poznámky na margo medzinárodného vedeckého sympózia) – č. 7, s. 74-77
- Kubica, Marián:**
Poď ďalej, cudzinec, poď ďalej a povedz, prečo ťa neznámam (Boris Breznica: Poď ďalej a povedz!) – č. 7, s. 63-66
- Leikert, Jozef:**
Vykročenie v pyžame: revolučné nepokoje 1956 sa začali v Bratislave (Anton Blaha a kol.: Pyžamová revolúcia) – č. 6, s. 82-83
- Macsoszy, Peter:**
Cudzie tu cudzom alebo slasti minimalizmu (Svetlana Žuchová: Yesim) – č. 2, s. 77-78
- Michalovič, Peter:**
Pocity, dotyky a tvary (Ludmila Vachtová – Polana Bregantová: Teď) – č. 4, s. 82-84
- Mikula, Valér:**
Oneskorená recenzia na „oneskorené“ dejiny (Štefan Povchanič: Histoire de la littérature slovaque. /Des origines à la Première Guerre mondiale/) – č. 6, s. 72-74
- Mojžiš, Jura:**
Dobre (s)poznáme len plytké duše. Na obálke knižky s (ne)skrytým la-mohlavom – (To)máš (Jano)víc: Humor ho! [Tomáš Janovic: Humor ho! Rozhovory s Jánom Štrasserom a iné texty] – č. 6, s. 70-71
- Pácalová, Jana:**
Druhá literárna výprava na čierny kontinent (Marek Vadas: Liečiteľ) – č. 3, s. 76-78
K trom pozastaveniam nad jednou knihou /pozastavenie štvrté/ (Katarína Kuchelová: Šport) – č. 2, s. 78-79
Reč nádej, viac ako báseň (Peter Repka: Relikvie anjelov) (*rubrika Konfrontácie*) – č. 4, s. 10-14
- Pastířák, Daniel:**
Medzi dvoma knihami (Jozef Leikert: Pominuteľnosť; Jozef Leikert: Dotyky duše) – č. 7, s. 67-68
- Rebro, Derek:**
Ešte tu, už tam (Mila Haugová: Rastlina so snom: vertikála) – č. 4, s. 73-75
- Repar, Stanislava:**
O príbúdání vrcholov (Ivan Žucha: O prirodzenosti vecí) – č. 1, s. 70-72
- Rédey, Zoltán:**
Reinterpretované sacrum (Peter Repka: Relikvie anjelov) (*rubrika Konfrontácie*) – č. 4, s. 10-14
Tajomná istota „života a smrti“ (Marián Milčák: Siedma kniha spánku) – č. 6, s. 79-82
Umenie rozumieť. /Oneskorený ohlas na oneskorený knižný debut/ (Fedor Matejov: Lektúry) – č. 3, s. 50-54
- Somolayová, Ľubica:**
Bolesť hľadá zánik (Erik Groch: Em) – č. 6, s. 74-76
- Součková, Marta:**
Intertextuálne čítanie (Michal Habaj: Druhá moderna) – č. 1, s. 67-69
Nový stereotyp (Daša Čejková: Insektárium) – č. 3, s. 79-80
Píš, piš... ? /Murakami ešte raz/ (Haruki Murakami: Hon na ovcu; Haruki Murakami: Tancuj, tancuj, tancuj) – č. 7, s. 70-72
Príbeh v texte, text v príbehu (Peter Stamm: Agnes) – č. 4, s. 79-81
Tak to tu ešte nebolo (Michal Hvorecký: Eskorta) (*rubrika Konfrontácie*) – č. 8, s. 39-42
„True color“ Karola D., D2, 3D Horvátha (Karol D. Horváth, Karol D₂ Horváth, Karol 3D Horváth) – č. 6, s. 76-79
- Turan, Andy:**
Doma je všade, kde ťa neuvážnia (William S. Burroughs: Posledné slová) – č. 5, s. 75-77
Postáť na miestach sily (Robert Bielik: Sansilia) – č. 4, s. 77-79
Slzy, smiech a slad smrti (Isaak Babel: Ako to chodilo v Odesse) – č. 1, s. 72-74
- Vadas, Marek:**
Liečiteľ (Jana Pácalová: Druhá literárna výprava na čierny kontinent) – č. 3, s. 76-78
- Valová, Miroslava K.:**
Her(m)etický algoritmy (Memfer: Kacír v čižmách) – č. 7, s. 72-74
- Winklerová, Lucia:**
Ďalší rozvoj fenoménu J. R. R. Tolkien – č. 9, s. 81-82
- Zambor, Ján:**
Pokus o pravdivý obraz Zory Jesenskej (Eva Malití-Fraňová: Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská) – č. 8, s. 76-78
- Zbruz, Kamil:**
Yeah! Pravdy sú len jedny /never mind the bollocks/ (Róbert Gál: Kridlovanie) – č. 4, s. 81-82
- Živnová, Lucia:**
Mesiac na červeno (Pavol Macho: Mesiac na červeno) – č. 7, s. 69-70

ROZHOVORY

Bančej, Maroš M.:

Muž v labyrinte fantastiky alebo Doba zúfalstva z rozumu. Rozhovor s Ondrejom Hercom (prípr. Maroš M. Bančej) – č. 8, s. 46-51

Bunčák, Pavol

Posledný rozhovor s Pavlom Bunčákom (4. 3. 1915 v Skalici – 5. 1. 2000 v Bratislave). 2. časť (prípr. Stanislava Chrobáková a Pavol Lukáč; *rubrika Listovanie križom-kražom*) – č. 10, s. 79-88

Bžoch, Jozef

Antidialóg s Jozefom Bžochom /zo šesťdesiatych rokov minulého storočia/ (prípr. Július Vanovič; *rubrika Tmavá komora/Jozef Bžoch*) – č. 2, s. 19-22

Herec, Ondrej

Muž v labyrinte fantastiky alebo Doba zúfalstva z rozumu. Rozhovor s Ondrejom Hercom (prípr. Maroš M. Bančej) – č. 8, s. 46-51

Hocheľová, Vlasta:

V jeho poézii a živote boli anjeli aj čerti. S Jiřím Pavelkom o básnikovi Jánovi Skácelovi (prípr. Vlasta Hocheľová) – č. 3, s. 18-20

Chrobáková, Stanislava:

Posledný rozhovor s Pavlom Bunčákom (4. 3. 1915 v Skalici – 5. 1. 2000 v Bratislave). 2. časť (prípr. Stanislava Chrobáková a Pavol Lukáč; *rubrika Listovanie križom-kražom*) – č. 10, s. 79-88

Kubica, Marián

Medzihra v seriáli ne/verbálnych snov. Doplnkové čítanie k dočasnemu auto/portrétu básnika Mariána Kubicu (prípr. Oleg Pastier) – č. 5, s. 34-37

Lukáč, Pavol:

Posledný rozhovor s Pavlom Bunčákom (4. 3. 1915 v Skalici – 5. 1. 2000 v Bratislave). 2. časť (prípr. Stanislava Chrobáková a Pavol Lukáč; *rubrika Listovanie križom-kražom*) – č. 10, s. 79-88

Marenčin, Albert

Poézia: imaginárny portrét. Stretnutie s Albertom Marenčinom a jeho tvorbou (prípr. Ivan Mojík; *rubrika Listovanie križom-kražom*) – č. 10, s. 11-19

Mojík, Ivan:

Poézia: imaginárny portrét. Stretnutie s Albertom Marenčinom a jeho tvorbou (prípr. Ivan Mojík; *rubrika Listovanie križom-kražom*) – č. 10, s. 11-19

Okáliová-Stavrakaki, Silvia:

Keď sa na realitu usmievame, aj ona sa usmieva na nás. Oneskorený rozhovor s Rudolfom Slobodom, 16. 4. 1938 - 6. 10. 199 (prípr. Silvia Okáliová-Stavrakaki; *rubrika Listovanie križom-kražom*) – č. 10, s. 42-45

Pastier, Oleg:

Medzihra v seriáli ne/verbálnych snov. Doplnkové čítanie k dočasnemu auto/portrétu básnika Mariána Kubicu (prípr. Oleg Pastier) – č. 5, s. 34-37

Pavelka, Jiří:

V jeho poézii a živote boli anjeli aj čerti. S Jiřím Pavelkom o básnikovi Jánovi Skácelovi (prípr. Vlasta Hocheľová) – č. 3, s. 18-20

Skácel, Ján

V jeho poézii a živote boli anjeli aj čerti. S Jiřím Pavelkom o básnikovi Jánovi Skácelovi (prípr. Vlasta Hocheľová) – č. 3, s. 18-20

Sloboda, Rudolf:

Keď sa na realitu usmievame, aj ona sa usmieva na nás. Oneskorený rozhovor s Rudolfom Slobodom, 16. 4. 1938 - 6. 10. 199 (prípr. Silvia Okáliová-Stavrakaki; *rubrika Listovanie križom-kražom*) – č. 10, s. 42-45

Solotruk, Martín:

Mám rád, keď báseň nehovorí „o“, ale koná „to“. Rozhovor s Martinom Solotrukcom (prípr. Ivan Štrpka) – č. 2, s. 31-34

Štrpka, Ivan:

Mám rád, keď báseň nehovorí „o“, ale koná „to“. Rozhovor s Martinom Solotrukcom (prípr. Ivan Štrpka) – č. 2, s. 31-34

Vanovič, Július:

Antidialóg s Jozefom Bžochom /zo šesťdesiatych rokov minulého storočia/ (prípr. Július Vanovič; *rubrika Tmavá komora/Jozef Bžoch*) – č. 2, s. 19-22

SPOMIENKY, PAMÄTI, DOKUMENTY**Ballek, Ladislav:**

Stretnutia (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 35-37

Bančej, Maroš M.:

Zájdene obravy v čase (*rubrika Rodinné striebro*) – č. 5, s. 66-69

Brück, Miroslav:

Za Ivanom Mojíkom (2. 11. 1928 - 18. 4. 2007) – č. 5, s. 4-5

Bžochová-Wild, Jana:

Encyklopédia Jozefa Bžocha A-Ž (*rubrika Tmavá komora/Jozef Bžoch*) – č. 2, s. 12-18

Drug, Štefan:

O návrate k zdravému rozumu. Ivan Kupec: Denník (1962-1968) (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 64-67

Hamada, Milan:

Nadgeneračný kritik svojej generácie (*rubrika Tmavá komora/Jozef Bžoch*) – č. 2, s. 23-24

Haugová, Mila:

Zrkadlo dovnútra – č. 6, s. 13-28

Johanides, Ján:

Pozná... Pozná? (*rubrika Tmavá komora/Jozef Bžoch*) – č. 2, s. 28-29

Kupec, Ivan:

Denník. 10. január 1967 (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 4

Leikert, Jozef:

Ladislav Mňačko v roku 1963 (*rubrika Tmavá komora*) – č. 9, s. 29-43

Mihalkovič, Jozef:

List Jozefovi Bžochovi (*rubrika Tmavá komora/Jozef Bžoch*) – č. 2, s. 25
Musíte si dať nazrieť do karát, aj keby ste nechceli (Miroslav Válek. La-
co Novomeský) – č. 9, s. 6-7

Mojík, Ivan:

List Ludovítovi Pezlárovi (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 20

Mrázek, Ondřej:

Bondyho duše kráčí dál (*rubrika Romboid Speciál/Egon Bondy*) – č. 5, s. 14-16

Ňdegrad, Knut:

Jazyk pozíe je absolútne podstatný (*rubrika Cooltura*) – č. 9, s. 87

Ondruš, Ján:

List Mariánovi Kováčikovi (*rubrika Tmavá komora*) – č. 4, s. 23-27
List redakcii Romboidu (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 96

Pastier, Oleg:

Egon Bondy: invalidný súrodeneц totalného realizmu (*rubrika Romboid Speciál/Egon Bondy*) – č. 5, s. 13

Pastirčák, Daniel:

Básnik dusený večnosťou (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 57-62

Pezlár, Ludovít:

List redakcii Romboidu (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 20

Priloha

k zápisnici zo schôdze predsedníctva slovenskej sekcie ŽČSS dňa 25. 7. 1950. Kronika odborne-politického školenia spisovateľov v Budmerciach v dňoch 11.-12. júla 1950 (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 7-10

Rankov, Pavol:

Fragmenty z rozbabraného historicko-spoločenského románu – č. 2, s. 6-10

Rúfus, Milan:

Zahníme za roh (*rubrika Tmavá komora/Jozef Bžoch*) – č. 2, s. 30

Ursiny, Dežo:

Moja milá pani! (2) /Z listov Zdenke Krejčovej/ (*rubrika Tmavá komora*) – č. 3, s. 27-49 [pozn.: 1. časť je uverejnená v roč. 38, 2003, č. 5-6, s. 55-74]

Válek, Miroslav:

Hovoriť striebro (*rubriky Tmavá komora, Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 5

Prst do ohňa (*rubriky Tmavá komora, Listovanie krížom-krážom*) – č. 10, s. 6

Vilikovský, Pavel:

Chvála zádrapčivosti (*rubrika Tmavá komora/Jozef Bžoch*) – č. 2, s. 26-27

PEREXY, REDAKČNÉ POZNÁMKY, REDAKČNÉ STÍPČEKY**Bančej, Maroš M.**

Knížná hľadka Maroša Bančeja (*rubrika Ex libris*) – č. 8, s. 83
Pesničky s text-epilom básnika, prozaika, esejistu a dlhoročného redaktora a textára piesní Maroša M. Bančeja (prípr. Marián Kubica; *rubrika Anкета Romboidu*) – č. 6, s. 66-69

Bartošová, Zuzana:

Igor Kalný (úvodný text Zuzana Bartošová; *rubrika Galéria Romboidu 2007*) – č. 5, s. 53

Bodnárová, Jana:

rubrika Myslím si, že... – č. 6, s. 2

Branko, Pavol:

Spolieham sa, že mi naďalej budete poskytovať podklady – č. 7, s. 95

Brück, Miroslav:

rubrika Myslím si, že... – č. 4, s. 2

Hevier, Daniel:

Pesničky s text-epilom Daniela Heviera (prípr. Marián Kubica; *rubrika Anкета Romboidu*) – 9, s. 68-70

Hochel, Igor:

Z tvorby Jána Skácela v 60. rokoch – č. 3, s. 21

Horváth, Peter:

rubrika Galéria Romboidu 2007 – č. 9, s. 62

Jurolek, Rudolf:

rubrika Myslím si, že... – č. 8, s. 2

Kadlečík, Ivan:

rubrika Myslím si, že... – č. 2, s. 2; č. 5, s. 2; č. 7, s. 2; č. 9, s. 2

Kalný, Igor:

rubrika Galéria Romboidu (Úvodný text Zuzana Bartošová) – č. 5, s. 53-57

Kopcsay, Mária

rubrika Anкета Romboidu. Odpovedá Mária Kopcsay – č. 7, s. 32

Kubica, Marián:

rubrika Anкета Romboidu. Pesničky s text-epilom básnika, prozaika, esejistu a dlhoročného redaktora a textára piesní Maroša M. Bančeja. Prípr. Marián Kubica – č. 6, s. 66-69
rubrika Anкета Romboidu. Pesničky s text-epilom Daniela Heviera. Prípr. Marián Kubica – č. 9, s. 68-70
rubrika Anкета Romboidu. Pesničky s text-epilom Jána Štrassera. Prípr. Marián Kubica – č. 8, s. 70-75
rubrika Anкета Romboidu. Pesničky s text-epilom textára a producenta Martina Sarvaša. Prípr. Marián Kubica – č. 7, s. 57-60
rubrika Cooltura. Povedka 2007 Datalock. Vyhlasenie víťazov 11. ročníka literárnej súťaže v 90-minútovom živom vysielaní Slovenského rozhlasu. Prípr. Marián Kubica – č. 7, s. 83-84
rubrika Galéria Romboidu 2007. Jaroslav Kopřda – č. 4, s. 53-58
rubrika Galéria Romboidu 2007. Jozef Porubčin. A jahody som zbieral ústami!... – č. 8, s. 58-60
rubrika Galéria Romboidu 2007. Katarína Slaninková: Kreslím tak, aby sa to páčilo aj mne ako dieťaťu (zo slovenskej tlače Marián Kubica) – č. 7, s. 45-49
rubrika Galéria Romboidu 2007. Tomáš Krčmery. Tuha a diamant – kresliar a maliar – č. 6, s. 62-65
rubrika Tour de galery alebo - Na vernisáži! Jednou vetou o výstavnom živote v Bratislave ako i na Slovensku

č. 1, s. 78-80;

č. 2, s. 87-90;

č. 3, s. 90;

č. 4, s. 88-89;

č. 5, s. 88-90;

č. 6, s. 89-90;

č. 7, s. 88-91;

č. 8, s. 87-89;

č. 9, s. 88-90;

č. 10, s. 105-107

Michalovič, Peter:

rubrika Myslím si, že... – č. 3, s. 2

- Milčák, Peter:**
Kenneth Patchen - č. 2, s. 61
- Piussi, Lucia:**
Živé kvety - č. 6, s. 7
- red.:**
Cena Romboidu za rok 2006: Pavel Branko: Úklady jazyka alebo Slovgličtina - č. 7, s. 94
Jozef Bžoch (rubrika *Tmavá komora/Jozef Bžoch*) - č. 2, s. 11
Kenneth Patchen. 23. ulica sa končí v nebi - č. 2, s. 61
Peter Horváth (rubrika *Galéria Romboidu 2007*) - č. 9, s. 62
Obsah 41. ročníka, rok 2006 - č. 1, s. 86-95
- Reisingerová de Puineuf, Sonia:**
rubrika Tour de galery alebo - Na vernisáži! Jednou vetou o výstavnom živote v Bratislave ako i na Slovensku. O čom bolo a nebolo dvadsiate storočie - č. 9, s. 90-91
- Sarvaš, Martin:**
Pesnicky s text-epilom textára a producenta Martina Sarvaša (pripr. Marián Kubica; *rubrika Anketa Romboidu*) - č. 7, s. 57-60
- Štrasser, Ján:**
Pesnicky s text-epilom Jána Štrassera. (pripr. Marián Kubica; *rubrika Anketa Romboidu*) - č. 8, s. 70-75
- Štrpka, Ivan:**
rubrika Myslim si, že... - č. 1, s. 2-3; č. 6, s. 2-3
- Vaškovičová, Hana:**
Rubrika Tour de galery alebo - Na vernisáži! Jednou vetou o výstavnom živote v Bratislave ako i na Slovensku - č. 8, s. 89-90

ILUSTRÁCIE

- Adamciak, Milan:**
ilustr. na obálke č. 3
č. 3, s. 56-61
- Bacon, Francis:**
Autoportrét (*rubrika Voľným okom*) - č. 6, s. 57
- Balthus:**
Akt s mačkou (*rubrika Voľným okom*) - č. 8, s. 61
- Csudai, Ivan:**
ilustr. z Romboidu č. 10/2004 (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) - č. 10, s. 88
- Dubuffet, Jean:**
Dámske telo (*rubrika Voľným okom*) - č. 3, s. 64
Telo dámy (*rubrika Voľným okom*) - č. 3, s. 64
- Giacometti, Alberto:**
Surrealistický stôl (*rubrika Voľným okom*) - č. 3, s. 59
- Horváth, Peter:**
ilustr. na obálke č. 9
ilustr. z Romboidu č. 1/1993 (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) - č. 10, s. 22
Býk - č. 9, s. 62
Dvaja - č. 9, s. 65
Noc a deň - č. 9, s. 5
On a ona - č. 9, s. 63
Veľký kolotoč - č. 9, s. 43
Vták - č. 9, s. 64
Z rozprávky - č. 9, s. 64
- Kalný, Igor:**
ilustr. na obálke č. 5;
č. 5, s. 53-58 (*rubrika Galéria Romboidu 2007*)
- Kandinskij, Vasilij:**
Maľba s čiernym oblúkom (*rubrika Voľným okom*) - č. 1, s. 47
- Klímo, Alojz:**
ilustr. z Romboidu č. 8/1995 (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) - č. 10, s. 4
- Koprda, Jaroslav:**
ilustr. na obálke č. 4
Bez názvu - č. 4, s. 5, 37, 46, 69, 72, 95
č. 4, s. 53-58 (*rubrika Galéria Romboidu 2007*)
- Krčméry, Tomáš:**
ilustr. na obálke č. 6
Slovenské rozprávky (*rubrika Galéria Romboid/ 2007*) - č. 6, s. 1, 62-65

- Macho, Pavol:**
ilustr. na obálke č. 2
č. 2, s. 53-58 (*rubrika Galéria Romboidu 2007*)
- Miró, Joan:**
Harlekýnov karneval (*rubrika Voľným okom*) - č. 5, s. 58
- Mrvová, Juliana:**
ilustr. z Romboidu č. 5/2005 (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) - č. 10, s. 40
ilustr. z Romboidu č. 9/2004 (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) - č. 10, s. 48
- Pollock, Jackson:**
Žlté ostrovy (*rubrika Voľným okom*) - č. 9, s. 44
- Porubčin, Jozef:**
ilustr. na obálke č. 8
Z cyklu Dušinky - č. 8, s. 58, 59, 60 (*rubrika Galéria Romboidu 2007*)
- Richter, Gerhard:**
Ema - akt na schodoch (*rubrika Voľným okom*) - č. 2, s. 98
- Slaninková, Katarína:**
ilustr. na obálke č. 7
rubrika Galéria Romboidu 2007:
Gala-ak-si-ja - č. 7 s. 48
Kostrbáč - č. 7, s. 49
Kyklop - č. 7, s. 1
5x (sivosnivo) - č. 7, s. 47
Prahlava - č. 7, s. 46
Záhadný pohľad - č. 7, s. 46
- Šille, Erik:**
ilustr. z Romboidu č. 2/2003 (*rubrika Listovanie krížom-krážom*) - č. 10, s. 19
- Štuller, Jaroslav:**
ilustr. na obálke č. 1
č. 1 s. 38, 40, 41, 42, 43

ČASOPIS V ČASOPISE

QUORUM

ŠTÚDIE, ESEJE, ČLÁNKY

- Dam, Peter Ten:**
'Diskrétnosť' metatextového jazyka v básnickej tvorbe Křešimira Bagiča (prel. Karol Chmel) - s. 42-44
- Lipovec, Sľadan:**
Na zelenom poli ohraničenom čiarami a zastávkami (prel. Karol Chmel) - s. 33-35
- POÉZIA**
- Bagič, Křešimir:**
Úsmev snehu, Slová, Májový křišťál, Zachrípnutý spev kovu, Kamzík, Nuda, V prítmi predmestia, Objednávam si text od básnika (prel. Karol Chmel) - s. 36-41
- Bodrozič, Ivana:**
***rozpínavosť je Boží atribút, Izba č. 325, France, je t'aime, Vianočné blahoprianie, Pripomeň mi (prel. Stanislava Repar) - s. 24-30
- Čegec, Branko:**
Basketbal, Pena dní, Auto, Shopping terapia, Melóny, Cestopísanie, Vóla k moci, Vinna cesta (prel. Karol Chmel) - s. 6-12
- Dabo, Mario:**
Novljské capriccio, Naháči, Čo hovoria ľudia, Inak by si sa premenil na kov, Nepamätám sa, kedy som mal naposledy takú čistú hlavu, Staničné inhalácie, Intermezzo, Človek a sťahovanie, Krátky príbeh (prel. Karol Chmel) - s. 66-69
- Matijašević, Irena:**
Káva, Sedím, Vratná, Vitam vás, Pozri ako začína snežiť (prel. Katarína Petriková) - s. 45-47
- Prtenjača, Ivica:**
Čistenie pivnice, Dáždnik, Anténa, Susedia, Prechádzka, Dunajské vlny, Piatok, rádio (prel. Karol Chmel) - s. 53-59

Rešicki, Delimir:

Kraków, Kazimierz, Šalamúnov chrám, Ambrózia, Kocky, Dobova, Zámok, Etnorozpočítanka (prel. Karol Chmel) – s. 16-23

PRÓZA**Bagić, Krešimir:**

Tri glosy. Knihovnik, Jazyk, Gesto (prel. Karol Chmel) – s. 31-32

Bukovac, Slađana:

Gdansk (prel. Stanislava Repar) – s. 70-72

Lovrenčić, Sanja:

Tri príbehy o dome. Povala, Bazén, Ústup (prel. Katarína Petriková) – s. 60-65

Mlinarec, Robert:

Všetko o veterných mlynoch (prel. Stanislava Repar) – s. 13-15

Rojc, Saška:

Praskanie kože a iné malé zvuky (prel. Katarína Petriková) – s. 4-5

Vidulić, Svetlan Lacko:

Utrpenje Antuna Tuna (prel. Katarína Petriková) – s. 48-52

SPOMIENKY, PAMÄTI, DOKUMENTY**Allegra, Daniela:**

... takým spriatelenným sa ani domov nechcelo... Dane 2006: niekoľko kvapiek mora – s. V-IX

red.:

Fotoimpresie Dane 2006 (Andraž Gregorić, Igor Isakovski, Zoran Triglav, Eva Dudziková, Eva Kovačevićová-Fudala) – s. I-IV, XII-XIV
3. international publisher's meeting of „Review within review“, Dane 2006.

Programme – s. X-XI

PEREXY, REDAKČNÉ POZNÁMKY, REDAKČNÉ STĽPČEKY**Mičanović, Miroslav:**

Quorum v projekte Časopis v časopise, Časopis v časopise v Quorum (prel. -sr-) – s. 2-3

red.:

Časopis v projekte Časopis v časopise – p.s. 7-8
O autoroch a autorkách Quorumu – s. 73-74

Repar, Stanislava:

Toľko nových skúseností – p.s. 2-4

O prekladateľoch a prekladateľkách – p.s. 5-6

ČASOPIS V ČASOPISE**ARS****ŠTÚDIE, ESEJE, ČLÁNKY****Koprivica, Božo:**

Chorý na nevyliečiteľnú mladost' (prel. T. Čelovský) – s. 48-51

Kovač, Mirko:

Pijem najlepšie vína a ochorel som na lágrológiu (prel. Karol Chmel) – s. 34-44

Pekić, Borislav:

Danilo, alebo život, ktorý bolí (prel. T. Čelovský) – s. 45-47

POÉZIA**Bečanović, Aleksandar:**

All apologies: nech Boh žehná Ameriku (prel. Katarína Petriková) – s. 52-55

Goranović, Pavle:

Neznáme tváre, Záchvevy, Moja vznešená strata, Vela písmen sa mi vo sne minulo, Noc v meste – pohľad z izby, Koniec roka (prel. T. Čelovský) – s. 61-65

Labović, Ljubeta:

Epištolarne úryvky pre Sylviu (prel. Stanislava Repar) – s. 26-27

Lompar, Mladen:

Čas, v ktorom som minulosťou, Desivý pokoj, Margarite, Modrastý plameň poézie, Koniec v kvapke skutočnosti, Čakanie (prel. Katarína Petriková) – s. 22-25

Nikčević, Nebojša:

Rozprávanie, Optimizmus, Jane, Poetika (prel. K. Chmel) – s. 73-74

Popović, Milorad:

Cetinje (prel. Stanislava Repar) – s. 4-8

Uljarević, Jovanka:

Keď sa zem rozpolí napoly, Preddverie smrti (prel. Stanislava Repar) – s. 9-10

PRÓZA**Brković, Baša:**

Ruský pach (prel. Tomáš Čelovský) – s. 28-33

Nikolaidis, Andrej:

Syn (prel. T. Čelovský) – s. 66-72

Radulović, Dragan:

Businessman, významný; Goldengírl, čarodějnica čiernej ekonómie (prel. Katarína Petriková) – s. 56-60

Spahić, Ognjen:

Zimné pátranie (prel. Karol Chmel) – s. 11-21

SPOMIENKY, PAMÄTI, DOKUMENTY**Allegra, Daniela:**

...takým spriatelenným sa ani domov nechcelo... Dane 2006: niekoľko kvapiek mora – s. V-IX

red.:

Fotoimpresie Dane 2006 (Andraž Gregorić, Igor Isakovski, Zoran Triglav, Eva Dudziková, Eva Kovačevićová-Fudala) – s. I-IV, XII-XIV
3. international publisher's meeting of „Review within review“, Dane 2006.
Programme – s. X-XI

PEREXY, REDAKČNÉ POZNÁMKY, REDAKČNÉ STĽPČEKY**Goranović, Pavle:**

Ars v Romboide. Časopis v časopise (prel. -kp-) – s. 2-3

red.:

2003: Romboid v Apokalipse (Lubfana) – p.s. 9-12
2003: Romboid v Jelenkore (Pécs) – p.s. 12-13
2004: Romboid v Quorum (Záhreb) – p.s. 13-14
2006 Romboid v Studiume (Krakov) – p.s. 14-15
2006/2007 Romboid v Arse (Cetinje) – p.s. 15-16
O autoroch a autorkách Arsu – s. 75-76
3. international publisher's meeting of „Review within review“, Dane 2006. (programe) – s. IX

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