

Meandre

Poézia / Próza / Kritika

Fedor Matejov

Ústav slovenskej literatúry SAV

Recenzenti:

Mgr. Tomáš Horváth, PhD.

Doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD.

Copyright © Fedor Matejov

Jazyková redakcia: Adelaida Mezeiová

Menný register: Adelaida Mezeiová

Preklad rezumé: Dagmar Kročanová

Návrh obálky © Pavel Matejovič

Vydal © Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava 2015

ISBN 978-80-88746-31-7

Meandre

Poézia / Próza / Kritika

Ústav slovenskej literatúry SAV
Bratislava 2015

„Aber der Weg des Geistes ist die Vermittelung, der Umweg...“

G. W. F. Hegel

„I scestí je nutné...“

V. Holan

„Pluje-li život po proudu
a smrt proti proudu –
nemůžem poznat ústí.

Pluje-li život proti proudu
a smrt po proudu –
nemůžem poznat pramen.“

V. Holan

„Tie viacorčatá – intermezzá –
sú moje piesne pravé.
Kde končí roľa, tam je medza,
neužitočná v sláve,
že taká je, je taká, aká je.
Každý voz má vlastné koľaje.
A ostatok sú kulisy.“

J. Silan

„Nedovedeš-li ocenit jednoduchý meandr, tím méně
jsi schopen pochopit jemnosti obrazu.“

M. Míčko

Obsah

POÉZIA

Básnický svet, text, pomenovanie (Z problematiky slovenskej poézie šesťdesiatych rokov)	
Kniha tieňov I. Kupca	
Báseň J. Ondruša Hlasy na možnom tematicko-žánrovom pozadí mladej slovenskej poézie druhej polovice 50. a začiatku 60. rokov	
Tri úvahy nad J. Ondrušom (Sonet, Kvapka sna, Z nemocnice)	
Malinovského 96 Š. Strážaya	
K jednej básni Š. Strážaya (Začiatok románu)	
Texty a skulptúry/monumenty (K básni Š. Strážaya Mesto a k jej asociačnému pozadiu)	
Báseň I. Laučíka Prvé dojmy na možnom pozadí „autobiografie“ ako „figúry čítania alebo rozumenia“	
Chiazmus telesnosti a prírody v poézii I. Laučíka	

PRÓZA

Text medzi ideológiou a umením (D. Tatarka: Stavíme ti máj)	
Nad listami D. Tatarku E. Podlipnej	
Paralipomena k Eskalácii citu I P. Vilikovského	
Medzi „unesením“ a „zadrháváním“ (A. Vášová: Ostrovy nepamäti)	

KRITIKA

Interpretácia básnického textu – medzi teóriou,
kritikou a literatúrou

Spor o Milovanie v husej koži M. Válka

„po staré jdem cestě“

Autorská a edičná poznámka

Rezumé

Menný register

POÉZIA

Básnický svet, text, pomenovanie

(Z problematiky slovenskej poézie šesťdesiatych rokov)

V kultúrno-spoločenskom okruhu, formovanom kresťanstvom, v ktorom sa azda ešte vždy aspoň reziduálne pohybujeme, zvony popri svojej dávnej varovno-poplašnej a pretrvávajúcej slávnostno-oslavnej funkcii či bežnej funkcii časomerno-liturgickej sprevádzali v tradičnom spoločenstve úmrtie, smrť, pohreb. Na túto asociačnú sieť myslíme pri kľúčovej zbierke M. Rúfusa z konca šesťdesiatych rokov – *Zvony* (1968). Avšak v jeho poézii zo začiatku päťdesiatych rokov bola motivika zvonov exponovaná či angažovaná inak – v zmysle subjektívne prežívanej vitálnej telesnosti a jej následnej alegorizácie. Je to povojnové „prehodnocovanie všetkých hodnôt“, u M. Rúfusa nie bojovne ateistické, ideologicky sekularistické, ale pri všetkej bolestnosti kriticky a poeticky oslobodzujúce: „*Strašlivé božstvá som zložil v popolnice*“ (Vianoce 1951). Zostáva však gramaticky maskulinizovaná láska v podobe autonómnej, akoby entuziastickej sily: „*Tak vstúpil do mňa jak hlásnik do zvonice, / vo veži prs mi srdce roztvoril, / veľikým zvonením naplnil strmé telo, / aby v ňom rástlo do svetla, / čo v tajnom prítmí tlelo...*“ (Vianoce 1951). Alebo: „*Zvon srdca telom zachvieva*“ (Vianoce 1951). Isteže, je to elementárna homonymita srdca v zmysle anatomickeo-fyziologickom, resp. afektívno-emfatickom a srdca v zmysle technickej súčasti zvona; oproti rozbiehavej asociačnej metaforike je to skôr vyťažovanie-oživovanie možností lexiky, daných „prirodzeným svetom“ básnika. Ponúka sa však aj kritické konštatovanie alegorizujúceho rozohrávania konvenčného, lexikalizova-

ného obrazu... K veci sa možno dostať azda aj malou okľukou. – V prednáške-eseji Načo je básnik, venovanej dielu R. M. Rilkeho, M. Heidegger (text je v knižnom súbore *Holzwege* z roku 1950)¹ pri rozbere a výklade Rilkeho textov dostáva sa aj k náznakovej rekonštrukcii novodobého subjektu v jeho vzťahovaní sa k jeho „predmetom“ – obsahom sveta, aby sa ich mohol kalkulujúco, technicky zmocňovať ako „pán a vlastník“ (R. Descartes); zároveň si tu však M. Heidegger zoči-voči poézii pripomína Pascalovu formuláciu o logike srdca, o srdci, čo má svoje dôvody... A tak moderný karteziánsky, suverénny, autonómny, do seba uzavretý subjekt je konfrontovaný so srdcom ako miestom doľiehania sveta na konečnú bytosť, „otvorenosťou“, kde sa svet a jeho obsahy „dávajú“, prejavujú, ohlasujú, dostávajú k slovu inak než v metodicky postupujúcom, zdôvodňujúcom a zároveň anticípujúcom kalkule a technickom podrobovaní. Bolo by zjednodušujúce a priveľmi odvážne klásť srdce ako synonymum poézie či lyriky, resp. jej subjektu, podmetu, aj keď isté pokynutie v tom tkvie... „*To moje srdce na dvoje sa kála: / že túžby horia a vôľa zaháľa*“ (J. Král: Verše); „(...) *nechcem znieť jak zvon z olova, / nehromadím hluché slová (...) na každom je krv prischnutá, / srdca môjho krv prischnutá...!*“ (I. Krasko: Kritikovi), ale rovnako aj menej pripomínané-citované „*Keď na deň zvonití mali, vyšli sme... (...) A večerom dvá spolu došli sme, / bez viery, nesvojskí – / a jedno srdce skučalo / po psovsky, po psovsky...*“ (I. Krasko: Balada). Keď však v romantike, moderne, ako aj avantgardách stalo sa popudom a témou „oživenie“ modernizačným „odčarováním sveta“ zmŕtvých vzťahov k Bohu, celku sveta, druhým, k sebe, spoločenstvu, prírode, resp. aspoň vydanie deficitného svedectva o zvečňujúcom zmŕtvení, v horšom prípade emfatické kolabo-

¹ HEIDEGGER, Martin: Wozu Dichter? In: HEIDEGGER, Martin: *Holzwege*. Gesamtausgabe Bd. 5. Frankfurt a. M. : V. Klostermann, 1977, s. 269 – 320, zvlášť s. 305 – 306.

rovanie s ním v jeho ideologicky pervertovaných podobách (a to aj v podobe „spievajúceho srdca“), tak lyrika funguje ako „paradigma“ týchto dejinno-umeleckých formácií.

Čo z tesne povojnového mladistvo zduchoveného vitalizmu juvenílií M. Rúfusa zostalo v predsa len už inak, posunuto tematicky kontúrovanom debute *Až dozrieme* (1956), zostáva vlastne podnes otázkou, aj keď v básnickej knihe, pre pamätníkov ešte podnes ľudsky a umelecky iniciačnej, dnešné prísne kritické čítanie rado nachádza skôr už emocionálne a umelecko-technicky dotované „oživovanie“ námetových okruhov oficiálne pestovanej poézie prvej polovice päťdesiatych rokov, pod ktorej prahom M. Rúfus ako debutant fakticky ostal, než „oživenie“ v spomínanom emfaticky dejinnom zmysle. – Aj keď zvolená-sledovaná motivika zvonov v debute sa uplatní vo svojej bežnej funerálnej funkcii alebo je prenesene angažovaná pri podaní interiéru básnivej životnej samoty („*I moja izba vo tmách tonie. / A ja v nej sám jak srdce v zvone, / vo zvone, ktorý nezvoní*“ – List jednej žene), reč tu bude o podobách a súvislostiach tejto motiviky v zbierke *Zvony*. – Vo vypätej atmosfére leta či jesene roku 1968 sa S. Šmatlákovi v role recenzenta vynárala „smutnokrásna legenda“ o zvonoch, čo vo Veľkom týždni od Zeleného štvrtku po Bielu sobotu, vigíliu Veľkej noci, so „zaviazanými srdcami“ zmlknu;² v polovici osemdesiatych rokov básnikov monografista V. Marčok vo svojom vehementne spoločensky aktualizujúcom čítaní započul v zbierke *Zvony* „knihu najprudšieho znepokojenia“.³ Vo vstupnej básni, rovnomennej s celkom zbierky, verše oscilujúce medzi modalitou otázky a konštatovania: „*Aj ty už občas počuješ / smrť suchým bičom práskat. / A hádaš, či je ďaleko / alebo blízko od hrobu*“ dostávajú latentnú odpoveď: „*Zvon domova to zazvonil.*“ Druhá časť *Zvonov*

² ŠMATLÁK, Stanislav: *Pozvanie do básne*. Bratislava : Smena, 1971, s. 40.

³ MARČOK, Viliam: *Milan Rúfus*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1985, s. 107 – 121.

má incipit na pomedzí snenia a bdenia: „*Budievajú ma zo sna zvony. / Prisnije sa mi krajina. // Celá sa chveje...*“ Desubjektivizačne premetnuté dávne zachvenie srdca do média krajiny? „*Zvon domova*“ je synonymizovaný so svojou formou, „negatívom“ – „*kadlúbkou*“: „*Hnev i láska / v nej odlievali tvoju podobu.*“ (Zo Seifertovej zbierky *Odlévání zvonů* z roku 1967 oproti gnómizujúcej štylistike Rúfussovej vstupnej básne možno uviesť lyricko-reflexívny fejtonizmus, obnažene situačné písanie na margo čítaného a prežitého: „*Před nedávnem jsem četl v novinách, / že kdesi hodlají zakázat, / aby se व्यवznělo zvony. / Sníží tak počet decibelů / v určeném hlomozu města. / Vinny jsou zvony. / Ať tedy zmlknou. (...)* *Paní Laetitia Dytrychová, / poslední z těch, / kdož umějí odlévat zvony, / mohla by složit ruce do klína. / Ale co s básníky?*“) Zvon, asociovaný so svojím „negatívom“, v motivike zbierky *Zvony* zapadá do radu deficitných, neraz priamo melancholických znakov, stôp a znamení: „*haky-baky kolies, / sedliacke písmo traslavé*“ (Jarná hlina), „*jak tetovanie kolaj tiahne za ním*“ (Brzdy), „*S chlebom je križ. / Tak dávno to už vedel, že i snopmi / kreslieval jeho podobu / po bodajúcej zemi*“ (Príslovia), „*Okienkom (...) Na zaprášených sklách / jak na psej koži pergamenov čítal / svoj rodokmeň*“ (Okno), „*Všetko sa vrýva do pamäti zeme*“ (Cesta), „*Takto udrie bič. / Tak tragédia vypaluje čísla / na chrbtý svojich*“ (Boleť) atď. Básnik je tu melancholickým, alegórie zániku dešifrujúcim čitateľom znakov, stôp a znamení. Ba aj človek, konečná bytosť starosti, práce a generatívnej postupnosti, sa mení v optike *Zvonov* na svoj „negatív“. Najprv však ukážka z definíčnej básne *Človek*, kde je ešte vidieť v „plných termínoch“, aj keď quasi dialektizovaných: „*Do koša chytáš, z koša vytečie. / Bláznivý rybár, múdry človeče.*“ Reálna technika chytania rýb sa tu kríži s frazeologickým vystihnutím márnosti, márnej práce, námahy, keďže „*vodu si lovil, sám podobal sa vode*“. Voda nás metonymicky a možno aj anagramaticky vedie o báseň ďalej k – Nádobám. „*Čas, voda v koši a plané milovanie / odchádzajú.*“ Enumeračne, výpočtom akoby sa tu zrovnoprávňovali najvšeobecnejšie určenie či médium všetkého, frazeologické vystihnutie

márnosti a anagramatizované „*plané milovanie*“ vo svojom uplývaví. (Oproti Tatarkovmu „*voda tečie, bolesť bolí*“ rozpoloženie, stav, afekt je tu už „vypojený.“) „*A nádoba, tá trvá. / Svoj vdovský priestor ďalej obopína. / Pokorná, múdra matka svojho syna. / Nezničiteľná.*“ „Veľká matka“ (zrejme zem?) nadobúda podobu „piety“. Táto vizuálno-skulpturálna, gestická figúra, ikonografický typ sugerujú slovo pre vystihnutie vôbec modality Rúfusových textov vo *Zvonoch* – „pietas“ ako cit, súcit, oddanosť, vďačnosť, vernosť, láska (rodičov, detí, priateľov, k vlasti). V „dialektike“ plnosti a prázdna azda možno vidieť vzdialený odlesk ďalekovýchodných poetických predstáv, aktualizovaných práve v šesťdesiatych rokoch. „*Keď už sa všetko stratí / i pod zemou sa bude belieť kôš.*“ V poeticko-vizuálnom žánri „vanitas“ sa človek mení na relikv, pozostatok a pripomienku seba samého, na apelatívne „memento mori“. Kôš ako to, čo má človek pri dome alebo v hospodárstve „poruke“, kôš z frazeologického vystihnutia márnej či aspoň nevýnosne skúpej práce a anatomický hrudný kôš z vybielenej kostry v ich vzájomnom prieniku poskytujú to, čo zostáva, na spôsob archeologického nálezu alebo vyzdvihnutia či prenesenia relikvií. V deväťdesiatych rokoch ktorísi z vtedy mladých českých literárnoumeleckých a spoločenských konzervatívov, brojac proti dnes bežnej kremácii, čo mu pripadala pokrokárska či barbarská, hájil pochovanie do zeme deklarováním, že na človeku je najušľachtilejšia – kostra. Spomínam si tu na dávny rozbor Rúfusovho textu *Matka* od V. Mikulu, kde básnik podľa interpreta nad materiálne lepkavú procesuálnosť či „informel“ cesta kladie jeho prakticky užitočný a kultúrne ušľachtilý výsledok – chlieb;⁴ tu by to oproti telu a tleniu bola – kostra.⁵ Pointou básne je

⁴ MIKULA, Valér: *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987, s. 44 – 68.

⁵ Trúchlenie/smútenie a pamäť/komemoráciu, prítomné priebežne v *Zvonoch*, usúvzťažňuje s kostrou, kostami, relikviou etnologický a kultúrnoantropologický pohľad: „... co v době truchlení zetil a z čeho zbyde několik strnulých, neměnných symbolů, je obraz samotného

však formulácia: „*Kráľovské čaše, / vždy drahšie ako vína.*“ Je to poin-
ta zušľachtľujúca, povyšujúca, je z významového radu potenciálne
vzácných nálezov, muzeálnych exponátov, obradných či luxusných
nádob. Víno, potenciálne červené, asociuje so srdcom či krvou, pri-
náležiacimi metonymicky k predtým tu figurujúcemu hrudnému
košu. Doterajšia úvaha „inscenovala“ cestu od expresívne, vitálne
prežívanej telesnosti, súznejúcej so svetom na spôsob zvona a jeho
srdca, k „negatívu“ kadlúbky a pietne branej relikvii, pričom básnik
už nie je akčným nositeľom diania, ale vystupuje ako svedok toho,
čo sa stalo, a kustód toho, čo zostalo... So *Zvonmi* M. Rúfusa mi
roky asociuje pasáž z reportážno-pútnických a lyricko-reflexívnych
próz A. Solženicyna práve zo šesťdesiatych rokov: „*Ludia bývali
vždy chamtiví a často aj zlí. Ale večer sa ozývalo zvonenie a vznášalo
sa nad dedinou, nad poliami a lesmi. Pripomínalo, že sa máme aj my
povzniesť nad malicherné pozemské starosti a obrátiť na chvíľku myseľ
k večnosti. Toto zvonenie, ktoré sa nám dnes zachovalo len v jednej sta-
rej piesni, povznášalo ľudí, aby neklesali na úroveň štvornožcov.*“⁶

zemřelého uchovaný v paměti – vzpomínka na jeho život, vzhled, na jeho
činy. Zatímco zpočátku souží vědomí všelijaké asociace, ambivalentní
dojmy, spleť pocity viny, denní snění a náhle se objevující halucinace,
pomaly dochází k jistému zkostnatění, „krystalizaci“ paměti, jež nalézá
patříčný výraz také v reprezentaci zemřelého. Z této perspektivy je snad
možné práci kulturní paměti celkově charakterizovat jako vyšší formu
praktiky skeletizace: to náhodné, tvarovatelné, měkké, avšak i tělo živé
zkušenosti a komunikace ustupuje během truchlení tomu, co je nutné,
potvrzené a tvrdé – ossuáru, kostře, lebce s jejími ornamenty, znaky či
jmény. A nakonec je říše mrtvých zapečetěna stejně úspěšně jako paměť
pozůstalých“ (MACHO, Thomas: *Smrt a truchlení v kulturologické
perspektivě*. Ako sprievodná štúdia v knihe ASSMANN, Jan: *Smrt jako
fenomén kulturní teorie*. Překlad R. Fialová. Praha : Vyšehrad, 2003, s. 91).

⁶ Autor tu, pochopiteľne, podáva situáciu vtedy pomaly polstoročnej
sovietskej éry; „stará pieseň“, čo spomína, je báseň-pieseň *Večerný zvon/
zvonenie*, zrejme zľudovelá, anonymizovaná, od ruského romantika prvej
tretiny 19. storočia I. Kozlova. Pamätníci si tu možno spomenú na film
Červená kalina prozaika a filmára V. Šukšina z polovice sedemdesiatych
rokov, kde ju pôsobivo spieva väzenský zbor. – SOLŽENICYN, Alexander
Isajevič: *Kolokol Ugliča. Rassказы. Krochotki. Povest*. Moskva : Vagrius,

Pomyselný komentár k M. Rúfusovi z nečakanej strany sveta môže poslúžiť svojim kontrastovaním zvonov a štvornožcov aj ako prechod k niekoľkým poznámkam k poézii M. Válka z polovice šesťdesiatych rokov. Samozrejme, ťažko možno v „štyroch knihách nepokoja“ prepočúť či vlastne prehliadnúť zvonu dievčenského tela, erotizujúco-sakralizujúco metamorfovaného do kaplnky, prepočúť zvony ako zvukovú kulisu exteriérových mestských scenérií stretnutí a rozchodov, vlastne erotických ilúzií a dezilúzií, taktiež funerálne pre smutného zaľúbenca znejúce električkové zvonenie, extázu „zvonov na nedeľu“ rámcujúcich trápny malomestský sujet štyridsiatych rokov a pretrvávajúcu či nimi navodenú smutnú spomienku... Rúfusova gnómičká báseň-definícia Človek a zátišie-expozícia-vanitas Nádoby môžu nájsť náprotivok vo vstupnej časti-fragmente Z absolútneho denníka I v *Milovaní v husej koži* (1965). Ba na Rúfusovo už tu pripomenuté hieraticko-pastorálne „Aj ty už občas počuješ / smrť suchým bičom práskať...“ (hieratické s ohľadom na dávne Herakleitovo „Každý tvor sa pasie pod bičom...“)⁷ ako by sa u M. Válka groteskne pošľabovalo: „Keď budeš visieť na drôtičku / a nohy sa ti budú knísať v prievane, / pochopíš, / že sú to iba ďalšie kroky do prázdna...“ – prepojenie Váľkovho utkvého suicidálneho motívu so zátiším šatne či presnejšie skladu marionetového divadla (napr. z detskej lektúry *Zlatého kľúčika* od A. N. Tolstého), čo ďalej potvrdzuje cynizujúce „už je po jarmoku“ a „ty si sa predal ešte zaživa...“. „Oslík, ktorý beží v kufriku“, ak to nie je nejaká pochybná jarmočná atrakcia, môže byť obmenou obhrublého frazeologizmu „potiť sa ako somár v kufri“, v dvojznačnosti pokračuje „bol si vždy uzavretý“ (náležité aj vzhľadom

2003, s. 295. Porov. aj pohotový dobový český preklad A. Nováckovej – SOLŽENICYN, Alexander: Etudy a mikropovídky. In: *Host do domu*, roč. 16, 1969, č. 7, s. 24.

⁷ Porov. ŠPANAŘ, Július: *Herakleitos z Efezu*. Bratislava : Tatran, 1985, s. 234.

na kufřík, ale aj ako povahová charakteristika, rozpoloženie, naladenie) a „*bol si na kľúčik*“ ako šifra manipulácie, riadenia zvonku. Cirkusové, klaunovské výjavy, ich quasi dialektizujúce podanie („*nesúc svoj náklad, bol si nesený*“) odkazujú ponad reminiscencie z návštev cirkusu, „sémantiku“ klaunovstva v modernom umení azda aj celkom konkrétne na kľúčový text povojnového európskeho divadla, v československých súvislostiach aktuálny v šesťdesiatych rokoch, na Beckettovo *Čakanie na Godota*, zvlášť na vstupy či výstupy dvojice Pozza a Luckyho... Po klaunovskej medzihre sa scény či slova ujíma nevľúdny, ironicko-cynický „vyvolávač“, pripomínajúci obdobné postavy-textové funkcie z časovo nie vzdialených skladieb či zbierok M. Válkom evidovaného O. Mikuláška alebo možno aj J. Kainara. „– A čo si? / Nula. Trocha kostí. V najlepšom prípade / vec občas potrebná na hodinách anatómie. / Už sa rozpadáte, / ty a ten starý dáždňik, čo sa zabúda, / nič, púhe kostry v tmavom kabinete...“ Školský kabinet, kabinet hrôzy? Lunaparková atrakcia? Zhadzujúca študentská recesia? – „Pred tvojím hrudným košom / hrať s lunou basketbal!“ M. Hamadom v polemike o výklad *Milovania v husej koži*⁸ tak zdôrazňované gesto „ničovania“: „Nič. Tma, prach a krieda!“ Pokračovanie: „Len postupne / objavujú sa topole a trávy, morské hviezdice, / trhá sa Zem, kontinenty sa vzdalujú...“ späťne z atmosféry a inventára ponurého školského kabinetu vďaka homonymite kriedy ako geologického obdobia robí génezu vecí a sveta „ex nihilo“, potvrdzuje to aj rétorické: „Kde si bol vtedy, homo sapiens?“, odkazujúce na vstup dlho mlčiaceho Boha do Jóbových sporov s kondolujúcimi priateľmi: „Zem keď som zakladal, kde si vtedy bol...“ (Jób 38, 4). Travestia ľudského utrpenia, hľadania jeho zmyslu a intervenujúcej starozákonnej božej vznešenosti, podniknutá v povojnovej a bezprostredne

⁸ HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969, s. 38 – 56.

súdobej poézii aj V. Mihálikom? – V poslednom desaťročí najprísnejší čitateľ a interpret poézie M. Válka V. Mikula⁹ avantgardný umelecký postup montáže, ktorý v nej ešte začiatkom šesťdesiatych rokov exemplárne opísal a vyložil M. Hamada, ironicky spája s figúrou montéra a montérstva ako technickým synonymom budovania, výstavby nového spoločenského sveta (v dnešnom výtvarnom umení by to mohla byť slovná hračka spájajúca fenomén inštalácie s dehonestujúco v týchto súvislostiach vyznievajúcim inštalatérstvom), avšak čoskoro sa umelecký postup montáže stáva inštrumentom demontovania utopických ilúzií, vzťahov, ba i tiel.¹⁰ „Pred твоjím hrudným košom“ s dekanonizovanou, niekdajšou poetickou lunou, travestovanou na loptu, športovo, exhibujúco sa hrať... Relikt, čo zostáva z človeka, tu nie je povýšený na relikviu, ako u komentovaného M. Ráfusa, ale dekanonizovaný na rekvizitu; je to znevľúdnený poetizmus vyvracajú naruby.

Medzi básňami J. Ondruša, publikovanými od roku 1956 na stránkach *Mladej tvorby*, je aj sonet *Posledné veci* (1957, č. 6 – 7), vlastne pokračovanie či dvojník básne *Okolo matky* (1956, č. 2), neskôr knižne v edícii Š. Strážaya *Pamäť* z roku 1982. Tam upravovaná posmrtná a predpohrebná manipulácia s mŕtvym telom, evidovanie inak kultúrne tabuizovaných známkov rozkladu, rozprávkovovo prekódovaný pohreb, trúchliace ustrnutie pozostalej osirelej rodinnej komunity; tu skratka básnického nekrológu, rekapitulácia „posledných dní“, všetko situované ako „cintorínska poézia“, ako reflexia či meditácia – „nad hrbkou

⁹ Teraz súhrnne MIKULA, Valér: *Démoni súhlasu i nesúhlasu* (Dominik Tatarka, Miroslav Válek). Ivanka pri Dunaji : Knižná edícia časopisu Fragment, 2010, s. 71 – 146.

¹⁰ Milou zhodou náhod ukážkam z poézie M. Válka (Óda na lásku, Óda na Angeliku, Óda na večnosť, Óda na boha zvierat) v časopise *Host do domu*, roč. 12, 1965, č. 9, predchádza v tom istom čísle dobovo sugestívna esej V. Černého *Sadismus v dnešní literatuře*.

hlíny hľadám zeme stred“. Deminutívum v týchto súvislostiach nám môže pripadať skoro až rúfusovské; túto asociáciu dementuje ďalší postup textu: „*Bublina, vdýchol tá raz čísi ťažký vzdych. // Tá hlina pod nohou sa chveje ako chorý, / vnútri sa pretrhla, niečo ju tam bolí. / Puknuté srdce v prsiach zvetralých*.“ Personifikácia má vecnú oporu v preborení sa, pohybe rovu, resp. hrobu, v skrytej deštrukcii rakvy pod tiažou hlíny, v progredujúcom rozklade a tlení. (Matne sa mi tu vynára asociácia, že spomínanie na zosnulého, resp. pobožnosti za neho vo východnej cirkvi, ich fázovanie a sprievodné ľudové povery kladú na určitý, komemoračne dôležitý deň práve rozpad srdca...) Ustálené spojenie „puklo mu, resp. jej srdce“/„puknuté srdce“ (v dôsledku žiaľu, smrti) v pointe „*puknuté srdce v prsiach zvetralých*“ je tak paradoxne „oživujúco“ aktualizované; všetko to, čo ako trápne, škandálne, rozpaky, ba až nauseu navodzujúce sa deje s telom blízkeho, ale už sa aj scudzujúceho človeka, je tu básnicky zahrnuté vlastne do katarzného „trúchlenia“. Nie je to symbolickou aureolou iluminovaná relikvia, ani degradovaná rekvizita. Čo je to? Radšej tu treba dať slovo prísne vecnej, ale zároveň jemnej formulácii J. Mukařovského zo záveru jeho úvahy o „sémantike básnického obrazu“ z roku 1946, kde zvažoval možnosti poézie po moderne, resp. symbolizme a výbojoch medzivojnových avantgárd zoči-voči povojnovej situácii (ako pripomínajú editori a komentátori posledného dvojzväzkového súboru J. Mukařovského M. Červenka a M. Jankovič – ešte bez akýchkoľvek ideologizmov): „(...) výsledkom bude podľa vsí pravdepodobnosti opäť takové básnické pojmenovanie, ktoré se bude chvít v neklidné, ale práve proto ostře působivé rovnováze mezi obrazem a pojmenováním neobrazným.“¹¹ Nebude nemiestnou hyperbolou zadostučinenie, že básnický obraz a teoretická formulácia, nevediac, pochopiteľne, o sebe, vzácné si vyšli v ústrety.

¹¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie II*. Brno : Host, 2001, s. 88. Komentár je na s. 570.

Po azda kontrastujúco osvetľujúcom siahnutí za básnickým textom z desaťročia pred šesťdesiatymi rokmi teraz ukážka z poézie I. Laučíka z osemdesiatych rokov, zo záverečnej básne zbierky *Na prahu počutelnosti* (1988) Milí priatelia!: „*Biele stany zimných mesiacov, nebezpečenstvo / lavín. / Teplo zasypaného opäť vytvorí v snehu / akú-takú medzeru. / A na stole mám v kameni ,telo' / hlavonožca, preťaté vrstvou kremeňa. / Ani zmŕtvychvstanie ho nespojí!*“ Lavínová kalamita má črty aj enduračného, akčného umenia so zanechávaním stôp v síce masívnom, „vznešenom“, ale v poslednej inštancii pominuteľnom materiáli. K tomu je zrovnoprávňujúco priradený nález dávnej, skamenelo pretrvávajúcej drobnej bioticko-geologickej katastrofy. – Rozpätie tejto úvahy, resp. jej témy naznačí citát z básne Tak zo záveru *Zvonov* M. Rúfusa, kde po monumentalizujúcom „*Tak odchádza-me. Denne. Stá a stá*“ a po máchovskej variácii-alúzii „*Zdivený básnik, márne volanie*“ nasleduje „*A kadlúbka, čo po nás ostane, / sa časom vyplní. Tá jamka, vyhlábená / kvapôčkou tela... Všetko zarastá / nezničiteľnou trávou, obilím*“. Tu pokus o krehkú či skôr slznú „vznosnosť“ deminutívnou intimizáciou a globalizujúcou fatalitou, tam konštatovanie viac-menej stuhnutého (aj napriek „nebezpečenstvu lavín“) „stavu vecí“. Rurálno-pastorálne, prírodne uzmierujúci cyklus? Prijatie nevypočítateľných katastrof či kalamít ako sekulárne akceptovaného („*Ani zmŕtvychvstanie ho nespojí!*“) „stavu vecí“?

Reč tu bola o pomenovacom akte u štyroch básnikov z troch rôznych desaťročí poézie od päťdesiatych rokov po osemdesiate roky – azda sa aspoň v náznaku vyjavila ich „odlišnosť podôb“ (spojenie V. Šklovského) zoči-voči situácii, keď sa stáva akútnou otázka, čo zostáva – z človeka. Citáty z komentovaných textov vďaka významovej „ekonomii“ poézie poväčšine evokujú „sve-ty“, v ktorých sa pri úsilí týmto autorom a textom rozumieť – spontánne alebo metodicky kontrolované – „ocitáme“ (úvodzovky ako poukaz na heideggerovské rozpoloženie, ocitanie

sa vo svete, evokované alebo neraz priamo diktované „dikciou“ básne, ešte pred čitateľským „zabývaním sa“ v jej fragmentárne konštituovanom „svete“).

Čítanie a interpretovanie básnického textu v inštitúcii alebo disciplíne práce s literatúrou vždy zostáva tautológiou a parafrázou čítaného, elipsou toho, čo sa nám vzpiera, a synekdochou pochopeného, ako aj erudičnou či analytickou amplifikáciou, rozširujúcim či prehľbujúcim zasadzovaním, rámcovaním textu, prípadne jeho rozostieraním. Možno pri tom všetkom človeka ako čitateľa vedie dôvera, že text môže byť aluzívnym pokynutím k tomu, v čo by sme zoči-voči nemu i sebe radi dúfali.

LITERATÚRA

- HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969.
- HEIDEGGER, Martin: Wozu Dichter? In: HEIDEGGER, Martin: *Holzwege*. Gesamtausgabe Bd. 5. Frankfurt a. M. : V. Klostermann, 1977.
- MACHO, Thomas: Smrt a truchlení v kulturologické perspektívě. Ako sprievodná štúdia in: ASSMANN, Jan: *Smrt jako fenomén kulturní teorie*. Překlad R. Fialová. Praha : Vyšehrad, 2003, s. 69 – 91.
- MARČOK, Viliam: *Milan Rúfus*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1985.
- MIKULA, Valér: *Démoni súhlasu i nesúhlasu (Dominik Tatarka, Miroslav Válek)*. Ivanka pri Dunaji : Knižná edícia časopisu Fragment, 2010.
- MIKULA, Valér: *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie II*. Brno : Host, 2001.
- SOLŽENICYN, Alexander Isajevič: *Kolokol Ugliča. Rassказы. Krochotki. Povest'*. Moskva : Vagrius, 2003.
- SOLŽENICYN, Alexander: Etudy a mikropovídky. In: *Host do domu*, roč. 16, 1969, č. 7, s. 24.
- ŠMATLÁK, Stanislav: *Pozvanie do básne*. Bratislava : Smena, 1971.
- ŠPAŇÁR, Július: *Herakleitos z Efezu*. Bratislava : Tatran, 1985.

Kniha tieňov I. Kupca

Kniha tieňov I. Kupca (1922 – 1997) vyšla v roku 1990. Podtitul „verše z rokov 1967 – 1976 a 1987 – 1988“ vyjadruje dlhú genézu diela, čo sa premietlo do jeho rozsahu a celkovej zložitej štruktúry. Východiskovou témou je básnický štylizovaná prírodná krajina úniku od sveta do tvorivej osamotenosti, „sujetom“ zvraty ľudských osudov v čase, šifrovane prítomným pozadím spoločenská situácia i situácia básnika od konca šesťdesiatych rokov po koniec osemdesiatych rokov a latentnou dominantou sama poézia ako umenie podať o tom všetkom vzrušene vypäté alebo zmierlivé svedectvo.

V šesťdesiatych rokoch po skladbe *Mahonai* (1964), zbierke *Vyzliekanie z hnevov* (1965) a po výbere z ľúbostnej poézie *Zatmenie ženy* (1966), ktorý rekonštruoval cez jednu tému oblúk autorovej tvorby od štyridsiatych rokov po prítomnosť, vydáva I. Kupca zbierku *Hodina s anjelom* (1968), kde sa podľa neho už ohlasuje zámer budúcej *Knihy tieňov*. Politický postih v podobe publikačného zákazu pôvodnej tvorby, ktorý doľahol na I. Kupca začiatkom sedemdesiatych rokov, paradoxne sústredil básnikovu energiu na „knihu“, obopínajúcu celé dvadsaťročie. Prvú verziu ešte nedokončeného projektu mohol autor publikovať v zbierke *Tieňohra* (1988), kde paralelne s ňou publikoval skladbu *Rozhovory s Emíliou* – „rozhovory bez konca“ s celoživotnou partnerkou ponad hranicu smrti a v tieni možnej prírodno-civilizačnej apokalypsy. (Genézu *Knihy tieňov* v zmysle faktografie i tvorivej konfesie podáva *Autorova poznámka* vo vydaní z roku 1990.)

Značný rozsah i zložitú textovú rozmanitosť *Knihy tieňov* vyvažuje premyslená kompozícia. Ponad rozčlenenie na dve časti – „verše z rokov 1967 – 1976 a 1987 – 1988“ – je viac ako sto-tridsať básní rôzneho rozsahu rozčlenených na dvanásť sekvencií v zmysle dvanástich mesiacov a implicitne štyroch ročných období, každá sekvencia sa skladá z približne desiatich textov; sekvenciu vždy pointuje tvarovo a typograficky odlišená báseň prevažne s prírodnou motivikou, čo predstavuje paralelu, alegóriu alebo apelatívne zhrnutie práve absolvovaných lyrických pohnutí, fragmentárne epických akcií a ich reflexie. Texty sú radené viac-menej chronologicky, v obsahu *Knihy tieňov* pri každom figuruje dátum napísania. Takéto datovanie spätne zdôrazňuje v slede textov latentnú štruktúru básnického denníka. Aj keď texty možno výberovo čítať autonómne – na spôsob básnickej zbierky, súhra chronologického radenia a komponovania do sekvencií spolu s deklarovaným tvorivým zámerom autora dovoľuje hovoriť o básnickej skladbe v širšom, meta-žánrovom zmysle (ponad konkrétne žánre jednotlivých básní).

Vstup do *Knihy tieňov* je básnikovým vstupom do archaicky pôsobiacej krajiny, obývanej iba príznakmi, mýticko-folklornými bytosťami, básnikovými fantazmami alebo nanajvýš čudáckymi ľudskými bytosťami a ich osudmi: „*Tu budem žiť, zabudnutý sebou samým. / Prvá noc navštívenia básne...*“ (Je taká krajina I). Básnika zasväcujúco-varovne navštevujú „tienie“, resp. „tôňa“ – na spôsob „hostí“ I. Krasku z jeho rovnomennej básne (Prvá báseň tieňov). Totálne deziluzívnej reflexii ľudského života (A predsa žijeme) vychádza v ústrety aj hlas z odvrátenej strany, keď ho básnik personifikujúco prepožičia ne-ľudskej prírode (Z myšlienok kameňa, Z myšlienok netopiera). Básnik, štylizovaný ako eremita, starnúci faun alebo mestský návštevník prírodnej krajiny, zaznamenáva paganisticky archaické a zasunuté príhody (Hádanie zo zeme, Mlčiaci svedkovia, lokálnu verziu oféliovského motívu Z tamtej strany slzy a ďalšie), absolvuje stretnutia latentne erotické

(Pastierka vtákov I, Pastierka vtákov II, Neskutočná krása) alebo desivo groteskné (Osudnica), vystavuje sa rozprávko-folklórnym skúškam (Prikázanie)... Všetky tie polobytnosti-polofantazmy raz majú personifikovať „mocnosti“ prírody, lásky, ľudského osudu, inokedy fantazijne ozvlášťujú básnikov pobyt v prírode a krajine alebo jednoducho len ako antikvárne rekvizity dekorujú text. Priama lyrická reflexia v *Knihe tieňov* miestami prechádza aj do gnómicky štylizovanej stockej seba-výchovy básnika zoči-voči „*bytostiam a hmote bez masky, aké boli / a aké sú v kruhu jediného môjho darovaného života*“ (Si doma v bolesti, Nerátaj míľniky ciest, Choď proti svetlu, Povedz to dnes už radšej vetru). Príroda u I. Kupca vydáva zo seba aj číre lyrické žánrové výjavy (Vrabčí deň, V lesnej čítanke); neskôr v zhode s ekologickou angažovanosťou sedemdesiatych a osemdesiatych rokov pristupuje k nim kritický report (Nedeľný podvečer hory, správa) a civilizačno-apokalyptická groteska (Už máš všetko). Z magickolyrického chiazmu básnika a krajiny sa popri gnómických úvahách a prírodných výjavoch vydeľujú latentné alebo rozvinuté stretnutia, návštevy, spomienky, príbehy na spôsob drobnej epiky (od stajených tragédií A tak nádherne sa dnes rozsnežilo, Spomienka I cez príbeh ľudskej bizarnosti Neprekonateľný impulz až po životný príbeh zhutnený do portrétnej básne Deti zbierajú bleskové slzy, A u trinástej apoštolky). I. Kupec ako básnik angažovaný (nie v úzko ideologickom zmysle) svoju priebežnú deziluzívnu reflexiu (Nedeľné odpoľudnie stareny, Obesencov monológ) obracia aj proti dobe, jej normalizačnému marazmu (Druhá báseň tieňov, Nový oltárny vek), kreslí pamfletické karikatúry jeho aktérov (Portrét I, Portrét II), otvorene podáva tristnú bilanciu aj svojho storočia totalitárnych spoločenských utópií (Ale sme v dejinách, Druhá najkratšia báseň pre rok 2000). Na začiatku 20. storočia, v ohni prvej svetovej vojny G. Trakl vo svojej predsmrtnej básni *Grodek* hovoril ambivalente o „nenarodených vnukoch“; slovenský básnik I. Kupec v Druhej najkratšej básni pre rok 2000, čo môže

byť deziluzívnym ecom autorovej tesne povojnovej emfatickej a utopickej básne Novoročné želanie 2000 z r. 1947, píše na Vianoce 1988 o „*potomstve, mŕtvom už pred narodením*“. Skladbu uzatvárajú verše: „*Ty možno dúfaš, / že na tejto mrazivej križovatke dôjde / k zázraku, ale tu sa všetko končí. / Stopy ľudskej zveri v snehu sú zametené. // Abecedu tejto kroniky už nerozlúštia žreci. / A čo, zo všetkého, z človeka a z jeho ideí, / ba aj z odvođenín týchto ideí zostane aspoň / na konci piateho dejstva matná metafora.*“ Zo všetkého predsa len zostáva popri terapeuticky vnímanej prírode vedomie prežitého života, ktorý sa môže a dokáže neokázale, bez hystérie prijať vo svojej konečnosti (Prísažná rekapitulácia starca); zostáva láska, súcit a spomienka (Fotografia usmiateho dievčaťa na náhrobníku); zostáva vzťah k matke, premietnutý do šifry jej odchádzania (Kedy matka onemieva), objektivizovaný do nutkavých výkonov, dojemne opakujúcich materinské gestá (Údel vdovinho syna), alebo formulovaný priamo, konfesijne (Kacírovo vyznanie: matka). Aj zdanlivo čisto jazykový živel, akým je v *Knihe tieňov* I. Kupca básnická hra s prísloviami alebo frazeologickými spojeniami (Súboj s prísloviami I, II, III), príznačne sa mení na virtuózne jazykové „tance smrti“ – „*proti životu nieto lieku, povedal mŕtvy*“. Textová rozmanitosť *Knihy tieňov* umožňuje viesť ďalšie alternatívne tematické línie alebo spojivá – napr. „vanitas“ (Telá v pавučine slnca, Hádanie z očí) alebo „súmrak bohov“ (Tu aj blatá, Tretia báseň tieňov). I. Kupec uplatňuje aj prerývanú cyklizáciu, keď viacero koncepcne a tematicky blízkyh básní rozptýlených v rámci celej skladby spína názov a číslovanie. K určujúcim tematickým líniám krajiny, prírody, lásky, ľudských osudov, stoickej seba-výchovy, vzdorovania dobe, testamentárneho bilancovania života patrí aj samotná poézia – od vstupnej básne, kde deficitne „*krajina zostala bez Orfeá*“, až po úvodnú báseň druhej časti, kde výmena studničného vedra, vôbec studňa a čerpanie z nej alegorizujú poéziu, potrebu jej ľudskej a technickej korektúry (Báseň o vedre).

Tematická rozmanitosť *Knihy tieňov* ťaží a žije aj z jazykovo-obrazovej polyfónie skladby. Je to elementárne ľudová jadrnosť – „vrany, Cigánove sliepky“, inovačná slovotvorba – „vetromilnica vyhnaná mužom“ (zrejme prekríženie „smilnice“ a „ženy poveternej“ vo význame nezodpovednej, ľahkomyselnej), aktualizácia frazeologických spojení alebo gramatických väzieb – „slama storočia vymlátená“, „Čo sa jej stalo? Nič, asi len / odišla o život ďalej“. Svet prírody, patinovaný rustikálny svet a sekulárna každodennosť súčasníka vnášajú do skladby svoju bohatú slovnú zásobu. Tradičnú „vozvýšenosť“ poézie a reflexie predstavujú rekvizitné „vajatanie ducha“ alebo „perute protikladov“. Časovú hĺbku diani majú dodať kultúrnohistorické rekvizity, ako „studničky trójskych žien“ alebo „Kleopatrina višňa“. Odvrátená dimenzia bytostí a vecí vstupuje do textov cez surrealizujúcu obraznosť: „mlyn... / smutnejší ako sľepúch, vyliezajúci / z kukučkových hodín“; scudzujúcu „nevľúdnosť“ navodzuje však aj korektný detailný opis, keď napr. konvenčnú idylu budovania hniezda rozrušuje to, že „vták si nosí zem z aleje mŕtvych, / hoci zväčša z ostredka nekrsťených ľudských mláďat“. Extenzívne hromadenie práve takejto obraznosti vedie k zámernému znejasňovaniu, sprízračňovaniu, ba až k zneskutočneniu bytostí a vecí, čo zodpovedá východiskovému rozpoloženiu *Knihy tieňov*: „... akoby som sa ocitol v akomsi alternatívnom / území, kde už ani maska nevie, koho skrýva, / a kde aj tma aspoň na okamih volá po svetle / mimo seba, / aby sa utvrdila v práve na samojestvovanie.“ *Kniha tieňov* popri obrazovej lyrickej skratke a gnóme preto hojne pracuje s komplikovanou syntaxou, s rétorikou opakovacích figúr, stupňujúcich sa enumerácií, paradoxov a tautológií. Kupcov dôsledne voľný verš sa intonačne, tvarovo diferencuje na gnómický, epicky naratívny, opisne-enumeratívny a diskurzívne-rétorický.

Tematické línie a žánrovo-tvarovú diferencovanosť *Knihy tieňov* zjednocuje autorské gesto: kontinuálnym písaním uchovať si a osvedčiť svoju individuálnu existenciu navzdory nepriazni

doby, bez ohľadu na možnosti aktuálneho publikovania. Je to paralela s fragmentárne autobiografickým a denníkovým písaním českého a slovenského literárneho disentu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Čas *Knihy tieňov* od konca šesťdesiatych rokov po koniec osemdesiatych rokov je individuálne časom od ľudskej zrelosti po starobu, spoločensky časom od potlačenia reformných nádejí šesťdesiatych rokov po fatálny koniec jednej spoločenskej utópie a epochy. Oproti tomu stojí kalendárno-prirodná cyklickosť času, útešno-bezútešný kolobeh bytostí a vecí, súcitná solidarita s nimi v ich vzniku a zániku. I. Kupec s agnostickou zdržanlivosťou voči „posledným veciam“ rozvíja sekulárnu eschatológiu bez tradične, zásvetne chápanej viery a nádeje. Zmaru tu človek čelí primknutím sa k archaicky uchovávajúcej hĺbke času, pamäti, krajiny a predovšetkým láskou k druhým bytostiam.

Básnické „psychogramy“ *Knihy tieňov* (označenie I. Kupca) svojou východiskovou poetikou sa hlásia k silne obrazovým, imaginatívnym tendenciám povojnovej európskej lyriky. Básnický obraz v *Knihe tieňov* nie je už primárne fantazijnou projekciou libidinózných síl alebo chcenou provokáciou vkusu a logiky, ako to bývalo v klasickej avantgarde – v surrealizme, ale skôr prepodstatnením doliehajúcej skutočnosti v znamení existenciálnej kreativity, nesenej životnou extázou alebo úzkosťou. Ťaživo doliehajúca skutočnosť v skladbe I. Kupca má neraz zvláštne „tieňovú“ povahu – „tieň“ ako oslabená, matná alebo príračná existencia mŕtvych (v predkresťanskom chápaní), „tieň“ ako dobovo podlé alebo neurčité dvojnásť ľudí a ich záležitostí, „tieň“ ako rub samozrejme prijímanej, náhle však sproblematickej skutočnosti. (Názov skladby štruktúrou odkazuje na názvy básnických zbierok typu *Kniha piesní*, *Kniha veršov* atď.; „kniha“ u I. Kupca, keďže ide o životne zhrňujúce dielo, trúfanelivo evokuje židovsko-kresťanskú *Knihu kníh*, kým druhá časť skôr matričnú knihu zomrelých alebo *Tibetskú knihu mŕtvych*...)

Vôbec poézia I. Kupca od začiatku šesťdesiatych rokov, keď jej kľúčovým slovom i magickým objektom bola „mušľa“ ako krehký, hmatateľný, krásne tvarovaný exotický prírodný útvar i ako magické médium intímnej komunikácie („šeptané do mušle“), dospela meandrovito napokon k „tieňom“. Modernú slovenskú poéziu vypevňovalo do 20. storočia želanie: „Šťastlivú cestu z tieňov ku svetlu!“ (S. Hurban Vajanský v role chápaného mentora debutujúcemu I. Kraskovi v úvode k jeho zbierke *Nox et solitudo* roku 1909); jeden z neprehliadnutelných epilógov tejto modernej slovenskej poézie má však ako svoju určujúcu fascináciu v názve, tematike a obraznosti príznačne práve – „tienie“.

Obraznosť *Knihy tieňov* I. Kupca osciluje medzi postsymbolizmom a postsurrealizmom. V situácii konca šesťdesiatych rokov M. Rúfus v esejistickej skratke presvedčivo zhrnul „regenerácie symbolizmu v slovenskej poézii 20. storočia“. Dvojníkom „regenerácií“ sú však (v nepejoratívnom zmysle) „nekrózy“: v *Knihе tieňov* v zhode s projekciou „tieňovej“ témy do poetiky sa motívy, utkvelé slovné spojenia alebo básnické pomenovania preto neraz vynárajú na spôsob „revenantov“ (vo folkloristike označenie mŕtveho, ktorý sa prízračne musí vracáť na svet medzi živých za trest alebo kvôli nesplnenému záväzku či podlžnosti). – S „regeneráciami“, „nekrózami“ a „prízračnými návratmi“ sa v *Knihе tieňov* dostáva k slovu postupne aj diskretný lyrický autobiografizmus starnúceho básnika, ktorý od šesťdesiatych rokov inaugurovala v slovenskej poézii neskorá tvorba L. Novomeského, V. Beniaka, J. Silana alebo J. Kostru. Východisková, obrazovo nákladná poetika I. Kupca tu prechádza oprostiením a scivilnením.

Dielo dvadsaťročnej tvorivej samoty I. Kupca pôsobí ako solitér. Zároveň však viacero literárnych paralel a súvislostí môže náznakovo prispieť k jeho lepšiemu pochopeniu. Básnikovo utiahnutie sa do prírodnej krajiny, spojené so stajenými erotickými fascináciami, má možnú paralelu v úniku so ženou, resp. za ženou do ústrania v prózach D. Tatarku a L. Vaculíka z di-

sidentských sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. V českej poézii alternatívu voči normalizačnému dvadsaťročiu dokázala nájsť v krajine, pamäti, géniovi loci alebo mýte existenciálne naliehavá poézia K. Šiktanca a Z. Hejdu. Preukázateľnejšiu paralelu a kontaktnú súvislosť naznačuje I. Kupcom v deväťdesiatych rokoch privátne prejavovaný záujem o esejisticko-spomienkové texty básnika a prekladateľa L. Kunderu *Řečiště* (1993); popri pochopiteľnej zvedavosti na mozaiku ľudí a stretnutí, ktorej materiál naplavilo „riečište“ doby a pamäti (I. Kupec sa tu napr. mihne v spomienke na pisateľove povojnové kontakty s maliarom L. Gudernom a slovenskými nadrealistami), je to u oboch autorov rovnaké generačné zaradenie, ďalej časový a názorovo-umelecký posun voči východiskovému českému surrealizmu u L. Kunderu a slovenskému nadrealizmu u I. Kupca, intenzívny záujem o modernú francúzsku poéziu od surrealizmu po súčasnosť a predovšetkým o modernú, resp. súčasnú nemeckú poéziu, ba aj v oblasti pôvodnej tvorby súbor básní L. Kunderu z väčšieho časového rozpätia *Hruden* (1985) a *Knihu tieňov* I. Kupca – ponad očividnú odlišnosť Kunderovho výrazovo strohého, resp. sporého „halasovstva“ a Kupcovej predsa len márnivejšej slovne-textovej „ekonómie“ – paralelizuje lyrickú terapiu prírodou, výrazná magizujúca krajinomalba, kontrastná civilná urbánnosť, umenie zhutňujúcej slovnej hry, fragmenty diskrétno-lyrického autobiografizmu. – I. Kupec *Knihu tieňov* sám dôrazne situoval do kontextu tenebróznej, hermetickej modernej lyriky – dá sa to skonkrétňiť rozpätím od P. Celana, ktorého v šesťdesiatych rokoch prekladal, po V. Holana, čo bol veľkou sugesciou práve šesťdesiatych rokov. Z tvorby V. Holana je to lyrika ako intímny denník, polemicky vedený na rube zlovoľnej doby – napr. zbierka *Bolest* (1965) s podtitulom „verše z let 1949 – 1955“, je to moderná básnická epika – *Príběhy* (1963) alebo projekt veľkej básnickej skladby – *Noc s Hamletem* (1964). Z prekladateľskej práce I. Kupca popri spomenutom P. Celano-

vi treba uviesť aj rozsiahly výber z poézie N. Sachsovej *Hodina v Endore* (1970) – bolo to stretnutie s poéziou v znamení záhuby a záchrany „Izraela“, života a dejín ako exilu, s krehkou oporou v religiózno-kultúrnej tradícii, obnažovanej práve ohrozením, a v magicky slovnej moci samotnej poézie. Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov v súvislosti s *Knihou tieňov* I. Kupca možno uviesť poetiku deziluzívnej reflexie v *Skľúčenosti* M. Válka (zo zbierky *Milovanie v husej koži* z roku 1965). Krajinu, prírodu, génia loci, ľudský osud, poéziu ako autonómnu tvorivosť i ako svedectvo dokázala v šesťdesiatych rokoch sugestívne spojiť tvorba J. Mihalkoviča; od sedemdesiatych po deväťdesiate roky rovnako sú to priebežné témy J. Buzássyho, či už v obrazovo spletitej alebo gnómicky vyčirenej podobe. Osobitnú oblasť možných konexií vzhľadom na prekladateľské záujmy I. Kupca predstavuje orientálna poézia – panteizujúca skúsenosť a panteizujúce exponovanie prírody alebo tradícia múdroslovnej, proverbiálnej, gnómickej poézie.

Knihy tieňov I. Kupca je zrejme najzávažnejším vstupom generačne staršieho autora do situácie poézie začiatku deväťdesiatych rokov. Ako zvrchované finále uzatvára aj autorský súbor celoživotného diela *Básne* (1992). „... položil medzi seba a smrť / krátku básneň. Jednu, dve, tri krátke básne.“ Dnes aj vďaka nim sa zložitá textová spleť *Knihy tieňov* pre pozorného čitateľa mení na významovo bohatý svet, iniciovaný a dosvedčený jedným ľudským a básnickým životom.

VYDANIA

KUPEC, Ivan: *Kniha tieňov*. Bratislava : 1990; Bratislava : 1992 (In: *Básne*, s. 235 – 352)

LITERATÚRA

Autorské svedectvá:

Hovoríme s básnikom Ivanom Kupcom. Psychogramy z rokov temna. In: *Práca*, 16. marca 1991, s. 6 (otázky J. Fuchs).

Posolstvo novej nádeje. In: *Literárny týždenník*, roč. 4, 1991, č. 45, s. 1 a 10 – 11 (otázky D. Podracká).

KUPEC, Ivan: *Denník 1962 – 1968*. Bratislava, 1999. *Slovenský spisovateľ*, s. 252 – 253 a 254 (komentár k pozadiu básne *Priateľ vo väzení, šifra*).

Kritiky, recenzie:

BŽOCH, Jozef – MATEJOV, Fedor – ŠTRPKA, Ivan: *Kniha tieňov*. In: *Kultúrny život*, roč. 25, 1991, č. 36, s. 10 – 11.

HOCHEL, Igor: *Tvárou v tvár životu a smrti*. In: *Literárny týždenník*, roč. 4, 1991, č. 38, s. 4.

ŠMATLÁK, Stanislav: *O svojbytnosti básnika*. In: *Literárny týždenník*, roč. 2, 1989, č. 19, s. 4.

TOMČÍK, Miloš: *Je ťažké byť básnikom*. In: *Romboid*, roč. 26, 1991, č. 7, s. 20 – 23.

Báseň J. Ondruša Hlasy na možnom tematicko-žánrovom pozadí mladej slovenskej poézie druhej polovice päťdesiatych a začiatku šesťdesiatych rokov*

Voľbu drobnej témy zoči-voči rámcejúcej téme podujatia možno azda zdôvodniť poukázaním aspoň na dva momenty z práce prof. P. Winczera: koncom šesťdesiatych rokov v kontexte svojich slovackistických záujmov a záujmu o interpretáciu umeleckého textu venoval pozornosť poézii J. Ondruša v podobe exemplárneho rozboru básne Studňa (zborník *O interpretácii umeleckého textu 1*, 1968); začiatkom osemdesiatych rokov so svojou polonistickou kompetenciou šťastne vybral a prekladovo sprístupnil podnes inšpiratívnu stať Cz. Zgorzelského Možnosti žánrového členenia súčasnej poézie (*Slovenská literatúra*, 1981, č. 4).

Básnik J. Ondruš (1932 – 2000) začal sústredene publikovať v roku 1956 na stránkach práve založeného časopisu pre mladú literatúru *Mladá tvorba*. V druhej polovici päťdesiatych rokov, v čase generáčného a v užšom zmysle aj skupinového nástupu autorov, ako boli M. Kováč, J. Stacho, J. Mihalkovič a ďalší, zohral úlohu ľudsky i umelecky iniciačnú. V dôsledku edičných peripetií a komplikovaných život-

* Odznelo na podujatí k 75. narodeninám prof. P. Winczera (Neo-)avantgarda v českej a slovenskej literatúre/umení, ktoré sa konalo 7. mája 2010 v Inštitúte slavistiky Viedenskej univerzity.

ných okolností knižne debutoval až po svojich generačných druhoch v roku 1965 kľúčovou zbierkou desaťročia *Šialený mesiac*. Časopisecky publikované básne spredu debutu a doňho nezaraďené zhrnul v roku 1982 pri Ondrušových päťdesiatinách vo výbere z jeho diela *Pamäť básnik Š. Strážay* v role editora; upozornil tak na dovtedy celkom neuvedomovanú svojbytnú podobu raných veršov J. Ondruša ako celku a zároveň na ich iniciačnú rolu v premenách slovenskej poézie od druhej polovice päťdesiatych rokov, v premenách, pre ktoré sa aj v slovenských súvislostiach posledných desaťročí diskusne či provízorne používajú pojmy práve neoavantgardy či postavantgardy. – Časopisecky publikovaným básňam spredu debutu, ako aj knižne publikovaným zbierkam, resp. skladbám od polovice šesťdesiatych rokov po začiatok sedemdesiatych rokov dal J. Ondruš dočastočne – neraz až s polemickou radikálnosťou – prepracovanú a obmenenú podobu: súbor *Prehľadanie vlasu* z roku 1996. – Keď P. Zajac v roku 2000 pre zahraničné publikum esejisticky skicoval príbeh „slovenskej literatúry ako dobrodružstva“, mohol o zoskupení básnikov konca päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, o J. Ondrušovi, J. Stachovi, J. Mihalkovičovi, L. Feldekovi, oprávnené napísať: „Celá skupina žila riskantne, na ostrí noža. Jána Ondruša, azda najtalentovanejšieho básnika skupiny, postihol hölderlinovský osud...“¹

Báseň *Hlasy* vyšla v časopise *Slovenské pohľady* v roku 1962, č. 9; v už pripomenutej edícii *Š. Strážaya* uzatvára oddiel básní spredu knižného debutu *Šialený mesiac*. Aspoň náznakové absolvovanie básne, skusmé zachytenie sa na jej významových zauzleniach, ako aj exkurzy k dobovému pozadiu azda budú legitimovať jej voľbu aj v súvislostiach interpretačných či literárno-historiografických úvah.

¹ ZAJAC, Peter: Slovenská literatúra ako dobrodružstvo. Knižne v autorovom súbore *Krajina bez sna*. Bratislava : Kalligram, 2004, s. 75.

Názov „hlasý“ predznamenáva fónicko-vokálno-muzikálnu tému, ďalej tému retrospektívne spomienkovú (v zmysle spojenia „hlasý minulosti“), na margách vzhľadom na ďalšie premeny poézie J. Ondruša môže číhať aj téma preludovo halucinačná, keď sa „hlasý“ zmenia na perzekučné fantazmy... – Postup náznakového absolvovania diktuje samotné prepracované členenie viac ako osemdesiatveršového textu.

Vstupné „*odkladám husle*“ implikuje prerušenie-ukončenie múzickej, muzikálnej činnosti či aspoň manipulácie s jej krehkým nástrojom, navodzuje stíchnutú situáciu predstavovania si, imaginovania, vybavovania, sprítomňovania neprítomného; „predmet“ „*starý otec*“ motiviku rodiny, rodu, generatívnej postupnosti, jeho bližšie profesné určenie „*kováč*“ zasa motiviku robustnej, vitálnej, fyzickej práce – v možnom kontraste voči „*husliam*“ a múzickej činnosti. Skutočne, seba-problematizujúca otázka refrénovito sa navracujúca tento kontrast potvrdzuje a rozvíja. Sprítomňujúce „*vidím*“ uvádza dejový opis pracovného postupu podkúvania koňa aj s chórom „*prizerajúcich*“ v kováčni; poetologicky je to klimax, stupňovanie extatickej pracovnej aktivity so zrkadlovým antiklimaxom „*skončil, / odišiel, / lahol si*“. Opätovná seba-problematizujúca otázka, zrejme s elipsou, vynechávkou slov „*znamená, platí, značí, zmôže atď.*“ obsahuje „*smietku*“, čo akoby z odstupu rokov zasiahla „*oko*“ spomínajúceho; skôr to môže byť diskrétna perifrása zvlhnutia oka, slzy, zavrávajúceho pretretia si oka od dojatia pri spomienke-vybavovaní si minulosti; ponúka sa tu však aj evanjeliové odsúdenie opovážlivého posudzovania druhých: „*Prečo vidíš smietku v oku svojho brata, kým brvno vo vlastnom oku nebadáš?*“ (Mt 7, 3), citovaná pasáž by tu však bola individuálne a radikálne prehodnotená, „*smietka*“ vo vlastnom oku by bola synonymom deficitnosti, slabosti, previnilosti, kým korelatívne „*brvno*“ synonymom sily, zmáhania života... Nasleduje scénicky podaný výjav konca s dramatizujúcou priamou rečou-zvolaním, s familiarizu-

júco zdrobňujúcim „bežkala“, so staccatom bez slovíe – stavové perfektum „vystretý“ a prirovnanie-oxymoron „ako oheň čierny“, vyťažené z kovárskej práce, s „delegovaním“ príznakov konca („zimnične sa triasla“) na žiarovku prostredníctvom homonymity „cievky“ ako jej technickej súčasti a „cievky“ v telesnom, anatomicko-fyziologickom zmysle – na báze presnej vecnosti. Všetko fatálne zdefinitívňuje gnóma: „Je pieseň, po piesni je mlčanie“, kde pieseň predstavuje synonymum života, jeho rytmu, pracovného rytmu... – Oproti hutnej reliéfnosti podania „starého otca“ „otec“, akoby časovo a životne spomínajúcemu „bližší“, je tu podaný rozvedenejšie, „žánrovejšie“, detailizovanejšie: je to rytmus pracovného dňa, extáza práce, telesnej námahy, technicko-zvuková orchestrácia či inštrumentácia dielne s prechýlením do domácej idyly a opätovným prepuknutím inak slovné zamlčivanej hektiky života („vedieť to a nepovedať: Žijem, žijem...“) až po hranicu – dnešným jazykom ironicky povedané – „domáceho násilia“... Technické zariadenie dielne tu je priamo pripodobnené (pedál, píšťala, zvuky, implikované mechy) kráľovskému, chrámovému hudobnému nástroju – organu. – Ponúkajú sa tu dva krátke exkurzy! Začiatok biograficko-tvorivého medailónu J. Ondruša v publikácii *Trnavská skupina – konkretisti* (editorka a autorka sprievodných textov: A. Bokníková-Tóthová) by mohol byť elementárnym biografickým komentárom k básni Hlasy: „Pochádzal zo sedliackej rodiny, otec ovládal i kovárske remeslo, matka sa starala o domácnosť.“² Popri „malom čase“ autorovej biografie akoby sa tu však dostával k slovu „veľký čas“ (kontrastné pomenovania M. Bachtina) archaicko-mýtického vrstvenia, občas a nevypočítateľne sa predierajúceho na povrch aj široko chápanej súčasnosti: mám na mysli pregnantné formulácie M. Eliadeho v kontexte úvah o „mytológii doby želez-

² BOKNÍKOVÁ-TÓTHOVÁ, Andrea (ed.): *Trnavská skupina – konkretisti*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 577.

nej“, čo mi roky nutkavo asociujú práve s J. Ondrušovou básňou Hlasy: „Mimoto má bůh-kovář vztahy k hudbě a zpěvu, tak jako v mnoha společnostech jsou kováři a kotláři rovněž hudebníky, básníky, léčitelé a kouzelníky. Na různých úrovních kultury (což naznačuje velkou starobylost) existuje zřejmě těsná vazba mezi uměním kováře, okultními technikami (šamanismus, magie, léčitelství atd.) a uměním zpěvu, tance a poezie.“³

Zástupným „predmetom“ už konštatovaných potenciálne agresívnych gest je inventár-rekvizitár domácej idyly, domu, domova „*kuchynský stôl, hrnce a cibuľa*“, „*myšie kúty*“, „*čipky a kvietky, / tulipán vyšívaný*“, znaky skôr tradične „ženského“ priestoru oproti kontrastnej „dielni“. – Celú extázu diania fónicky uzatvára „*plesknutie dvermi*“, „*stíchnutie*“, „*ako cvaknutie kľučky (...) plač*“. Od sprítomňovaného diania hovoriaci-spomínajúci prechádza k emfatickému trojitému komentáru: „*Ach, aké piesne títo ľudia spievali! // Ach, ako zaznel v týchto ústach spev! // Ako znel! Ako sa spiekli slová tejto piesne!*“ Je to oscilovanie medzi seba-problematizujúcim povzdychom a ódickým obdivom. „Záber“ sa zužuje od „piesní“ a „ľudí“ cez „spev“ v „ústach“ až po zhutňujúco zvukovo vystužené: „*Ako sa spiekli slová tejto piesne!*“, čo dáva podnet myslieť na sémantickú „tesnotu“ či „tesnosť“ veršového radu (u J. Tyňanova), vyjadrenú tu pomenovaním kompetentným pre situácie s „ohňom“, keď napr. pri kúrení v ohrievacom telese koks nemilo vytvorí kompaktnú masu...

Je tu azda „chvíľa“, „pravá chvíľa“, povedané s básnikom, pokúsiť sa o exkurz k celkovej povahe doteraz absolvovaných partíí textu. Námetovo ide, isteže, o „verše rodinné“; je to pocta, vzdanie úcty najbližším, pri všetkej dejovej a detailizovanej rozvedenosti ponúka sa tu označenie – monumentalizujúca portrétna

³ ELIADE, Mircea: *Dějiny náboženského myšlení I*. Prel. K. Dejmalová, F. Karfík et al. Praha: OIKOYMENH, 1995, s. 64.

báseň. – V debute M. Rúfusa (1928 – 2009) *Až dozrieme* (1956) nachádzame poctu matke a otcovi Vyznanie lásky, básne nadpísané Otec a Pieseň o tkáčke, čo má byť rustikálno-folklorizujúca podoba matky, alebo báseň Genesis, čo je v zmysle názvu formulovaním autorovho pôvodu, sociálnej genealógie. Apostrofy, dejové momenty, enumerácie sú angažované do ódickej alebo pamfleticko-invektívnej rétoriky; takto dokumentovaná a deklarovaná „proletárskosť“ odkazuje – popri faktickej či fiktívnej platnosti – literárne zrejme na J. Wolkra, ktorému v čase svojho debutu M. Rúfus, profesiou literárny vedec a vysokoškolský pedagóg, venoval rozsiahlu esej Wolker v nás, kým „plebejskosť“ na V. Mihálika (1926 – 2001) ako autora zbierky *Plebejská košeľa* (1950). Poeticky evokované a rétoricky exponované prejavy a príznaky „odcudzenej práce“, „vykorisťovania“, nostalgia „závoja rokov dávnych“, „rozprávka clivá (...) o detstve mojej mamy“ atď. – to všetko potenciálne dovoľovalo aj pri vypätom lyrickom personalizme autora, polemickom voči dobovému rámcu a jeho normám, v druhej polovici päťdesiatych rokov časť jeho textov na tému najbližších čítať v znamení ideologickej inštrumentalizácie či priamo ich takto anektovať, kým dnes môžu provokovať k ideologickokritickému čítaniu, k evidovaniu estetizácie a etizácie plebejstva či proletárstva. – Práca v Hlasoch J. Ondruša ponad svoju potenciálnu sociálnu príznakovosť, resp. typickosť je situovaná do extatiky či patetiky existencie, jej hybnosti, pochopiteľne, aj so zvratom do kolapsu, náhleho konca. – Z generčných druhov J. Ondruša ako paralelu možno uviesť z básne O cemente J. Mihalkoviča (1935) z jeho debutu *Lútosť* (1962) básnickú verziu pracovného postupu, pričom práca „industriálna“ je tu príznačne videná „ruko-dielne“: „Smie miešať kameň s hlinou (...) Do hlín s láskou hrúži ruky ľudský tvor. // Preosiali zem, vyňali ju, v rukách zapálili, / explozívnu, preletujúcu, jame odňatú. / Kým tlela, vnútri vzbĺkli a nadobudli sily, / mučili ju, múčili si ruky, vyhmatávajúc podstatu.“ Peknú stopovú ukážku extati-

ky činnosti, aj zvukovo inštrumentovanú, poskytuje inak skôr „chirurgicky“ strohá báseň Z nemocnice z debutu *Šialený mesiac*, v niekoľkoveršovej pomyselnéj enkláve detstva či mladosti, kontrastujúcej s „nemocničným“ kontextom, čítame: „Kováči v rytme kopýt kladivami zvonía...“

Späť k textu! „Slová... piesne“ sa personifikovali, emancipovali, akoby nadobudli „nepriстойnú“ expresivitu, analogicky voči svojim pôvodcom – „bili do tváří, / do prs strkali, prevrhli, šliapali“, ale aj mäkkú nehu – „zmäkli na odpoveď, našli si v tráve cestičku, / jediné pierko na hlase sa zachytilo, / plávalo, klesalo, oknom vyletelo / pod bledú oblohu, kde vietor pieseň sfúkol“. – Opäť exkurz k možnému dobovému pozadiu! V debute M. Rúfusa *Až dozrieme* báseň *Večer na Ďumbieri* je pomyselným dialógom s mŕtvym, padlým vojakom, zastúpeným znakovo, memoriálne pomníčkom v horách. Situácia „vojak zrútil sa a zaspal na úbočí“ básnikovmu monografistovi V. Marčokovi zaasociovala s Rimbaudovým „spáčom v úbočí“ (názov podľa prekladu V. Nezvala – *Spáč v úvalu*). U M. Rúfusa „do žliabku v doline vytiekol jeho hlas. / Vták z neho napil sa, vták píska v kosodreví. / A ďalej zostáva a oslovuje nás“. Je to estetické „zmierenie“ života a smrti, straty a zadostučinenia. V básni M. Kováča (1934 – 1992) *Oswieńczyk 1958*⁴ zo zbierky *Zem pod nohami* (1960) opis tamojšej muzeálnej expozície, navštevovanej od konca päťdesiatych rokov aj z Československa, predstavuje katalóg, výpočet vecí, mien, adries, toho, čo tu po ľuďoch a z ľudí ostalo, avšak už bez ich živúcej prítomnosti. „A kde zostali vaše hlasy? // Je ticho, / je veľké ticho na tejto zemi. // Vták, / ktorý bol vtákom, keď sme boli mladí, / vták, / ktorý bol škreklavým mäsom, / keď sme hladom zomierali, / vták, / ktorý sa z našej krvi napil, // spieva naším hlasom. // Poču-

⁴ K okolnostiam vzniku básne a k vtedajšiemu kontaktu autora s J. Ondrušom je relevantná pasáž v poetologickokonfesijnom texte M. Kováča *Poznámky o voľnom verši*. In: *Dotyky*, roč. 1, 1989, č. 10, s. 36 – 37.

jete?“ Má to byť pri všetkej symetrii výpočtu skôr an-estetická kakofónia neodčiniteľného. – U J. Ondruša z „vtáčieho“ motívu je synekdocha „pierka“. Vracajúce sa refrény seba-problematizujúcich otázok menia sa na zvolania, obnažuje sa motivika deficitnosti spomínajúceho-hovoriaceho, „večne lyrického“ „pozde“ (magické slovo I. Krasku): „*prv než som klesajúce pierko / svojím hlasom zachytil a opäť dvíhal; / než som tú pieseň zo zeme / vzal ako kameň a v ľahkej dlani stískal...*“ (Básnikova formulácia „hlasom zachytil“ má pre mňa obdobu v príležitostne použitej formulácii J. Mihalkoviča o desaťročia neskôr, keď mieru či vlastný „výkon“ poézie a úvah nad ňou označil obratom – „zachytiť sa v jazyku“.) „Pierko“ (homonymné „pero“?) – „hlas“ – „pieseň“ ako synonymum poézie, resp. tvorby? „Hlas“ a „pieseň“ ako ešte vždy utopická „paradigma“ lyrického či poetického živlu aj pri všetkých jeho modernizačných premenách? Hlasy J. Ondruša ako báseň nielen „rodinná“ v zmysle generatívnej postupnosti, nielen extaticky „činnosť“, ale skryto poetologická? – Kolaps a skon v generačnej vrstve „otca“ je podaný ako variácia na kolaps a skon „starého otca“. Vypálenie a zhasnutie žiarovky ako technická šifra konca-smrti (spálenie sa v práci, vyhasnutie života) privádza na um azda aj v generácii J. Ondruša už školsky známe verše J. Wolkra zo záveru *Balady o očiach topičových*: „*Dělník je smrtelný, / práce je živá, / Antonín umírá, / žárovka zpívá...*“, tu však motivika technicky sekularizovaného „svetla večného“, energeticky dotovaného „živou pracou“, je v zmysle Ondrušovej poetiky deficitnosti radikálne prehodnotená, „zrušená“. Problematická voľná asociácia prinajmenšom upozorňuje, analogicky voči Wolkrovej modernej sociálnej balade, na baladicky osudovú postupnosť v „rodinnej“ línii Hlasov.

Pri náznačkovom absolvovaní básne Hlasy odznegli provizórne určenia v mnohom až disparátne: portrétna báseň s nábehmi k monumentalizácii, oscilujúca medzi extatikou práce a ohrozenou idylou domova, diskrétny lyrický autoportrét spomínajú-

ceho-hovoriaceho v znamení seba-problematizácie, poetologická báseň, baladická „rodinná“ osudovosť, priebežný fónicko-vokálno-muzikálny živel vo svojom vzmachu i v stiesnene-tiesnivom doznievaní... Špeciálne žánrová skladba modernej a široko chápanej súčasnej lyriky, resp. poézie je dlhoročnou témou P. Zajaca. So zjednodušením – azda tu prípustným – zoči-voči situácii slovenských šesťdesiatych rokov na jednej strane hovoriť o tiahnutí k „dlhej básni“ s poväčšine komplikovanejšou štruktúrou, „dlhá báseň“ na pozadí apollinairovského „pásma“ a jeho následných obmien má ambície predviesť kaleidoskop moderného sveta, ako aj ambivalentnú ľudskú účasť v ňom, alebo z príbehových fragmentov, neraz ťaživých, meandrovite sa členiacich, vôbec z „tiaže“ individuovaného života a jeho „zapletenosti“ do sveta chce dolovať obrazovou šifrou či priamou reflexiou jeho vzácne a mihotavé záblesky zmyslu a na strane druhej možno hovoriť o tiahnutí ku „krátkej básni“ s gnómickým kondenzovaním skúsenosti, s exemplárnosťou synekdochických situácií či náznakovo konštituovaných postáv. Na jednej strane by to boli „štyri knihy nepokoja“ M. Válka (1927 – 1991), zbierky z rokov 1959 až 1965, alebo *Zimoviská* (1965) J. Mihalkoviča a na strane druhej *Zvony* (1968) M. Rúfusa. Zjednodušujúca skratka tu má len upozorniť na pomedzný terén s množstvom útvarov ponúkajúcich sa na skusmú identifikáciu. Pri básni J. Ondruša *Hlasy* možno hovoriť o viachlasosti, polyfonickosti textu: priame hlasy-repliky postáv, variácie refrénov, gnóm a kľúčových predstavovaných situácií, stylistický register od priamo gestickej expresivity či agresie až po lyrické stíšenie-doznievanie, priebežný fónicko-vokálno-muzikálny živel tematizovaný, skondenzovaný obrazom „organu“. – Tematický podklad, výberovo a posunuto angažovaný v básni *Hlasy*, ako o ňom svedčia kalendária života J. Ondruša či biografické materiály, zahrňujúce aj rodinnú prehistóriu a osudy rodiny v peripetiách viacerých zložitých desaťročí minulého storočia,

vydal by materiál na prozaickú rodinnú ságu, na žáner s menším či väčším úspechom pestovaný na obdobnom materiáli aj v slovenskej literatúre nedávnych desaťročí. – J. Ondruš však intenzitou svojej obrazotvornosti a reči všetku tu preberanú „rozmanitosť“ skoncentroval do – básnickej fúgy.⁵

Náznakové absolvovanie básne J. Ondruša Hlasy – aj s riskantnou pointou – malo byť drobnou poctou P. Winczerovi ako čitateľovi a interpretovi poézie, pri všetkej metodicky kontrolovanej vecnosti azda ešte vždy aj jej priateľovi a entuziastovi; exkurzy na okraji básne k jej pozadiu mali byť niekoľkými skusmý-

⁵ Po dokončení tohto textu náhodne čítané verše talianskeho básnika U. Sabu (1883 – 1957) čitateľa-interpretu Hlasov J. Ondruša zaujali práve prepojením motívu „hlasov“ minulosti, najbližších a hudobného princípu či žánru fúgy: „Ó, hlasy z dávna, navráťte sa ku mne, / vy drahé hlasy v nesúladných stonoch! / Ktovie, či v nových, najsmutnejších tónoch / nerozozním vás ešte do súladu? // Tam vzadu / zmizla mi zora, do noci už vchodím: / niekoľko jasných hodín / bolesť mi ponecháva; koľké bytia / ma vo vás obkolesia. / Ó, navráťte sa, / hlasy už skoro zabudnuté. // Možno len teraz, a hneď naposledy, / do srdca – môjho – môžete vstúpiť z diali. / Rodičia dvoje životov mi dali, / a jak som ja v svoj jeden vliať ich vládali...“ Citát je z Prelúdia, z „vozvýšenej“ invokácie „hlasov“ na spôsob dávneho vzývania Múzy, v preklade V. Turčányho (*Romboid*, roč. 1, 1966, č. 1, s. 69). Prelúdium je vstupom k básnickej knihe *Prelúdium a fúgy* (1928 – 1929). V časopiseckom výbere z poézie U. Sabu prevládajú ukážky z *Prelúdia a fúgy*, je tam ďalej prekladateľova vstupná informatívna poznámka a ukážky zo Sabových esejí-autokomentárov. V češtine je k dispozícii knižný výber z poézie U. Sabu *Terst a jedna žena*, Praha: Odeon, 1977 – preklad a doslov V. Mikeš. – V poznámke V. Turčányho pripomenutý prvotný lexikálny význam „fuga“ – „útek“ čitateľovi poézie J. Ondruša privádza na um kľúčovú báseň Útek (so začiatkom: „J. Ondruš pred pochytením / kufríka svojho...“) a jej oproti lyrickej monologickej príznakovej viachlasú poetiku replík, variácií, latentných citácií; vôbec ako celok pripomína jednu z podob „sémantického gesta“ J. Ondruša z vratkého pomedzia „literárneho radu“ a „radu životného“. – Napokon ako potenciálny argument vo veci fúgy v súvislosti s poéziou možno uviesť, ako za východiskovo muzikálnymi pojmami „fúgy“, „kontrapunktu“ a „polyfónie“ inšpiratívne siahol pri O. Mandelštamovi a jeho poézii básnik, prekladateľ a esejista Ph. Jaccottet – Notizen über Mandelstam. In: MANDELSTAM, Ossip: *Im Luftgrab*. Ein Lesebuch. Herausgegeben von Ralph Dutli. Mit Beiträgen von Paul Celan, Joseph Brodsky, Pier Paolo Pasolini und Philippe Jaccottet. Zürich: Ammann Verlag, 1988, s. 93 – 106.

mi ťahmi pri aktuálnom prekresľovaní obrazu slovenskej poézie medzi historickou avantgardou, neoavantgardou druhej polovice päťdesiatych a šesťdesiatych rokov ako paradoxne ešte vždy inovačným, významovo obohacujúcim, pôvodným „opakovaním“ akoby dávno „nového“ a postavantgardou, kde vedomie završenia istej éry a „veci“ vedie poéziu ďalej cestami, ktorým dejinne i literárnohistoriograficky v ich nielen deklarovanej, ale skutočne absolvovanej podobe ešte len prichádzame na meno.

máj 2010

Postskriptum – k podnetom z diskusie

P. Zajac upozornil na elementárnosť a metaforickosť v básni J. Ondruša, na ich súhrn, čím pripomenul širší rámec poetiky raných veršov J. Ondruša, resp. veršov pred debutu *Šialený mesiac*. – Pisateľovi textu sa v týchto súvislostiach vynára dávnejší situačný postreh J. Trávníčka, že zoči-voči lyrickému textu máme sklony spontánne prechádzať k metaforickej platnosti pomenovania všade tam, kde nám východiskové faktické, vecné súvislosti pomenovania unikajú, sú zastreté, kladú odpor. – P. Zajac v súvislosti s básňou *Hlasy* pripomenul aj pojem a fenomén „Trauerarbeit“ (S. Freud), „práce trúčlenia“, resp. „smútenia“; pisateľ textu si pred časom dovolil takto pointovať svoj pokus o rozbor a výklad Ondrušovej ranej básne *Sobota* (knižne: *Lektúry*. Bratislava : SAP, 2005); ak za ním pri básni *Hlasy* mimovoľne nesiahol z obáv z nutkavého opakovania, tak o to vítanejšie jeho pripomenutie v diskusii – ako jedného z možných výkladových kľúčov interpretovanej básne! P. Zajacom zdôraznený sled „smrti“/„úmrti“ v tematickom dianí básne („starý otec“, „otec“) vedie pisateľa textu k otázke, kto by v zmysle generatívno-mortálnej postupnosti, ako aj rozprávkovej, baladickej či jednoducho poverovej „trojitosti“ mal byť zamlčane „tretí“? Seba-problematizujúci spomínajúci-hovoriaci? Lyrický text teda nielen ako „práca trúčlenia“, ale aj ako zamlčané zaklínanie obáv z neodvratného? Zoči-voči hľadaniu súhrnného žánrového vymedzenia básne *Hlasy* – básnická fúga, P. Zajac vyslovil názov najznámejšej a najslávnejšej básne P. Celana

(1920 – 1970) – Fúga smrti, na čo pisateľ textu, pochopiteľne, myslieť, ale tak trochu poverčivo alebo zdržanlivo pred nemecky komunikujúcim publikom neformuloval. Diskutér tu nemal na mysli kontaktové záležitosti, ale pri všetkej odlišnosti námetu* predovšetkým „polyfonickú poetiku“, ako aj muzikálny a subtílny lietaco-vznášavý, volatilný motív („slová tejto piesne“, „pierko“ u J. Ondruša). – Napokon P. Zajacom improvizovaná úvaha, ako možno situovať „hlas“ na pomedzie tela, telesnosti a znakovosti, bola mimovoľne prechodom k otázke U. Rassloff – tá v rámci svojich aktuálnych intermediálnych tém položila otázku, čo sú vlastne „hlasy“ v básni J. Ondruša? Referent vzhľadom na svoje vystúpenie síce mohol tautologicky odpovedať, že sú to hlasy-repliky postáv, refrénové opakovania atď., ale otázka ho zaviedla, našťastie, inam. V roku 1984 pri pokuse o rozbor a výklad básne Pamäť ako kľúč k nej sa javilo evidovanie elementárneho telesného seba-pohybu „subjektu“ básne, seba-orientácie a orientácie, seba-pocítovania a pocítovania, dotýkania, kontaktu so živlami („zem“, „slnko“) a vecami, ich skúsenostného syntetizovania a diferencovania, prechádzajúceho až následne do „vyšších“ kultúrno-komunikačných aktivít (knižne: *Lektúry*. Bratislava : SAP, 2005). Súhrnné pomenovanie pre to všetko – „kinestézie“, tak trochu magicky pôsobiace slovo z fenomenologického kontextu, z fenomenológie telesnosti a vnímania, sprostredkovali vtedy aktuálne čítané texty predovšetkým L. Landgrebeho a J. Patočku. („Civilnejšie“, menej magicky by pôsobila lat. „senzomotorika“.) Kroky od týchto inšpirácií ku konkrétnej podobe Ondrušovej básne diktovala v nej umeno-tvorne exponovaná slovesná intencia, nie náhodou homonymná s intencionálnou vedomia a správania vo fenomenológii, intencia slovesného deja v celej svojej lexikálno-gramatickej subtílnosti (inaugurovaná v slovenskej jazykovede začiatkom štyridsiatych rokov E. Paulinym). Bokom vtedy zostal námet, čo znamená túto pred-rečovú, „nemú“ skúsenosť básnicku vyťažovať, artikulovať, konkrétne čo to znamená pre vedenie

* Azda je tu vhodná skusmo vysvetľujúca poznámka: tam neriešiteľná trauma zo straty najbližších a vôbec celého východiskového „životného sveta“ v dôsledku „konečného riešenia“ – tu osud rodiny v nepriazni doby, ďalej ambivalencia talentu, citlivosti, tvorivosti a bežného života, samoty a kontaktu s druhými, šťastia a nešťastia, uznania a zneuznania, zdravia a choroby...

lyrického „hlasu“, intonáciu, syntax – vetnú i nadvetnú, pre podoby voľného verša, proces písania, následnú grafickú konfiguráciu textu atď. – Práve sem zrejme cieľila otázka U. Rassloff.

Postskriptum chce byť zachytením podnetov, poďakovaním diskutujúcim za ich azda nielen zdvorilostnú pozornosť a za popud k malému repetitóriu dávnejších lektúr poézie J. Ondruša.

Príloha

Keďže v texte celá báseň J. Ondruša Hlasy nebola citovaná-reprodukováaná, bude vhodné z hľadiska ústretovosti voči čitateľovi uviesť ju tu v prílohe.

Hlasy

*Odkladám husle,
predstavujem si starého otca, kováča.*

*Čo tento sláčik,
pohyb pred tvárou?*

*Vidím starého otca, ako zastavil tancujúceho koňa,
ako mu skrútol nohu bez kolena, páľil kopyto, dychčal,
vyrážal vety k prizerajúcim, skončil,
odišiel,
lahol si.*

*Čo moja smietka
z oka vypadnutá?*

*Zavolať: Katarína! Stará mať bežkala,
neskoro prišla. Vystretý, ako oheň čierny,
nad jeho hlavou zimnične sa triasla
v žiarovke cievka pretrhnutá.*

*Je pieseň, po piesni je mlčanie.
To sa odmlčal môj starý otec, kováč.*

Čo tu môj
sláčik?

Otec, tiež kováč, ráno vstával, vyšiel,
vrátil sa po uterák, svitalo,
a povedal: Svitá. Svitá, hovorí. A tak prišla chvíľa
(to už nepovedal)
urobiť podkovu ako zlatú korunku,
spievať a volať, stúpať na pedál
(organu, ktorý iskrí, horí,
syčí žeravou píšťalou, kone pri ňom kričia),
utrieť dym vo vlasoch, máchnuť ramenom,
až letí vejár kvapiek, každá v horúčosti
dopadá na zem v podobe zrnka soli,
večer vojsť do kuchyne, nabrať si z misy,
zložiť lyžicu, zamyslieť sa a nepovedať: Žijem.

Vedieť to a nepovedať: Žijem, žijem,
to je tá pravá chvíľa, miesto, ponúknutie
raz udrieť, udrieť tisíc ráz,
tak ako nikto
udrieť kladivom!

Čo tento sláčik,
pohyb pred tvárou?

Čo tento náznak
zakrývania očí?

Zložil lyžicu, vstal.
Vstal a plesol dverami. A zazrel
a vstal a plesol a bol by
bil, tľkol hánkami, bol by sa zahnal
rukou ako predĺženou kladivom a azda by bol plul
ponad kuchynský stôl, hrnce a cibuľu,
do myších kútov, na čipky a kvietky,

*tulipán vyšívány,
nesmiete, nechytajte ho za kabát,
za rukáv nezdržiavajte –
a plesol dverami a stíchlo a za ním
ako cvaknutie kľučky začal plač.*

Ach, aké piesne títo ľudia spievali!

Ach, ako zaznel v týchto ústach spev!

Ako znel! Ako sa spiekli slová tejto piesne!

*Po kusoch leteli. Bili do tváří,
do prs strkali, prevrhli, šliapali,
ale aj zmäkli na odpoveď, našli si v tráve cestičku,
jediné pierko na hlase sa zachytilo,
plávalo, klesalo, oknom vyletelo
pod bledú oblohu, kde vietor pieseň sfúkol.*

*Čo táto smietka,
pohyb pred tvárou?*

*Čo tento sláčik,
zakrývanie očí?*

*Je pieseň, po piesni je mlčanie.
Mlčí ju, mlčí ju môj otec, kováč.*

Smietočka! Sláčik!

*Prv než som prišiel, než som mohol zbadať,
na čo uprene hľadá nad strechami,
prv než som klesajúce pierko
svojím hlasom zachytil a opäť dvíhal;
než som tú pieseň zo zeme
vzal ako kameň a v ľahkej dlani stískal –*

*zavola! Pavlína! Mať bežkala,
nestihla. Vystretý, ako oheň čierny,
nad jeho sluchou žilke podobá sa
v žiarovke nitka pretrhnutá.*

*Smietočka,
sláčik...*

*Mať vraví: Otec,
no, otec!
Otec!*

Tri úvahy nad J. Ondrušom*

(Sonet, Kvapka sna, Z nemocnice)

„Moderná poézia je dávno, už od Rimbauda predovšetkým schopnosťou dobývať svet imagináciou, obraznosťou, fantáziou; prestala byť záležitosťou veľkej ťažkej hlavy, opusteného srdca, literárskej trudnomyselnosti, spovedou ľudí, ktorí nestačia na život,“ napísal J. Ondruš v roku 1958. Programovo vyznievajúce kriticko-esejistické formulácie sú dané, isteže, jednak situáciou – generačno-skupinovým vystúpením na stránkach *Mladej tvorby*, 1958, č. 4, jednak témou – aktuálnou tvorbou Š. Žáryho, slovenským nadrealizmom, surrealizmom a modernou poéziou vôbec. – V októbri 1956 v 2. čísle práve založenej *Mladej tvorby* J. Ondruš časopisecky debutoval zostavou štyroch básní; posledná z nich – Dospelí – má pointu: „... to nie z bolesti mám v dlaniach cudziu hmotu hlavy, / ach, to ma tak premohol sen o životnom zdraví.“ – Črtajúce sa diskrétno napätie medzi esejistickokritickými formuláciami a lyrickou konfesiou bude tu rámcovať rôzne akcentované lektúry troch básní J. Ondruša a pokus dospieť na ich základe k istým uzáverom. Sú to texty Sonet, Kvapka sna (obidva *Mladá tvorba*, 1956, č. 4; knižne prvý raz v edícii Š. Strážaya – J. Ondruš: *Pamäť*, Bratislava, 1982) a Z nemocnice (zbierka *Šialený mesiac* z roku 1965).¹

* S trúfalou alúziou na text J. Ondruša Tri vyznania nad Žárym. In: *Mladá tvorba*, roč. 3, 1958, č. 4, s. 30 – 31.

¹ K zvoleným básňam porov. poznámky v edícii M. Hamadu – ONDRUŠ, Ján: *Básnické dielo*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, resp. k básňam Sonet a Z nemocnice aj v edícii A. Bokníkovej-Tóthovej – *Trnavská skupina – konkrétisti*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006.

1. Sonet znie:

*Prišiel som, a čo ti darom nesiem,
iba sám seba ako kufor šiat,
a ak chceš, zaspievam ti pieseň,
ach, že som musel celou cestou stáť,*

*zadumaný jak tichý mníšsky brat,
chtiac umom pochopiť tú jeseň,
ten dážd', to blato, tento vlhký šat,
celú tú k srdcu pritisnutú tieseň.*

*A nič sa nezmenilo na pohľad,
zboku pes vrčí, strieška studne mokne,
roleta slepá miesto tváre v okne,*

*ale dnu, prv než na stôl podáš,
vidím, že nejde o jeseň a o dážd'
a zrazu neviem, čo ti povedať.²*

Báseň je formulovaná ako priamy prehovor-príhovor, „sujeto-vo“ predstavuje sled elementárnych situácií cesty, príchodu, očakávania, rozpakov, zmlknutia... Prichádzajúci uskromnene, minimalisticky prináša ako „dar“ „iba sám seba ako kufor šiat“, paradoxne je to však maximum, veď ide o živú bytosť, jej bytostné jadro, „samosť“, nie o veci (asociatívne sa tu vynára hyperbola „daru“ ako obetovania sa, vydania sa „seba dal za teba: čo mal viac dať“ z piesne od L. Hohoša – *Jednotný katolícky spevník* č. 166); „dar“ aj následne ponúknutá „pieseň“ sú bližšie charakterizované však znižujúco momentmi z dobovej nízkej kultúry cestova-

² Sonet poslužil Z. Rédeyovi v podobe rozsiahlej interpretácie ako uvedenie do prvotín J. Ondruša a predznamenanie Ondrušovej poézie ako celku – „byť nevítaný a neprijímaný ako prichádzajúci vôbec“ (RÉDEY, Zoltán: *Ján Ondruš*. Bratislava : Kalligram, 2004, s. 23 – 31, citovaná formulácia je zo s. 30); M. Hamada v doslove k spomenutej edícii *Poézia na ostrí noža*, s. 570, gnómicky píše: „Sonet o nenahraditeľnej strate matky. Zostáva po nej mlčanie.“

nia-dochádzania – „ako kufor šiat“, „celou cestou stát“. Doplnok „zadumaný“ a prirovnanie „jak tichý mníšsky brat“ vnašajú do textu potenciálne reminiscencie, čo sa dajú evokovať-konkretizovať formuláciami z eseje Cz. Miłosza na tému siedmich hlavných hriechov: „... *acedie* se dá přeložit jako lhostejnost. Pro eremity 4. století znamenala *acedie* úhlavní nebezpečí... (...) V takové chvíli přepadal mnicha smutek a nuda nejtíživěji. (...) Proto byla *acedie* velkým úskalím pro ty, kdo se zasvětili intenzivnímu vnitřnímu životu.“ Cz. Miłosz to spoločenskodiagnosticky a kriticky aktualizuje: „Dnes už není dost dobře možné označovat toto pochybení jednoduše jako lenost. Ať už tomu bylo předtím jakkoli, vrátil se jí dnes její původní význam: strach před prázdnotou, apatie, smutek. Pokušení *acedie* nepocítují jenom poustevníci, ale mnohomilionové masy.“³ – Prísľub „piesne“ v súvislostiach Ondrušovho Sonetu možno aj bez veľkého citačného násillia domýšľať pomocou formulácií z baudelairovských esejí J. Starobinského: „Říši melancholie jsme jistě neopustili, ale neblahou tíži vytlačila zvučná plynulost, jako by se v uplývání dechu a zvuku znovu zjevily léčivé nápoje života. (...) Tak se dostáváme do oblasti hudební melancholie, kde žal již není smrtelný, kde zármutek již není spojen s němotou...“⁴ Sonet má kontrastne pointu v zmlknutí a vôbec lyrická pieseň nebude oživujúcim živlom poézie J. Ondruša; mnohokrát jej nebude dopriaty katarzne vyčirný „ľahký dych“ (alúzia na známu poviedku I. Bunina a jej kongeniálnu interpretáciu u L. Vygotského), veď J. Ondruš v básni Útek (*Mladá tvorba*, 1962, č. 6 – 7, prvý raz knižne vo výbere Pa-

³ MIŁOSZ, Czesław: *Saligia a jiné eseje*. Prel. J. Mlejnek. Brno : Barrister & Principal, 2005, s. 116 – 117 a 128. Kurzíva – Cz. M. Azda nebude už nemotivované naznačiť, že „veľká ťažká hlava“ a „mám v dlaních cudziu hmotu hlavy“ zo vstupných citácií z textov J. Ondruša asociujú s ikonografickými typmi „muža bolesti“, „mysliteľa“ či „melancholika“.

⁴ STAROBINSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle*. Tři přednášky o Baudelairovi. Prel. J. Hrdlička. Praha : Malvern, 2013, s. 67.

mät' z roku 1982) bral si so sebou na cestu okrem iného aj „svoje ťažkosti s druhým dychom“ – zrejme v zmysle frazeologizmu „chytiť druhý dych“ ako prekonanie deficitu, slabosti a pod. „Pieseň“, resp. jej príslub, „jeseň“ a „tieseň“ sú kľúčovými „poetickými“ slovami textu – v súhre s „prozaickými“ detailmi cestovania, ročného obdobia a scenérie príchodu. Postoj a stav „zadumany“ prechádza do úsilia „chtiac *umom* pochopiť“ sympateticky súznejúcu scenériu a ročné obdobie – „tú jeseň“, nevľúdne dotovanú ukazovaco-odkazovaco zvýrazneným „dažd'om“, „blatom“, „vlhkým šatom“, avšak ako najvlastnejšia téma sa vyjavuje rozpoloženie, naladenie, tlmený afekt, veď text obkružuje „celú tú k srdcu pritisnutú *tieseň*“. „A nič sa nezmenilo na pohľad“ osciluje medzi nadväzovaním, priradovaním a rozporným odporovaním, zhutnená enumerácia scenérie vidieckeho dvora a domu miesto vítajúcej „tváre“ situuje do okna domu „roletu“ s epitetom „slepá“ z oblasti fatálneho ľudského zmyslovo-telesného deficitu... Zamýšľanému „daru“ od prichádzajúceho odpovedá „dnu“ gesto či úkon pohostinnosti, avšak náhla lyrická anagnoríza, zvrat v chápaní seba i situácie, dementovanie naivne sa ponúkajúcich prírodných motivácií rozpoloženia, lomí sa do zmlknutia. – Sonet ponad svoju vzácnu štruktúrnú zovretosť inšpiroval tu skôr ku skusmemu evidovaniu jeho náznakovo prítomnej ikonografie a k domýšľajúcemu parafrázovaniu lyrického „sujetu“. Ten možno v zmysle úvah F. Miku o existenciálno-štruktúrnej povahe lyriky označiť za „hatený“, „hatenie“ tu znamená preliačenie diania dovnútra „podmetu“ výpovede.

2. Námetom inak akcentovanej ďalšej krátkej úvahy bude báseň Kvapka sna.

*Nad vlakom jasné víchry zavýskajú,
vo vlaku temne hučí zemetrasenie,
no ja som spal a vysníval som skalú,
ktorá sa rozlúpila na dva kamene.*

*A z nich mi medzi prsty čierna kvapka skĺzla,
na dlážku padla, na prach, na olej.
Zo spánku zdesil som sa mocou tohto kúzla,
kúsok sna zachytil som a ten zaboľel.*

*Ak bude dcéra, budeme jej vraviť
Pavlínka, ako matke za mladi,
zostarnem, zdetinštiem a stratím jasnú pamäť
a zas ma matka po tvári vše pohladí.*

*Nad vlakom jasné víchry zavýskajú,
ale ja spím, no pretrhol som sen,
rozlúpil som ho v mysli ako bielu skalú
a zamyslene tľkol kameň o kameň.*

*Hodili iskru a v jej márnom svetle
skĺzla mi čierna kvapka cez prsty.
Takto aj hviezda so zemou sa stretne,
stihne raz blysnúť a svet opustí.*

*Lež čo sa stráca v zemskom kolobehu.
Kalúžka malá v prachu vyhasla?
Raz, hlúpy stavec, na dľaň vločku snehu
chytím a privítam ju: moja kvapka sna.*

Najprv k názvu Kvapka sna – „kvapka“ ako situačná, životne praktická minimálna miera „kvantity“ a zároveň „kvality“ v zmysle unikavosti, prchavosti, pomínutelnosti, nezachytiteľnosti voči možnému celku a pod., čo potvrdzuje aj touto mierou určený, vymedzený „sen“ (verš „sen je krátky, život dlhý, ver sa oklameš!“ u romantika J. Kráľa – *Moja pieseň*). – Báseň sa javí ako krehká či vratká konštelácia sna, prírodných živlov a samotnej poézie ako ich zjasňujúceho, fixujúceho média. Ak pre potreby tejto krátkej úvahy zostanú bokom alebo v zátvorke titulné pojmy eseje P. Ricoeura Symbol a mýtus z roku 1963, tak vymedzenie oblastí symbolu poskytuje vzácny komentár k práve čítanej básni J. Ondruša. „V tomto veľmi obecném pojetí se symbol

objevuje v niekoľika oblastiach. Vyznačím z nich jenom tri: Predevším, jak o tom svědčí naše sny, touhy pramenící v hlubinách duševna vyjadřují v zastřené podobě text zdánlivě nesmyslný, který však speciální techniky dovolují dešifrovat a vynést na světlo. Symbol v tomto smyslu stojí na pomezí touhy a mluvy. – Druhou oblast výskytu představuje rozlehlá doména kosmických symbolů: voda, oheň, nebe, země – to nejsou jen prvky nebo zóny přírody, ale fyziognomie nesoucí dvojí smysl, který oživuje přírodní symboliku, z níž sakrálně vždycky čerpalo své výrazové prostředky. – K těmto dvěma kořenům – psychickému a kosmickému – je třeba přiřadit schopnost poetické imaginace, která svými smyslovými metaforami činí z mluvy vždy novou a nově se rodící promluvu.⁵ – Přírodními živly, ich prejavmi rámcovaná cesta vlakom, uspávajúca monotónia, spánok, sen a v ňom mýticko-rozprávko sa rozostupujúca skala, záhadná „čierna kvapka“ „medzi prstami“ unikajúca na olejovú podlahu železničného vagóna (opäť detail z dobovej kultúry cestovania), „mágia“ tohto všetkého a náhle „zabolenie“ zoči-voči fragmentu rodinnej histórie, ako aj imaginovanej novej rodine či otcovstvu a presúvaniu-prekrývaniu životných fáz v dôsledku ochabovania životných síl. Opätovne východisková situácia cesty, sen, archaické vykresávanie iskry a chvílkové márne osvetlenie všetkého, čo má však vyvážiť prírodný „kolobeh“ a infantilno-presenilné prijatie útešnej návratnosti v podobe „vločky snehu“ – „moja kvapka sna“. Prírodné živly a cykly (temné-jasné, zem-hviezda atď.) ako vyrovnávajúci, útešný, hojivý snový závoj-zdanie prekrývajúci ľudskú konečnosť, návratnosť v nenávratnosti? – Už pripomenutý P. Ricoeur aj v rozsiahlych štúdiách „času a rozprávania“ nachádza domény či enklávy, kde „elegie ľudského údělu, přecházející od nářku k rezignaci, vždy

⁵ RICOEUR, Paul: *Život, pravda, symbol*. Prel. M. Rejchrt. Praha: OIKOYMENH, 1993, s. 161.

znovu a znovu zpívala o kontrastu času, který trvá, a nás, kdo pomíjíme“.⁶ Hovorí priamo o „lyrismu prostředkujícího myšlení“ práve medzi „křehkostí života a mocí času, který spíše ničí“ a tento „lyrismus“ „dosahuje přímo základů, aniž by procházel uměním vyprávění“.⁷

3. Ťažisková tretia úvaha by mala byť podrobnejším absolvovaním básne Z nemocnice.

Ako nôž tá na stôl položili.

*A že si pre vlastný krk otvorený,
v čepeli ako v zrkadle sa vidíš,
svoju opačnú tvár, tvár, ktorá tá bodne,*

*ukážeš úsmev
a vyzradí vzlyk,*

*šepneš
a skríkne,*

*zaklopeš,
udrie pästou,*

*o vlastný obraz očami sa pretekáte,
o úsmev ako škrt zápalkou,*

nie, s týmto zrkadlom sa nedohovoriš.

*A že si pre vlastný krk otvorený,
vo výške tváre rukám vzopri sa,*

*vždy budeš Sisyfom,
aj kameňom, ktorý dvíha,*

⁶ RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění III*. Prel. M. Petříček. Praha : OIKOYMENH, 2007, s. 137.

⁷ Tamže, s. 386. Kurzíva – P. R.

*jastrabím krídlom,
aj vzlietnutím,*

*terčom,
aj výstrelom doň,*

*ostrím,
aj rezom*

*a na prah dverí zabodnutý
mlčky sa budeš chvieť.
Šliapni!
Či prekročí!
Vráť sa späť!*

*Kováči v rytme kopyt kladivami zvonía,
čepele z hrudy pália a potom z dlaní
mozole nimi zrezávajú
pre hmatník dievčích prstov rastlinných.*

*Si to ty, zvonivý,
jasavý,
o pohár ticho znieš.*

*(Ako nôž ťa bielou šatkou
z krvi utreli.)*

Básňou *Z nemocnice* sa ocitáme priamo v strede debutovej zbierky J. Ondruša *Šialený mesiac* (1965), kľúčovej básnickej knihy slovenskej poézie šesťdesiatych rokov i samotného autora. Text osciluje medzi básnickým reportom (titulné určenie „z nemocnice“) a básnickým autoportrétom (finálne „si to ty“). Vstupné situovanie „podmetu“ diania a vypovedania do role „pacienta“ „na stôl“ čerpá názorné prirovnanie z okruhu chirurgického inštrumentária „ako nôž“. (Čitateľ poézie J. Ondruša môže si tu uvedomiť významový posun „kladenia na stôl“/„stolovania“ z krehkej vidieckej idyly domova a rodiny

– „ó, krása dňa, keď statok napojíme, / v sobotu večer zametieme dvor, / taniere, lyžice rozložíme po stole, / na noc zamkneme a poprávame posteľ“ – Tisíc myšlienok, *Mladá tvorba*, 1956, č. 2.) Na vstupnú situáciu značne „krkolomne“ nadväzuje pasáž „A že si pre vlastný krk otvorený“. Tematicky sa dotýka miesta maximálnej zraniteľnosti, ohroziteľnosti na živote (porov. repertoár frazeologizmov, kde v nevlúdnych súvislostiach figuruje „krk“). Aktuálnym vetným členením i veršovým členením zdôraznený syntaktický útvar možno zrejme čítať ako príslovkovú vetu príčinnú v zmysle „pretože“ či „keďže“, podradenú hlavnej vete „v čepeli...“. „Krkolomné“ „pre vlastný krk otvorený“ dá sa chápať doslovne ako chirurgický zákrok; prenesene „otvorenosť“ aj bez fenomenologickej lekcie ako rámcujúce synonymum pre pociťovanie, vnímanie, zakúšanie; tu konkrétne „otvorenosť“ pre najvlastnejšiu zraniteľnosť, trpnosť, vydanosť... Čepeľ, synekdocha noža, ako ostrá, nabrúsená časť sa stáva inštrumentom reflexie opticky „ako v zrkadle sa vidíš“ i seba-problematizujúco... Aj pri naivne fabulačne predpokladanej lokálnej anestézii celý výjav pôsobí nevlúdne tak, akoby to bola vivisekcia. (V už pripomenutej básni Útek s incipitom „J. Ondruš pred pochytením / kufríka svojho“ mladý básnik bral si so sebou na cestu aj „nôž“ hyperbolizovane „zrkadliaci svet“, vecne zrejme nožík, kedysi bežnú súčasť chlapčenských a mužských vreciek; tu je z jeho synekdochy inštrument autoportrétnej reflexie.) Obraz/obrat „sa vidíš“ prechádza konkretizáciou v zmysle syntaktického predmetu „svoju opačnú tvár“, tá sa personifikuje na „tvár, ktorá ťa bodne“. Tvár rovnako ako miesto maximálnej zraniteľnosti a zároveň synonymum osobnej totožnosti a integrity stáva sa na spôsob noža z inštrumentu priamo agresívnym aktérom (o niekoľko rokov v rozsiahlej skladbe Rukáv zo zbierky *Posunok s kvetom* z roku 1968 tvár a nôž sa prelnú v nutkavo návratnom slovnom kentaurovi „tvár-nôž“...). Autorov postupne sa ohlasujúci nábeh k jazykovo-formulačnému automatizmu je tu vo

viacerých sekvenciách vyplňaný invenčne protikladmi 2. osoby seba-oslovenia a 3. osoby personifikovanej tváre, protikladom jemnosti či diskrétnosti a netaktnosti, ba až agresivity, aby to vyústilo do „agonu“ o „vlastný obraz“, o „úsmev“ pripodobnený „škrtu zápalkou“ (chvíľkový záblesk, ožiarenie, ale aj dohorievanie; fajčiarske či pyromanské očakávanie-vzrušenie; zároveň však kakofónia škrtu a pach chemikálií; napokon frazeologizmy, kde figuruje „škrt“ – „cez rozpočet“ v zmysle plánov, očakávaní). Všetko uzatvára vecne rezignačné „nie, s týmto zrkadlom sa nedohovoríš“.

Doslovne zopakovaná skúsenosť a formulácia zraniteľnosti, trpnosti, vydanosti paradoxne tu motivuje „vzopretie sa“ ako telesný úkon-výkon i kladenie odporu vôbec – „vo výške tváre“ ako miesta zraniteľnosti a osobnej totožnosti „adresátom“ „vzopretia sa“ sú „ruky“ ako synekdochy všetkých predchádzajúcich manipulácií s „podmetom“ básne, „ruky“ s „nožom“, resp. „čepeľou“. Nasledujú gnómické dvojveršia, zovšeobecňujúce („*vždy budeš*“) i variačno-obrazovo konkretizujúce akt „vzopretia sa“; stali sa tak trochu citačnou skratkou poézie J. Ondruša *Šialeného mesiaca* a jednej podoby poézie šesťdesiatych rokov.⁸ Sled podvojných formulácií otvára mýticko-lite-

⁸ V roku 1994 uviedol nimi M. Hamada súbor svojich esejí *Sizyfovský údel*; v texte *Sizyfovský údel* z neskorého leta 1968, čo dal súboru názov, M. Hamada apelatívne formuloval možnosti, aké vo svetle svojej kritickej práce videl po auguste 1968, mysliac iste aj na životné gesto A. Camusa a J. Ondruša. – V teoretizujúco-interpretáčnych súvislostiach dotkol sa sledu dvojverší P. Zajac v texte *Sylogizmus ako rétorická figúra (O interpretácii umeleckého textu 22*. Ed. L. Plesník. Nitra : FF UKF, 2001, s. 51). – Najnovšie sa k spomenutému gestu či motivickému trsu, resp. k jeho dobovému abusu, ironizujúco vyslovil V. Mikula, keď písal o Š. Strážayovi: „Je to náhoda, že v celej svojej básnickej tvorbe Strážay ani raz nepoužil slovo balvan? Kameňov má vo svojich básňach kopy, no balvana ani jedného, pretože dobre vedel, že keď na filozofujúcom Slovensku 60. – 90. rokov zavolaš ‚balvan‘ ozve sa ti ‚Sizyfos‘. A pravdaže, nenájeme uňho ani ďalšie slová z ‚hlboko humanistický‘ angažovaného

rárna postava „Sizyfa“, stotožnenie sa s „podmetom“ i „predmetom“ „mýtu o Sizyfovi“. S tiažou a pádom kameňa, márne za trest dvíhaného, kontrastuje živá bytosť vzdušného živlu, vták-dravec, synekdochické „krídlo“ i jeho vzosné vitálne uplatnenie, orgán vzletu-výšky a jeho fungovanie. „Terč“, predmet z praktického okruhu ľudského života, slúžiaci na nácvik životne potrebnej či hravej obranne a útočne akčnej dimenzie ľudskej existencie, „výstrel doň“ ako úspešný zásah – súvisia s pôsobením na diaľku, do diaľky (hodí sa tu pripomenúť, že „terč“ funguje aj ako synonymum akéhokoľvek „cieľa“, porov. personifikujúce „živý terč“). Nôž, zastúpený synekdochou „ostria“ i jeho dôsledkom „rezom“, aj napriek možnosti hodu/hodenia je nástrojom pre použitie v bezprostrednom dosahu. Táto parafráza podvojných dvojverší chce skusmo naznačiť ich asociatívne súvislosti – ajs rizikom upadania do samozrejmostí. „... a na prah dverí zabodnutý / mlčky sa budeš chvieť.“ Preľnutie „noža“ a „podmetu“ básne: na „prah dverí“, zvyčajne z dreva, môže byť „zabodnutý“ prudko vrazený alebo hodením vbodnutý „nôž“ („zabodnutie“/zabudnutie ako fatálna možnosť poväčšine každého, nielen problematcky zauzleného vstupovania cez publikačný „prah“ do „literatúry“), „chvenie“ ako doznievanie vynaloženej kinetickej energie, ale „chvenie“ rovnako príznak afektu, rozpoloženia ľudskej bytosti; svedčí o tom bližšie určenie „mlčky“, veď „mlčanie je možné len v ľudskom svete (a len pre človeka)“,⁹ ako napísal dialogický mysliteľ a filológ, roky donútený mlčať vo svojej kultúre a vlasti. – Asociá-

repertoáru: osud, údel, ľudstvo...“ (MIKULA, Valér: Trápenie, ale neurčité. Hľadanie témy u Strážaya. In: *Skladanie portrétu Štefana Strážaya*. Zborník z konferencie. Ed. V. Mikula. Bratislava : Filozofická fakulta UK v Bratislave, 2014, s. 54).

⁹ BACHTIN, Michail M.: *Estetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva : Iskusstvo, 1979, s. 338. – Formulácia je zo súborov fragmentov Iz zapisej 1970 – 1971 godov.

cia zo sugescií konca päťdesiatych a šesťdesiatych rokov – muž čakajúci na vstup do „zákona“ z krátkej prózy F. Kafku *Pred zákonom?* – Na istejšiu pôdu básnického textu nás vracajú tri imperatívy, ráznejšie ako predchádzajúci pokyn „*vzopri sa*“, zdôraznené interpunkčne a veršovo. Tri možnosti, alternatívy vlastnej hybnosti, telesného pohybu, ale aj životnej orientácie dotýkajú sa hranice, čiary, prahu, sú záležitosťou rozhodnutia.¹⁰ Imperatív „vráť sa späť!“ akoby znamenal však aj posun v čase, veď z „nemocničného“ kontextu, prepodstatňovaného životnou a básnickou emfázou, ocitáme sa zrejme v spomienkovej enkláve, odlišnej tematicky, štylisticky, rytmicky, zvukovoinštrumentačne. „*Kováči v rytme kopýt kladivami zvonía*“ – „kováči“, „kopytá“, „kladivá“ metonymicky súvisia v zmysle kováčskej práce podkúvania koní, ale tu aj zvukovo, ďalej je tu zvuková korešpondencia „*v rytme kopýt*“, napokon „*zvonía*“ nielen „kladivá“, ale aj podkuté „kopytá“ na pevnom podklade, veď extáza kováčskej práce akoby mala náprotivok vo voľnom kluse konských „kopýt“ – na rozdiel od ťažnej námahy hospodársky využívaných zvierat. Extáza kováčskej práce sa konkretizuje do podoby „čepele z hrudy pália“, oproti chirurgicko-operačnej, agresívne fungujúcej „čepeli“ je to domácka, archaickoremeselná produkcia, v „hrude“ ako kuse stvrdnutej hlíny, zeme atď. zaznieva vecne náležitá „ruda“ ako materiál a následne sa vyjavuje určenie takto vytváraných „čepelí“ na drsnú manikúru „*z dlaní / mozole nimi zrezávajú*“, „mozole“ ako synonymum či synekdocha ťažkej manuálnej práce. Celá táto postupnosť praktických úkonov a významových poukazov vy-

¹⁰ „Pohyb – klid bytosti patří k její nadokamžitě, vnitřní povaze, k jejímu pratypu: let patří ptáku, skok dravci, vztyčení a krok člověku“ (PATOČKA, Jan: Úvahy nad Readovou knihou o sochařství. In: ČERNÝ, Václav [ed.]: Sborník pětadvaceti. Praha : Československý spisovatel, 1969, s. 184, resp. aj PATOČKA, Jan: *Umění a čas I*. Sebrané spisy sv. 4. Ed. I. Chvatík a D. Vojtěch. Praha : OIKOYMENH, 2004, s. 445).

ústuje do jemnej, potenciálne erogénnej pointy – „*pre hmatník dievčích prstov rastlinných*“. „Hmatník“ aj v lexikografickom vymedzení „časť krku strunového nástroja, kde sa prtláčajú prsty na struny“¹¹ navodzuje asociácie telesného hmatového dotyku, jemnosti, sily, ale aj násilia a na dôvažok tu ešte figuruje prenesene aj „krk“... Dievčenská ruka, zastúpená „prstami“, je tu videná optikou latentného vegetatívneho bujnenia alebo prepletania. Zoči-voči významovým osciláciám aj práve preberaného štvorveršia M. Hamada emfaticky napísal: „Táto báseň je naším vyznaním.“¹² – Potenciálne spomienková retrospektíva, extáza kovárskej práce a kontrastne subtilnosť, zastúpená „hmatníkom“, prinajmenšom stopovo evokujú básnickú fúgu J. Ondruša Hlasy ešte pred debutu.¹³

Auto-identifikačné „*si to ty*“ dôrazne vracia do lektúry v úvode spomenutú autoportrétnu dimenziu básne Z nemocnice. (Možno si tu pripomenúť autoportrétnu báseň L. Novomeského Aký si zo zbierky *Svätý za dedinou* z roku 1939, kde sled väčšine paradoxných určení sa končí opakovaným „*to si ty, / to si ty*“.) Predikované „zvonivý, / jasavý“ sú z oblasti ľudskej zvukovo-hlasovej expresie, od artefaktu zvona odvodené „zvonivý“ sa bežne spája so smiechom či hlasom, ale aj s kovovým predmetom, nárazom rozozneným; „jasavý“ prechádza až do expresie nadchnutia, entuziazmu. Akoby sme sa od „homo patiens“ z „nemocničného“ kontextu a od „homo faber“ či „artifex“ zo štvorveršia-enklávy povzniesli k „homo triumphans“. Trojveršie sa však lomí do stíchnutého „*o pohár ticho znieš*“. V bežných

¹¹ PECIAR, Štefan a kol.: *Slovník slovenského jazyka I*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 2. vyd., 1971, s. 487.

¹² V doslove v už citovanej edícii J. Ondruša, s. 568. – Aj pisateľ prítomného textu rád by bol zahrnutý do tohto emfatického plurálu.

¹³ K tomu od autora tohto textu – Báseň J. Ondruša Hlasy na možnom tematicko-žánrovom pozadí mladej slovenskej poézie druhej polovice päťdesiatych a začiatku šesťdesiatych rokov. In: *Slovenská literatúra*, roč. 57, 2010, č. 5, s. 483 – 491.

súvislostiach skôr „zaznie“ pohár pri štrngnutí, ťuknutí, náraze a pod.¹⁴ Prešmyčka toho, kto a čo znie, akoby živej bytosti pod-
súvala namiesto vitálneho prejavu, expresie, rozoznelú štruk-
túru veci, predmetu. (Naivne fabulačné čítanie vzhľadom na
kontext „z nemocnice“ môže tu vidieť pohár úľavy podávaný či
priamo prikladaný pacientovi k ústam, dotyk zubov o sklo či
priamo kakofonický drkot zubov o pohár pri zimnici, triaške
a pod.) Podstatná je implicitná krehkosť „pohára“ a finálne
„tiché rozoznenie“ „podmetu“ básne. Kynie bytosti, nositeľovi
všetkých tých absolvovaných trpností a činností prísľub či as-
poň náznakov spočinutia? – Záverečné dvojveršie v dôsledku si-
tuovania do zátvorky nadobúda charakter scénickej poznámky.
Text akoby sa však vracal k svojmu začiatku – „ako nôž“. Na-
miesto „nemocničného“ chirurgického zákroku či jeho profesio-
nálnej „koncovky“ máme pred sebou skôr archaickofolklorne
gesto opatery. Svedčí o tom nielen elementárny farebný kon-
trast „bielej šatky“ a červenej „krvi“, ale namiesto „utrieť krv“ či
„utrieť niekoho od krvi“ tu figurujúci zvrät „z krvi utreli“ asocia-
tívne navodzujúci spojenie „stieť z krvi“ v zmysle vykrváčať...
Z čitateľských rozpakov z tých všetkých meandrov, kam môže
viest' či zväzdať významová intenzita básne, možno sa uchýliť
k formuláciám zo záveru Civenia do ohňa (rovnako zo zbierky
Šialený mesiac): „a to je koniec básne, koniec rozprávania, / koniec
nádeje a beznádeje.“

* * *

¹⁴ Zhodou náhod aj na pohári exemplifikuje M. Merleau-Ponty synestetickú skúsenosť: „Smysly jsou spolu ve styku, když se otvírají vůči struktuře věci. Vidíme tvrdost a křehkost sklenice, a když se s krystalickým zvukem roztříští, je sklo, které vidíme, nositelem tohto zvuku“ (*Fenomenologie vnímání*. Prel. J. Čapek. Praha : OIKOYMENH, 2013, s. 285 – 286).

Zhrnutie bude zároveň istou retrospektívou.

1. Pred časom pokus o rozbor a výklad básne J. Ondruša Sobota (*Mladá tvorba*, 1956, č. 4)¹⁵ viedol k siahnutiu za pojmmami „trúchlenia/smútenia“ a „melanchólie“. Sugerovala to východisková lyrická situácia, ikonografia postavy či „podmetu“ básne a jej pointa. Ba text sa začal javiť ako inscenovanie lektúry lyrického textu, ako „alegória čítania“. – Text S. Freuda, ktorý má spomenuté pojmy a fenomény v názve,¹⁶ bol aktualizovaný pre mňa sledom esejí J.-F. Lyotarda na tému moderny, resp. avantgardy v „postmodernej situácii“, kde možnosti umeleckej, filozofickej a kritickej práce sa autor usiloval vystihnúť „prácou trúchlenia“, „prepracúvaním“, „redigovaním“ a kontrastným „melancholickým“ ustrnutím. Isteže, Freudov text ma oslovoval omnoho jednoduchšie, elementárnejšie: napr. ako inšpiratívny paralelný text k seminárnym čítaniam prózy D. Tatarku Kohútik v agónii z knihy *Rozhovory bez konca* z roku 1959. Stal sa pre človeka aj bez celkového zvládnutia jeho obsahu natoľko samozrejmým, že paradoxne priamy odkaz na S. Freuda v úvahe nad básňou Sobota chýba; je to drobná seba-kritická korektúra po rokoch...

2. Práve podané, rôzne moderované lektúry troch básní J. Ondruša azda názorne ukazujú cestu jeho poézie od personálno-sujetovo identifikovateľných lyrických situácií k obnažovaniu telesnej kinestetickej a čoraz viac aj traumatickej skúsenosti, ukazujú oscilácie medzi jej variačným rozmieňaním a obmieňaním-vyhmatávaním podstatného práve v teréne

¹⁵ Teraz knižne: *Lektúry*. Bratislava : SAP, 2005, s. 9 – 36.

¹⁶ V druhej polovici deväťdesiatych rokov bol k dispozícii český preklad – FREUD, Sigmund: Truchlení a melancholie. In: FREUD, Sigmund: *Vybrané spisy II – III*. Praha : Avicenum a Universe, 1993, 2. vyd. Text, o ktorom je reč, prel. J. Pechar, s. 390 – 398. – „Melancholický komplex se chová jako otevřená rána...“ (s. 395) – v pisateľovom exemplári podčiarknutá formulácia akoby citovala charakteristický motívický trs či komplex poézie J. Ondruša...

ľudsky krehkého, zraniteľného, chátrajúceho, pomínuteľného, konečného...

3. Pred časom ponúklo sa tu ako poetologická charakteristika pomenovanie – telesno-textové exercície. Zároveň na pozadí literárnej tradície, kde v slovenskej poézii 20. storočia svojho času M. Rúfus inšpiratívne identifikoval „regenerácie symbolizmu“ a kde v blízkosti básnickej cesty J. Ondruša prebiehali „nekrózy surrealizmu“ (analogicky k M. Rúfusovi, ad hoc použité označenie pri poézii I. Kupca od sklonku šesťdesiatych rokov po osemdesiate roky, ktoré však by mohlo mať širšiu platnosť), javí sa lyrika J. Ondruša ako – askéza textu. Obidve spontánne volené pomenovania – exercície i askéza – majú spoločný význam – cvičenie, resp. cvičenia.¹⁷ Cvičenia – v čom? Vo vyostrenej nesúmerateľnosti, ako „actus exercitus“, akt vykonávaný, život žitý v 1. osobe, previesť na „actus signatus“, akt významový, akým je aj pôvodná báseň.

4. Keď M. Hamada v roku 1968 (v rozhovore s J. Vanovičom) komentoval svoju skúsenosť kritika so súdobou literatúrou a súdobým svetom, hovoril o „ambivalentnej transcendentálno-empirickej ľudskej bytosti“¹⁸ (spojenie a ním mienenú „vec“ mohli mu sugerovať viaceré texty J. Patočku z druhej polovice šesťdesiatych rokov). Je to téma „podmetu“ a „predmetu“ skúsenosti, trpnosti a činnosti, autonómie a determinácií, „rozvrhu“ a „vrhnutosti“... – Zoči-voči poézii J. Ondruša dá sa tu zdržanlivo hovoriť o gramatickej a štylistickej podvojnosti „agens“ a „patiens“. Bolo by ochudobňujúcim zjednodušením označiť za

¹⁷ Porov. stať P. Hadota Duchovní cvičení a „křesťanská filosofie“. In: REFLEXE. Filosofický časopis, 1992, č. 7 – 8, prel. F. Karfík. Vzhľadom na enigmatickú pagináciu odkazuje sa tu iba na číslo periodika. – Text z oblasti vzdialenej od poézie môže byť však inšpiratívny pri domýšľaní životného a básnického gesta J. Ondruša.

¹⁸ HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969, s. 268.

tému alebo paradoxne hrdinu poézie J. Ondruša – len „homo patiens“, bolo by to minútím sa s jej schopnosťou básnickej redukcie, ktorou zbavuje platnosti, necháva za sebou kultúrne ustálené figúry literárnej artikulácie skúsenosti. Srdcom, jadrom a vrcholom poézie J. Ondruša sú texty, kde privádza k slovu, čo sa s človekom a v človeku na svete deje ako elementárne „patiens“.

LITERATÚRA

- BACHTIN, Michail M.: *Estetika slovesného tvorčestva*. Moskva : Iskustvo, 1979.
- BOKNÍKOVÁ-TÓTHOVÁ, Andrea (ed.): *Trnavská skupina – konkretisti*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006.
- FREUD, Sigmund: Truchlenie a melancholie. In: FREUD, Sigmund: *Vybrané spisy II – III*. Prel. J. Pechar. Praha : Avicenum a Universe, 2. vyd., s. 390 – 398.
- HADOT, Pierre: Duchovní cvičení a „křesťanská filosofie“. Prel. F. Karfík. In: *REFLEXE*. Filosofický časopis, 1992, č. 7 – 8.
- HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969.
- HAMADA, Milan: *Sizyfovský údel*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994.
- HAMADA, Milan (ed.): *Ján Ondruš – Básnické dielo*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry, 2011.
- MATEJOV, Fedor: *Lektúry*. Bratislava : SAP, 2005.
- MATEJOV, Fedor: Báseň J. Ondruša Hlasy na možnom tematicko-žánrovom pozadí mladej slovenskej poézie druhej polovice 50. a začiatku 60. rokov. In: *Slovenská literatúra*, roč. 57, 2010, č. 5, s. 483 – 491.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenologie vnímaní*. Prel. J. Čapek. Praha : OIKOYMENH, 2013.
- MIKULA, Valér: Trápenie, ale neurčité. Hľadanie témy u Strážaya. In: *Skladanie portrétu Štefana Strážaya*. Zborník z konferencie UK v Bratislave. Ed. V. Mikula. Bratislava : Filozofická fakulta UK, 2014, s. 45 – 60.
- MIŁOSZ, Czesław: *Saligia a jiné eseje*. Prel. J. Mlejnek. Brno : Barrister & Principal, 2005.
- PATOČKA, Jan: *Umění a čas I*. Sebrané spisy sv. 4. Ed. I. Chvatík a D. Vojtěch. Praha : OIKOYMENH, 2004.
- PATOČKA, Jan: Úvahy nad Readovou knihou o sochařství. In: ČERNÝ, Václav (ed.): *Sborník pětadvaceti*. Praha : Československý spisovatel, 1969, s. 180 – 191.
- PECIAR, Štefan a kol.: *Slovník slovenského jazyka I*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 2. vyd., 1971.
- RÉDEY, Zoltán: *Ján Ondruš*. Bratislava : Kalligram, 2004.
- RICOEUR, Paul: *Život, pravda, symbol*. Prel. M. Rejchrt a J. Sokol. Praha : OIKOYMENH, 1993.

RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění III*. Prel. M. Petříček. Praha : OIKOYMENH, 2007.

STAROBINSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle*. Tři přednášky o Baudelairovi. Praha : Malvern, 2013. Prel. J. Hrdlička.

ZAJAC, Peter: Sylogizmus ako rétorická figúra. In: *O interpretácii umleckého textu* 22. Ed. Ľ. Plesník. Nitra : FF UKF, 2001, s. 41 – 54.

Malinovského 96 Š. Strážaya

Básnická zbierka *Malinovského 96* (1985) v situácii poézie osemdesiatych rokov potvrdila, že Š. Strážay (nar. 1940) je čoraz pozornejším svedkom podôb bezprostredne daného, blízkeho, doliehajúceho sveta a kľúčovým účastníkom navonok nedeklarovaných, skôr postupných premien poézie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Bratislavská ulica, resp. adresa v názve, biograficky spätá s básnikom, predznamenáva životne námetové okruhy urbánnej každodennosti, obdobne poetickejšie vyznievajúci Igram v názve zbierky z r. 1975, názov západoslovenskej obce – autorovho rodiska, znamenal retrospektívu matkinej mladosti, rodiska, detstva, matne zapamätaných vojnových udalostí.

Malinovského 96 prináša fragmentárny autoportrét básnika ako zrelého muža v životnom polčase a súhrne životom už daných osobných vzťahov – na pozadí „úlomkov roztriešteného sveta“ (Epizóda). Poézia je v autorovom chápaní práve úsilím toto všetko triezvo domyslieť, významovo usporiadať a katarzne vyčiriť.

Priebežnú tému poézie vecne, civilne navodzujú reportážne momentky z takých niekdajších foriem literárneho života, ako bývali návštevy a besedy spisovateľov na pracoviskách (Z besedy, Z prehliadky, prípadne aj Z Tatravšity), ďalej náhodné stretnutie s neznámym dievčaťom – čítajúcim v doprave (Z cesty do práce), napokon aj samota autora zoči-voči vlastnému písaniu (Z poetiky); vždy je to oscilovanie medzi možnosťami poézie oslovit' či vyslovit' človeka a seba-problematizáciou vlastnej spisovateľskej práce. Básnický svet Š. Strážaya oživujú či zaľud-

ňujú repliky-citáty, gestá a postavy najbližších, druhých či anonymne vzdialených. Matkino zvažovanie vlastného odchádzania na jednej strane (Monológy) a na strane druhej kontrastne svet detí, čo „*letí pomimo a zároveň / mnou*“ (Ústup) – vždy sú to nesentimentálne a neidylické životné lekcie. Dominuje ženský element – v podobe mimovoľných pohľadov a dotykov, partnerstva medzi únavou či neistotou a „*trochou svetla a tepla: / v kúsku oblej nahoty, / keď vychádza z kúpeľne*“ (Poznámky), ženskou korešpondentkou adresovaného ironického poučenia: „*Musíš byť silný, / zajačik*“ (Z listu) a partnerkinho obviňovania „*že sa túlam ako pes*“ (Z domácnosti). Ženské gesto, telesnosť, prítomnosť je v poézii Š. Strážaya zdrojom či nositeľom lyricky a životne podvojného zjasnenia, iluminácie: „*Ráno mi vošlo do spánku / zázračné dievča. Predchádzajúci sen / bol potrhaný, plný zľaknutí, / nepokojný, / a ona vošla, úplná a nahá, / silná, plavovlasá, / akoby prežiarená / zozadu / matnou lampou, / vyrovnaná a celá / láskavo telesná – / no tvár mala vážnu. / Smrť často maľovali / ako anjela*“ (Zo starého obrazu). Svet poézie Š. Strážaya motivicky zaplňajú interiéry ľudskej intimity a privátneho života, mestské exteriéry, ulice, melancholické parky či cintoríny, cestovanie, jeho prostriedky a priestory, ročné obdobia, príroda, opadané lístie, jeho tlenie, zmyslovosť vecí, ako aj ich chátranie. Básnik ako účastník a pozorovateľ tohto všetkého rád v role osamelého chodca vyhľadáva periférne zóny, ich skrytú poéziu: „*Nemusí ti byť iba zle. V Bratislave / jestvujú krásne miesta. Napríklad / konečná päťky, na stanici / poloprázdne osobné vlaky, / prázdne kino*“ (Poznámky) alebo „*Moja krajina / s vyradenými loďami / potemiava*“ (Zimný prístav).

Zbierka *Malinovského 96* a vôbec Strážayova poézia sedemdesiatych a osemdesiatych rokov ako nedeklaratívne, diskrétné životné podujatie predstavuje do poézie rozpísaný fragmentárny „román seba-výchovy“ a „román strácaných ilúzií“. „Strácané ilúzie“ sa nedotýkajú v prvom rade ideologických spoloč-

čenských projektov a problematických javov, ako to bývalo od šesťdesiatych rokov u starších autorov, ale vlastnej citlivosti, životnej výdrže, možností človeka vo svete: „*To nič, že menej zubov / a čiernych vlasov, / ale menej zvedavého záujmu, / pozornosti, / radosti?*“ (Poznámky).

Prélinanie životne autentického autoportrétu a lyrického obrazu sveta, striedanie tlmenej melanchólie a vitality má nosnú umeleckú oporu v jemne prepracovanej literárnosti Strážayových životne vyznievajúcich textov. Nie je to programové prihlasovanie sa k vzorom a inšpiráciám, ale skôr diskrétna súhra textov, motívov, žánrov, tradícií. Naznačujú to zástupne viaceré názvy umeleckodruhovej alebo žánrovej povahy: Z historického románu, Zo starého obrazu, Začiatok románu... (Prekvapivá mortálna pointa erotickotelesnej iluminácie Zo starého obrazu zrejme analogicky odkazuje na dávne alegórie „žalostnej“ alebo kontrastne „šťastnej smrti“ v podobe anjela, čo plynule od baroka prešli aj do meštianskej cintorínskej užitej výzdoby...) Niekdajšie literárne „besedy“ či „prehliadky“ nie sú len momentkami zo života publikujúceho spisovateľa sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, ale aj problematizujúco významovými posunmi obdobných básní napr. J. Kostru z päťdesiatych rokov (Po diskusii o poézii v závodnom klube zo zbierky *Javorový list* z roku 1953); Š. Strážay sa napokon poézii J. Kostru ako príležitostný editor a esejista venoval. „*Ofélia, už trochu unavená (...)* s dieťaťom, bytom a manželom“, čo si v rovnomennej básni spomína na svoje vznášanie sa vo vodnom živle, je scivilňujúcim posunom-prehodnotením shakespearovskej Ofélie ako návratného motívu modernej poézie (od J. A. Rimbauda po B. Brechta). Báseň Motív z B. so svojou situáciou „na ceste“ a so skepsou voči novej zmene odkazuje na Brechtovu báseň Výmena kolesa z *Buckowských elégií* z päťdesiatych rokov (koleso nielen ako príčina alebo synekdocha momentálnej prepravnej kalamity, ale alegoricky aj koleso šťasteny ako synonymum život-

nej náhody a šťastia); Motív z B. potvrdzuje Strážayov záujem o práve začiatkom osemdesiatych rokov P. Zajacom a J. Štraserom novo preloženú Brechtovu lyriku – v súbore *V znamení korytnačky* z roku 1983. Druhá časť básne *Epizóda s Joyceovým „pánom Bloomom (...) na podvečernej pláži“* maximálne zhutňuje 13. epizódu Joyceovho románu *Odyseus* – vynecháva či šifruje Bloomov plážový autoerotizmus a do pointy dáva šokovo, náhle vyjavený telesný deficit, krívanie, ženského objektu záujmu či túžby... Báseň *Začiatok* románu s výslovným odkazom na *Pani Bovaryovú* G. Flauberta evokuje svojou cintorínskou scenériou pohrebisko ľudských životných ilúzií (bovaryzmus), možno aj porevolučnú stratu spoločenských ilúzií polovice 19. storočia, analogicky voči poslednej tretine 20. storočia, všetko to napokon štylizuje (cintorínska prechádzka – čítanie nápisov na pomníkoch) ako akt čítania či umeleckej tvorby, pričom umelecká fikcia život podvojne aj zachytáva, aj zmŕtvuje; napokon flaubertizmus ako umelecká askéza, úsilie o dokonalosť, jediná možnosť zvládnuť deziluzívnosť života a doby...

(Popri zrejmejších alebo skrytejších intertextuálnych odkazoch poézia Š. Strážaya ponecháva priestor aj na intertextuálne snenie. Názov básne *Na krásnu záhradu* vedie spoľahlivo k básni J. Hollého *Na krásnu záhradu*, čo sa napokon pred časom dostala aj do poetického titulu interpretačnej práce V. Turčányho *Na krásnu záhradu Hollého Jána* z roku 1972. Antikizujúca opisná báseň – chvála idylickej krajiny, hortikultúry, človeku príjemnej a osožnej vegetácie, flóry a fauny má pochopiteľne u Š. Strážaya enumeračný, zvecnený, zredukovaný náprotivok, avšak s pointou ne-idylickou „... mačka si nesie v zuboch / svojho vtáčika“ a táto pointa zasa čitateľovi českej poézie môže evokovať V. Holanovu seba-charakteristiku prostredníctvom opisu: „*Hřbitovní kaple, viděná přes zahradní zeď, / na které kočka žere slavíka – / takové bylo také mé vidění života*“ – báseň *Ti druzí*, zberka *Bolest*, 2. vyd. z roku 1966.)

Poézia Š. Strážaya je východiskovo poéziou miestami mimo-voľného, miestami sústredene intenzívneho vnímania, čo má stylisticky podobu opisu a enumerácie. Niekedy nezámerne prechádza až do textových paralel postupov akčného a konceptuálneho umenia sedemdesiatych a osemdesiatych rokov: „*Vezmem si jablko. Obrátim ho / do svetla, do protisvetla...*“ (Poznámky). Činnej účasti v bezprostredne danom svete zodpovedajú situačno-dejové fragmenty. V Strážayovej poetike zdržanlivosti však neraz najpôsobivejšie vyznievajú „ne-deje“, akcie len zamýšľané alebo nerealizované: napr. takmer divadelná etuda spontánnej či ironickej ženskej vyzývavosti a mužských rozpakov či váhania v dobovo príznačnom pohostinskom zariadení (Torysa, tretia cenová). Prevláda zvažovanie, súvaha, seba-spytovanie zoči-voči vnímavo opísanému a činne prežitému – úvahová lyrika cyklu Poznámky na margo prežitého charakteristicky prechádza priebežne celou zbierkou *Malinovského 96*. Poézia Š. Strážaya chce byť komunikačne ústretovou, pri všetkej rozdielnosti našich významových perspektív a osobných svetov rada verí: „*Ešteže máme čosi spoločné*“ (Poznámky). Všetkou javovou rozmanitosťou občas preniká monotónia únavy zo životne nevyhnutného udržiavania rozdielu „seba a sveta“, lyrika spájaná s 1. osobou je tak paradoxne nekřčovitým cvičením sa v predstave sveta po nás a bez nás: „*Malinovského po daždi (...)* *Táto ulica bola predomnou / a bude aj po mne: / nebadateľne iná*“ (Poznámky).

Poéziu Š. Strážaya od debutu *Veciam na stole* (1966) správdzal záujem a priazeň kritiky. Jemná erotika, rituály, zóny a priestory ľudskej blízkosti s možným rubom odcudzenia, úzkosti a smrti boli pozitívne prijímané na sklonku lyricky excesívnych šesťdesiatych rokov a zasa v prvej polovici sedemdesiatych rokov naznačovali tichú alternatívu voči dobovej ideologizácii. Prinajmenšom od zbierky *Palina* (1979) bolo zrejmé, že svet poézie Š. Strážaya bude pocity, bytostne a námetovo svetom súčasnosti a zdržanlivo triezveho seba-porozumenia

súčasného človeka – pomimo tradične poetického iluzionizmu a pomimo ideologických predstáv sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, čo sa obrazu súčasnosti zotrvačne a vehementne v literatúre dožadovali. Interpretačná kritika súdobej literatúry (predovšetkým V. Mikula a P. Zajac) si pri poézii Š. Strážaya uvedomovala a identifikovala prirodzený, životný, žitý svet človeka ako živnú pôdu, zdroj a tému významovo iniciačnej tvorby: poézia ako možnosť životnej „prózy“ a spätne zasa ako vovádzanie, sekulárne zasväcovanie do jej vlúdnych i nevľúdnych podôb. Z hľadiska poetiky to bol postupný obrat od metaforických posunov či šifier skutočnosti k metonymii, k súmedznostiam vecí, životných javov a situácií. Samotné umenie poézie je potom umením vnímania, evidovania, výberu, komponovania, rešpektujúceho „ponechania“ javov v ich obohacujúcom vyžarovaní. – Jeden z neveľa kontinuitných a pôvodných básnikov sedemdesiatych a osemdesiatych rokov uzavrel svoju publikačnú prítomnosť v literatúre zbierkou *Interiér* (1992), zahŕňajúcou básne z prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov.

K jednej básni Š. Strážaya

(Začiatok románu)

Azda ešte vždy sa môže stať témou úvahy aj báseň na základe spontánneho zaujatia. Je to báseň Začiatok románu zo zbierky *Malinovského* 96 z roku 1985:

*Cestičky medzi náhrobkami. Medzi nimi
kráča láskavý čitateľ.*

*Na každom zahmlenom pomníku
je nápis: Pani Bovaryová.*

*Ako hromada štrku pod múrom
ležia detaily.*

*Pod kvetmi odpočívajú hrdinovia
a postavičky.*

*Vzadu sa trochu excentricky týči
kompozičný dom smútku.*

*Príroda je zelená, tá ešte žije.
Možno ju opísať.*

*Ináč je všetko nehybné: Čitateľ,
stotožni sa.*

Spontánne zaujatie opakovane čítanou básňou postupne získavalo oporu v konštelácii viacerých textov zbierky *Malinovského 96*,¹ jednej motivickej línie Strážayovej poézie, ako aj niekoľkých ďalších umeleckých a teoretických textov. Povedie to teraz k pokusu o synekdochu Strážayovej poézie práve na základe básne Začiatok románu a zároveň k evokovaniu viacerých rámcov, azda inšpiratívnych pre jej čítanie.

V zbierke *Malinovského 96* je niekoľko názvov a textov v znamení umeleckodruhových a žánrových výpožičiek či súvislostí: Epizóda, Z historického románu, Zo starého obrazu, Začiatok románu... Vstupná scenéria básne Začiatok románu „*cestičky medzi náhrobkami*“ odkazuje potenciálne na okruh „cintorínskej poézie“; zo slovenskej poézie 20. storočia tu možno „spamäti“ uviesť I. Krasku, L. Novomeského, M. Rúfusa, J. Mihalkoviča, I. Kupca a – Š. Strážaya. V jeho poézii je cintorínska motivika prítomná priebežne – ako elementárna lexika, scenérie, situácie, rituály, lyrické rekvizitáre, fantazmy, alúzie...²

„*Cestičky medzi náhrobkami*“ v ohlásenom „*začiatku románu*“ predstavujú-zastupujú scénu, scenériu či prostredie potenciálneho diania. „*Čitateľ*“ ako nositeľ diania metonymicky síce „zvonku“ patrí, prilieha k „*románu*“, „vnútri“ diania však akčne „*kráča*“ „*medzi nimi*“, t. j. „*náhrobkami*“, veď pri návšteve cintorína či prechádzke po ňom z vlastivednej alebo turistickej zve-

¹ Vo veci celku zbierky porov. od autora tohto textu – Malinovského 96 Š. Strážaya. In: *Slovenská literatúra*, roč. 60, 2013, č. 2, s. 139 – 142.

² *Veciam na stole* (1966) – Výročie smrti, Pohreb; *Úsvit, ale neurčitý* (1971) – Nad všetkými hĺbkami, Zostávame, Ani stopy, A bolo zima, Na pamiatku, Náhrobok; *Sviatky* (1974) – Odložené, prípadne Malá slávnosť; *Igram* (1975) – Na cintoríne, Nespíte; *Podhorany* (1977) – Brána do raja, Odorín, Na konci týždňa; *Palina* (1979) – Palina; *Dvor* (1981) – Vypálená dedina, Pohyb; *Malinovského 96* (1985) – Monológy 3, Poznámky 18 a prípadne aj 20, Prvého novembra, Začiatok románu; *Elégia* (1989) – Z vojny, Dvaja (?), V podchode (?), Stará žena; *December* (1990) – Včera, Vo vlaku, Transport; *Interiér* (1992) – Interval, Motív.

davosti, piety, prechádzkovej nudy alebo jednoducho, aby sme sa ako trúchliaci, pozostali náhodou nestali doslovnou „realizáciou“ zlomyseľného, vtipného frazeologizmu, že síce plačeme pekne, ale na zlom, nesprávnom hrobe, naozaj mimovoľne alebo zámerne čítame nápisy, sme „čitateľmi“. Spojenie „láskavý čitateľ“ popri cintorínskej posmutnej nálađe pietnosti, elegickosti (preromanticko-sentimentalistické „dumy samotárskeho chodca“) stopovo, reziduálne odkazuje vecne alebo ironicky na dávne rétorické „captatio benevolentiae“, prosbu, úsilie získať si pozornosť, ústretovosť a zhovievavosť čitateľa.³ „Čitateľ“ akoby tu osciloval medzi „románom“ a „cintorínom“. (Formát či tvar knihy – podoba náhrobníka; knižnica – cintorín.) Ten sa však hyperbolizovane, fantazmaticky „literarizuje“, lebo „na každom zahmlenom pomníku / je nápis: Pani Bovaryová“. Príznak „zahmlenosti“ znamená zotretosť, zmatnenosť nápisov v dôsledku pôsobenia času alebo vôbec matnenia pamäti, rovnako však meteorologicky atmosféru napr. podvečera, jesene a pod. a napokon „zahmlenosť“ literárne patrí k elegickej motivike (fixná hmla hororových scén a žánrov nie je pochopiteľne doménou Š. Strážaya, ani jeho momentálneho čitateľa). Napokon u Š. Strážaya „zahmlené pomníky“ sú v zbierke *Malinovského 96* v ukážkovej „dušičkovej“ básni Prvého novembra pár básní pred textom Začiatok románu. – *Pani Bovaryová* ako základný román dezilúzie 19. storočia so ženskou hrdinkou, čo sa stáva obeťou svojich životných ilúzií, navodených romantickými poklesnutými literárnymi fikciami, spoločenskými konvenciami a ich excesívnym rubom,⁴ diktuje tu elementárnu asociáciu, že cinto-

³ Porov. CURTIUS, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*. Prel. J. Pelán, J. Stromšík a I. Zachová. Praha : Triáda, 1998, s. 81.

⁴ S ideologickokritickou polemickosťou voči utkvélému, sublimovane literárno-imitačnému výkladu Eminho osudu J. Améry drsne, priamočiaro pomenúva zdroje, podoby či médiá exsecu – telo a peniaze... Porov. jeho román-esej *Karel Bovary, venkovský lékař*. Preklad D. Petříčková.

ríny – analogicky voči nej – nie sú len cintorínmi ľudských tiel, pozostatkov a ostatkov, ale prenesene životných ilúzií a dezilúzií jednotlivých ľudí, celých generácií a epoch, v konečnom dôsledku len anonymizovane vrstvených a prekryvaných („homo“ – „humus“). – Čitateľské repetitívum Flaubertovho románu môže pripomenúť, že cintorínska motivika je aj v ňom prinajmenšom diskkrétne prítomná: Emino pestovanie kvetov a ich nosenie prvý piatok v mesiaci na matkin hrob, o čom je reč pri jej zoznamovaní sa s Karolom Bovarym a jeho dvorení; cintorín ako súčasť topografie nového bydliska a pôsobiska Bovaryovcov po ich presťahovaní – aj s kumulovanou funkciou personálu v podobe hrobára a kostolníka; účelová, gýčovo sentimentálna zmienka o spočnutí na cintoríne v Rudolfovej zvodcovskej rétorike adresovanej Eme; nárek Eminho skrytého ctiteľa-chlapca na jej čerstvom hrobe; Karolovo vyberanie náhrobku a nápisu; jeho chodenie s dcérou na cintorín...

Súvzťažnosť písma, hrobu, hrobového nápisu, pamäti a pamiatky, memorie a komemorácie, ako aj literárneho textu inšpiratívne exponujú úvahy egyptológa, teoretika a historika kultúry a zvlášť kultúrnej pamäti J. Assmanna; staccatovo krátené formulácie na tému (z) „veľkého času“ (spojenie M. Bachtina) môžu azda bez väčších násilností poslúžiť ako hypotetický komentár k nášmu „malému času“ preberaných Strážayových veršov: „Na príklade písma a štátu možno vidieť, že písmo umožňuje prekročenie hranice od dediny k mestu, od spoločenstva zoči-voči k politickej organizácii na veľkom priestore. (...) Ako prekročenie hranice funguje písmo tiež vo vzťahu k hranici, ktorá je daná ľudskému životu: vo vzťahu k smrti. (...) Písmo umožňuje nielen zanechať stopy, ktoré pretrvávajú vlastnú existenciu, ale aj posolstvá, čo hovoria k potomstvu. (...) Písmo slúžilo

Praha : Prostor, 2007, s. 106 – 107. Doslov Améry – Flaubert – Sartre – Bachmannová je od T. Dimtera.

v hrobových nápisoch ako umelý hlas, pomocou ktorého vlastník hrobu aj ponad smrť chcel hovoriť k neskôr narodeným. (...) Na základe myšlienky, že v médiu svojich hrobových nápisov zostanú prítomní v pamäti potomstva, urobili Egypťania už rozhodujúci krok a ustanovili literárne dielo ako nekonečne lepšiu cestu k nesmrteľnosti. Autor dobrej knihy je lepším vlastníkom hrobu; vztýčil si monument, ktorý nemôže zničiť nijaký zub času. Na tento motív, ktorý preslávil Horatius, naráža sa už v egyptskom múdrosloví z 13. stor. pred Kr. (...) Literatúra sa tu javí ako pokračovanie alebo skôr prekročenie monumentálnej architektúry, ‚kovovej‘, resp. ‚kamennej‘, inými, duchovnými prostriedkami. Nie písmo ako také, ale literárny, filozofický, umelecký diskurz je médiom smrti prekonávajúceho pretrvania. Písmo dovoľuje do autora vtelený myšlienkový a pocitový svet vyňať, keď mu zabezpečí náhradné telo, zbavené telesnej pomínutelnosti, takže tu skôr ide o proces ‚exkarnácie‘ ako inkarnácie. (...) Úzko s myšlienkou nesmrteľnosti sú spojené myšlienky autorstva a individuality. (...) Až literárny text, čo nehovorí o svojom autorovi, ale o neslýchane novom a pravdivom, čo má vypovedať, otvára cestu k nesmrteľnosti.“⁵

Späť k textu! Strážayovo oscilovanie medzi „románom“ a „cintorínom“, jeho hyperbolizovane „literarizovaný“ „cintorín“ prechádza do malej lekcie z poetiky prózy, resp. románu 19. alebo 20. storočia, dostáva sa tu k slovu skoro až metodicky jeho „materiál“, súčasť a „postupy“. „*Detaily*“ sú prirovnané k bežnému stavebnému alebo posypovému materiálu – k „*hromade štrku*“. Starší si tu môžu spomenúť na situačnú korešpondenčnú formuláciu, ktorú jej pisateľ iste nezamýšľal ako neskôr kanonizovanú definíciu: „Realizmus znamená, podľa mojej mienky, okrem vernosti detailov i verné podanie typických charakterov

⁵ ASSMANN, Jan: Die Erfindung der Schrift. In: *Universitas*. 59. Jahrgang. August 2004, Nummer 698, s. 777 – 783.

v typických okolnostiach“ (F. Engels v liste M. Harknessovej).⁶ Namiesto „vernosti detailov“ máme triešť ako „hromadu štrku“. – „Detail“ je inak „podstatným menom“ Strážayovej poézie: „Úlomky roztriešteného sveta, ale / jednota všetkých detailov...“ (Epizóda, *Malinovského* 96); azda lyricky deficitná verzia „hermeneutického kruhu“ – „V ťažko pochopiteľnom celku rozumieme / všetkým detailom“ (Noviny, *Elégia*); napokon zhrňujúco – „To, čo hľadáš, je celok, zastúpený zlomkom / príbehu, fragmentom obrázku, slovným / spojením. Náhoda by mala byť plná zmyslu, / ale už dávno nie je, nevieš si vybrať, / zoradiť, usporiadať“ (Projekt, *Elégia*). – „Pod kvetmi“ – eufemizmus rovu či hrobu, ťažený z bežnej cintorínskej scenérie (čitateľa českej poézie môžu si tu pripomenúť Halasovo vypäté, paradoxne-oxymorické: „*Zezdola k růžím přivoníš / až budeš smrt svou žít...*“ – Hřbitov zo zbierky *Tvář*); „odpočívajú“ – slovo z náhrobných nápisov či modlitieb za mŕtvych: „Odpočinutie večné...“; „*hrdinovia / a postavičky*“ môžu asociovať s elementárne životnými heroickými a komickými zjavmi a gestami, ale zároveň striktne poetologicky platilo: „Postavu, ktorá dostáva najostrejšie a najvýraznejšie emocionálne zafarbenie, voláme *hrdinom*. Hrdina je osoba, ktorú čitateľ sleduje s najväčším napätím a pozornosťou. Hrdina vyvoláva súcit, priazeň, radosť i smútok čitateľa.“⁷ – Po „detailoch“ a „postavách“ sa dostáva na rad „kompozícia“ ako „postup“ skladania, spájania, stavby, výstavby. Možno si tu navodiť vizuálnu asociáciu, keď ošarpané hrobárske domčeky či márnice predovšetkým na odkladanie hrobárskeho náčinia na dedinských cintorínoch alebo aj mestské quasi sakrálne cintorínske rozlúčkové kaplnky začali masovo nahrádzať v rámci rozvoja občianskej vybave-

⁶ MARX, Karol – ENGELS, Friedrich: *O umení*. Prel. M. Gašparík. Bratislava : Tatran, 1950, s. 54 – 55.

⁷ TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika. Teória literatúry*. Prel. D. Slobodník a S. Lesňáková. Bratislava : Smena, 1971, s. 221.

nosti eufemisticky nazývané „domy smútku“ poväčšine v štýle poklesnutého funkcionalizmu alebo dobovo bežnej občianskej vybavenosti – „*vzadu sa trochu excentricky týči / kompozičný dom smútku*“. Aj keď sme už u Š. Strážaya dávno vzdialení od debutantských pokusov „*Plynie polynkový potok / nad lyžičkami v plytčinách*“ (Krajina, *Veciam na stole*), predsa len v trochu excentrickej štylistike preberaného dvojveršia azda zaznieva kakofónia „*excentricky týči*“, kým „*kompozičný dom smútku*“ latentne spína, drží pohromade aj zvuková výstuž. Riskantnejšia by bola asociácia, že „*cintorínska poézia*“, ako aj na iný, menej transparentný spôsob citačne, titulom privolaný román dezilúzie sú doménou „*Trauerarbeit*“, „*práce trúchlenia/smútenia*“ (S. Freud) – všetko akoby sa zhustilo, zhutnilo v „*kompozičnom dome smútku*“.

„*Príroda*“ v zmysle vegetácie vôbec alebo cintorínskej vegetácie zvlášť „*je zelená*“, čo je v zmysle časovej príslovky „*ešte*“ pretrvávajúci príznak vegetabilného života oproti ne-živosti cintorínskej architektúry, zmnožených „*pani Bovaryových*“, „*hrdinov*“ atď. Umenie ako dielo, stavba, obraz, text, fikcia síce fixuje, uchováva, ale aj umŕtvuje! „*Prírodu*“ „*možno (...) opísať*“, čo je jeden zo základných slohových postupov; v „*začiatku románu*“ však nápadne chýba čo len v náznaku udalostí, dianie, dej v silnom zmysle, fabula, sujet a voči nim slohovo kompetentné rozprávanie, lebo „*ináč je všetko nehybné*“. „*Román*“, resp. román dezilúzie a „*cintorín*“, ich oscilovanie možno retrospektívne, podľahnúc pokušeniu alegorézy, zjednotiť politickoalegorickou lektúrou, keď si pripomenieme, že dennikové komentáre na okraj doby, politiky a kultúry z konca osemdesiatych rokov M. Šimečka nazval *Konec nehybnosti* (1990)... Na konci „*začiatku románu*“ je priamo oslovený „*čitateľ*“ vyzývaný k „*stotožneniu*“, vlastne k pohnutiu, e-móci, kontrastne oproti „*nehybnosti*“, k dojatiu, empatii, aj keď čítanie lyrických a epických textov, poézie a prózy, ak nechce zostať naivné alebo sentimentálne, je

vlastne alternovaním účasti a odstupu, dojatia a ironie, zaujatia a zároveň nudy či omrzlosti z nevyhnutnej miery opakovateľnosti... Záverečný apel ako ironia alebo rezignácia?

(Poznámka v zátvorke: úvod a záver Strážayovej básne pred časom mi poslužil ako pointovanie neveľkého nekrologického textu. Značná časť zakladateľskej práce nad slovenskou literatúrou 20. storočia ako vôbec osud „vecí ľudských“ akoby parafrázovali Strážayov text: „*Cestičky medzi náhrobkami*“ (...) Nápisy: M. Pišút, A. Matuška, J. Felix, M. Bakoš, F. Miko, O. Čepan, S. Šmatlák, J. Števček... „*Ináč je všetko nehybné: Čitateľ, / stotožni sa.*“)

Pokúšenie prózou, aké v básnickej zbierke môže predstavovať text s predznamenáním – „začiatok románu“, čitateľom a čitateľom Hegela, prinajmenšom jeho *Estetiky*, evokuje „prítomné prozaické pomery“.⁸ Poézia, resp. lyrika sa voči nim v ére dejinno-spoločenskej modernity stáva poetizáciou, neraz iluzívne parazitickou, únikom, kreovaním alternatívnych mimo-svetov či proti-svetov, ale aj pristihujúcim demaskovaním, neúprosne deziluzívnou reflexiou či napokon predsa len aj hľadáním možností, ako byť na svete „doma“. – Konkrétne neveľká báseň si však žiada primeranejšiu problémovú „mierku“: „malý čas“ osemdesiatych rokov, ich začiatok priniesol *Poznámky na epos* (1980) Ľ. Feldeka, poznámky nám poväčšine asociujú s prózou, bývajú prozaické, a zasa lyricky nazvaná básnická zbierka Š. Strážaya *Elégia* z roku 1989 sa v rozsiahlejších, astrofických, situačne-epizujúcich a vecne-enumeráčnych básňach vystavila naplno a detailizovane autorovým a „prítomným prozaickým pomerom“.

K básni Začiatok románu po formuláciách J. Assmanna vo veci pamäti, pamiatky, textu atď. ako druhý kľúčový hypotetický komentár javia sa mi formulácie z textu J. Lotmana a B. Us-

⁸ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika I.* Prel. J. Patočka. Praha : Odeon, 1966, s. 172 – 173, resp. aj s. 211; *Estetika II.* Praha : Odeon, 1966, s. 285.

penského z roku 1971: „Lavinovitý ráz kultury poskytl lidstvu výhodu oproti všem ostatním živým populacím, existujícím v podmínkách neměnného objemu informací. Tento proces má však i svou stinnou stránku: kultura spotřebovává zásoby stejně nenasytně jako výroba a stejně tak ničí životní prostředí. Rychlost jejího rozvoje velice často neodpovídá reálným potřebám člověka – do hry vstupuje vnitřní logika zrychlující se obměny činných informačních mechanismů. Současně s tím vznikají v celé řadě oblastí (vědecká informatika, umění, masové sdělovací prostředky) krizové jevy, které chvílemi hrozí, že celé sféry, kulturou dobyté, zcela vypadnou ze systému společenské paměti. (...) Kultura bezesporu stále disponuje značnými rezervami. (...) Pokud je předpoklad jazyka zacílen na amorfní materiál, přetváří ho v jazyk, je-li nasměrován na jazykový systém, vytváří metajazykové jevy. Ve dvacátém století vznikly nejen vědecké metajazyky, ale též metaliteratura, metamalířství (malířství o malířství), a jak je vidět, vývoj směřuje ke vzniku metakultury – všeobsáhlého metajazykového systému vyššího řádu. Podobně jako vědecký metajazyk není určen k tomu, aby řešil problémy dané vědy, co se jejího obsahu týče, nýbrž má své vlastní cíle, dnešní ‚metaromán‘, ‚metamalířství‘ a ‚metakinetografie‘ se logicky nacházejí na jiné hierarchické úrovni než odpovídající jevy první úrovně a usilují o jiné cíle. Budeme-li je zkoumat na téže úrovni, budou vskutku působit stejně podivně jako logický problém na úrovni technických řešení.“⁹

Isteže, opět sa vynára otázka primeranosti, „mierky“. Semiotický, komunikačný, infromatický, ba aj ekologický pátos azda až utopických formulácií J. Lotmana a B. Uspenského má značnú časť inšpiračno-energetických zdrojov v experimentujúcich

⁹ LOTMAN, Jurij – USPENSKIJ, Boris: O sémiotickém mechanismu kultury. In: *Exotika*. Výbor z prací tartuské školy. Ed. T. Glanc. Prel. P. Hroch. Brno : Host, 2003, s. 57 – 58.

šesťdesiatych rokoch (v inej verzii týchto úvah „metaliteratúra“ a „metafilm“ sú príznačne dokumentované J. L. Borgesom a A. Tarkovským). Neveľká, neporovnateľne uskromnenejšia báseň Š. Strážaya sa pre mňa týchto otázok diskkrétne a spontánne, akoby len mimochodom v polovici osemdesiatych rokov dotkla, bez toho, že by autor robil z veci vo svojej tvorbe deklarovaný program. Začiatok románu, vyňatý z korpusu Strážayových textov, môže byť ich drobnou pripomienkou v celkom inej problémovej konštelácii...

Diskusná vsuvka: V „malom čase“ osemdesiatych rokov sa v kritickom a teoretizujúcom písaní traktuje „románová situácia“ predchádzajúceho desaťročia aj s presahom do aktuálneho desaťročia (spojenie „románová situácia“ je z prvej časti triptychu J. Števkčka o slovenskom románe z roku 1979 – *Esej o slovenskom románe*). – Začiatok románu ako lyrická metaliterárna alebo konceptualizujúca odpoveď na súdobé predstavy o epickej „šírke“, „totalite“ a pod., anamnéza moderného európskeho románu v skratke, epitaf nad ním a diagnóza „situácie ne-románovej“?

„Ars poetica“ básnikov máva podobu expresie, konfesie, deklarácie, čo aj so slohovým jadrom úvahy alebo výkladu. Pri Začiatku románu možno si však pripomenúť texty R. Slobodu a P. Vilikovského z konca šesťdesiatych rokov – „metodologické poviedky“. Návratne bývajú témou úvah a interpretácií (pred časom Z. Prušková v *Slovenskej literatúre*, 2012, č. 1). Obidve poviedky môžu pôsobiť excesívne, pracujú s témou excesu. Zvlášť u P. Vilikovského deštruované telo oklamanej, zneužitej ženskej obete, pohodené na trati, vedie k rekonštrukcii okolností a príbehu, ako sa to všetko stalo, zároveň však k metodickému dekomponovaniu, obnažovaniu rozprávania, poviedkovej fabuly, svedectva, fragmentárne citovaných a mimovaných protokolov, dokumentov, pravdivosti porozumenia a výkladu... Samotné slovo „metodológia“, resp. „metodologický“ patrí ku kľú-

čovým slovám šesťdesiatych rokov. Emancipácia konkrétnych vied spod poručníctva oficiálnej ideológie a politiky sa diala v znamení dôrazu na otvorený racionálno-empirický charakter vedeckého poznávania, na vlastným vedeckým spoločenstvom intersubjektívne preverovanú procedurálnosť a efektívnosť. V slovenských súvislostiach sa publikačne a diskusne aktualizovali práce I. Hrušovského z oblasti filozofie, resp. teórie vedy a M. Bakoša z oblasti metodológie literárnej vedy, jej historicko-poetologického jadra. J. Števčekovi kritická práca M. Hamadu sa javila ako – „metodologická kritika“, v kontraste voči doneďavna prevládajúcej publicistickej kritike. Azda sa oplatí pripomenúť si, že programová stať V. Šklovského, uvádzajúca jeho *Teóriu prózy*, v preklade M. Bakoša a potom N. Čepanovej má názov „umenie ako postup“, zatiaľ čo B. Mathesius vo svojom priekopníckom preklade z roku 1933 volil riešenie – „umenie ako metóda“. Umenie ako robenie vecí v mene ich „ozvlášťujúceho“ vnímania, ale aj „obnažovanie“ „postupu“, avantgardne provokujúce, experimentujúce, významovo obohacujúce. Je to rovnako záležitosť tematickej invencie, ako aj demontážnej práce nad štruktúrno-štylistickými konvenciami.¹⁰ – Začiatok románu ako nenápadne, diskkrétne, neexcesívne metodologická báseň? „Cintorín“ a „román“ by potom mali spoločného menovateľa v obnažovanej „metodológii“ či „poetológii“ každého z nich. (Poznámka v zátvorke: novo skúšaný žáner či štruktúra meandrovito „dlhej básne“ v polovici šesťdesiatych rokov našla si po kratšom tápaní svoju oporu v tematickej „invencii“ samotného cintorína s náhrobkami, menami, ľudskými osudmi – *Zimoviská* J. Mihalkoviča.)

¹⁰ Celú záležitosť môže azda podstatne jednoduchšie osvetliť aj drobný fakt, že R. Preisner v doslove k svojmu prekladu *Námesačníkov* H. Brocha (Praha: Mladá fronta, 1966) uvádza medzi textami Brochových spisovateľských začiatkov a hľadanií aj prózu s názvom – Metodologická novela (s. 561).

Báseň Začiatok románu a zbierka *Malinovského* 96 navodzujú asociácie s časovo nie veľmi vzdialenou prózou P. Vilikovského *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* (časopisecky v roku 1988, knižne v roku 1989). Strážayovo „*Ofélia, už trochu unavená, / s drobnými vráskami okolo úst / a pekných očí, / s dieťaťom, bytom a manželom, / rezignovaná, možno / šťastná – / iba niekedy, nie často / ešte si spomenie, ako mladučká, / v bielych závojoch, / sneho-vo krásna / plávala v dlhých vodách, / mŕtva*“ (Ofélia) – „*Chod' na vysokú, Ofélia!*“ u P. Vilikovského, motivované referovaním rozprávačovej dcéry o samovražde dievčaťa, ktorej bola náhodnou svedkyňou, resp. recesne alebo brutalizujúco drsný významový posun: „*Ale čo ak ju o štyridsať rokov stretne ako domovníčku v teplákoch a kvetovanej zástere?*“ Medzi úžasom z neočakávaného fatálneho ľudského činu a melanchóliou života či smrti osciluje v rozprávačovom podaní ofélievo inscenovaná samovražda inak nenápadne, samozrejme, susedsky, penzisticky pôsobiacej „*pani Plačkovej*“. – V próze P. Vilikovského *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* je priebežne prítomná, implicitne alebo explicitne, cintorínska motivika. Predznamenáva ju už venovanie prózy „*Pamiatke Kataríny Jozefy Obernauerovej (1905 – 1956)*“, komentované v edícii P. Zajaca – P. Vilikovský: *Prózy* (2005) aj s evidovaním nekrologicko-epitafovej dimenzie textu. Líniu, ktorú možno označiť pomocou básne V. Mihálka za „*popis matkinho odchádzania*“, sprevádza cintorínska motivika, či už vo výrečnom náznaku „*a za oknom cintorín!*“, keď ide o situácie matkinej hospitalizácie, alebo rozvedenejšie, keď sa komentuje a rieši medzi matkou a synom likvidácia cintorína, kde je už dlhé roky otcov hrob, a prípadné prenesenie jeho ostatkov. (Cintoríny sú v bratislavskej topografii presne identifikovateľné.) – Obidva asociované texty – Strážayov a Vilikovského – siahajú za motívom Emy Bovaryovej. „*Paradoxne se stává Paní Bovaryová nadčasovým literárním typem,*“ píše R. Grebeníčková v závere svojho doslovu k vydaniu z roku 1961, keď ju predtým vehementne a presne

situovala do jej „buržoázneho“ storočia.¹¹ V básni Š. Strážaya Začiatok románu „*Pani Bovaryová*“ funguje ako epitaf ľudských ilúzií a dezilúzií a zároveň ako vzorový román dezilúzie. (Možno jej zasadenie do sledu Strážayových ženských „postáv“ by tieto vymedzenia „zmäkčilo“ alebo lyricky „zahmlilo“.) U P. Vilikovského je nepietne, obdobne ako „Ofélia“, najprv aktualizujúco posunutá – „*trápenia madame Bovaryovej v rozvodovom konaní*“, aby potom slávny Flaubertov identifikujúci sa výrok nadobudol podobu „*Laktišová som, pravdaže, ja*“, „Laktišová“ – ženský náprotivok rozprávača (inak medzičasom je k dispozícii milá literárna odzva jej dotknutého ženského prototypu) je tak trochu aj jedným z podnetov, ako predviesť textovú labilnú moc rozprávača, resp. autora voči postavám, daniu, fikcii či ilúzii mimovanej skutočnosti, prelínaniu čítanej literatúry a žitého života... Rusko-americký A. K. Žolkovskij v lektúre prózy A. Platonova *Fro* z roku 1936, keď sa dotkol možných flaubertovských sugescií v jej významovo členitom obsahu, podáva analógiu európskeho 19. storočia a rusko-sovietskej prvej tretiny 20. storočia vzhľadom na A. Platonova: „... optimizmus osvietenstva vystriedala postrevolučná romantická reflexia a potom totálny skepticizmus flaubertovského typu.“¹² – Pri siahnutí Š. Strážaya a P. Vilikovského za motívom „*Pani Bovaryovej*“ ako námet na úvahu azda treba evidovať „postrevolučnú romantickú reflexiu“ a „totálny skepticizmus flaubertovského typu“, isteže, v transpozícii do slovenských šesťdesiatych až deväťdesiatych rokov. Viem si predstaviť pri všetkej odlišnosti obidvoch textov básne Š. Strážaya Začiatok románu ako pomyselné motto, koncept-osnovu či rezumé k próze P. Vilikovského *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*.

¹¹ GREBENÍČKOVÁ, Růžena: Doslov. In: FLAUBERT, Gustav: *Paní Bovaryová*. Praha : SNKLU, 1961, s. 258.

¹² ŽOLKOVSKIJ, Alexander K.: *Fro*: päť lektúr. In: *Slovenská literatúra*, roč. 49, 2002, č. 1, s. 54. Prel. F. M.

Ako vlastne uzavrieť rozbiehavé úvahy a námety k jednej básni Š. Strážaya? Pred časom sa mi páčilo, že starí majstri „umenia interpretácie“, ako M. Heidegger alebo E. Staiger, s vierou v interpretovaný text a vo svoj výkon nad ním, na záver svojej práce uviedli ešte celú báseň, aby zaznela či prehovorila opäť a inak. Ak vás poprosím o jej prečítanie, tak to bude preto, aby sme si pripomenuli, o čom vlastne mala byť reč.

*Cestičky medzi náhrobkami. Medzi nimi
kráča láskavý čitateľ.*

*Na každom zahmlenom pomníku
je nápis: Pani Bovaryová.*

*Ako hromada štrku pod múrom
ležia detaily.*

*Pod kvetmi odpočívajú hrdinovia
a postavičky.*

*Vzadu sa trochu excentricky týči
kompozičný dom smútku.*

*Príroda je zelená, tá ešte žije.
Možno ju opísať.*

*Ináč je všetko nehybné: Čitateľ,
stotožni sa.*

LITERATÚRA

- AMÉRY, Jean: *Karel Bovary, venkovský lékař*. Překlad D. Petříčková. Praha : Prostor, 2007.
- ASSMANN, Jan: Die Erfindung der Schrift. In: *Universitas*. 59. Jahrgang. August 2004, Nummer 698, s. 773 – 791.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*. Překlad J. Pelán, J. Stromšík, I. Zachová. Praha : Triáda, 1998.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena: Doslov. In: FLAUBERT, Gustav: *Paní Bovaryová*. Praha : SNKLU, 1961, s. 255 – 258.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich : *Estetika I, II*. Prel. J. Patočka. Praha : Odeon, 1966.
- LOTMAN, Jurij – USPENSKIJ, Boris: O sémiotickém mechanismu kultury. In: *Exotika*. Výbor z prací tartuské školy. Ed. T. Glanc. Prel. P. Hroch. Brno : Host, 2003, s. 57 – 58.
- MARX, Karol – ENGELS, Friedrich: *O umění*. Prel. M. Gašparík. Bratislava : Tatran, 1950, s. 54 – 55.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika. Teória literatúry*. Prel. D. Slobodník a S. Lesňáková. Bratislava : Smena, 1971.
- ŽOLKOVSKIJ, Alexander K.: Fro: päť lektúr. Prel. F. Matejov. In: *Slovenská literatúra*, roč. 49, 2002, č. 1, s. 54.

Texty a skulptúry/monumenty

(K básni Š. Strážaya Mesto a k jej asociačnému pozadiu)

Masívne vyznievajúcu tému inšpirovala neveľká báseň Š. Strážaya Mesto z jeho pomaly už viac ako dve desaťročia poslednej zbierky *Interiér* (1992):

*Sochy v meste sú zahalené,
už dlho.
Je to ako zlé znamenie.
Téma: zúfalstvo.
Minulosť nejestvuje,
budúcnosť je prikrytá
a na tom,
čo je pod impregnovaným,
pogumovaným plátnom,
pracuje čas
a nevieme ako,
keď nevidíme.¹*

Báseň na prvý pohľad patrí do sledu „mestských obrazov“, výjavov, scenérií, bratislavských i vidieckych, akých sú v Strážayových zbierkach desiatky.² Sochy, pomníky zvyknú byť „zahalené“

¹ Pred časom krátka úvaha nad básňou Mesto mala pointovať príležitostný príspevok k otázkam literárneho dejepisectva Dejiny bez dejín? (Predbežné poznámky a otázky), *Slovenská literatúra*, roč. 57, 2010, č. 4, s. 360 – 364, o básni konkrétne na s. 363 – 364; teraz to bude pokus o širšie koncipovaný návrat-opakovanie.

² Konkrétnejšie ju situujú formulácie J. Šranka: „Všeobecne platí, že Strážayova Bratislava je mesto apolitické, mesto bez propagandistických znakov či

v intervale medzi svojím osadením, technickým inštalovaním, a slávnostným „odhalením“, uvedením do „života“ spoločenstva, ktoré sa má k nim hlásiť, s nimi identifikovať atď. Dodatok „už dlho“ naznačuje, že ide o inú situáciu. Faktografický komentár k textu by bol jednoduchý: je to situácia z prelomu rokov 1989 – 1990, keď monumenty odchádzajúceho „starého režimu“, týmto režimom triumfalisticky či pietne vztyčované, boli naozaj pred svojím odstránením na čas zahalené, vo svojom už len dočasnom faktickom pretrvávaní symbolicky „popreté“. (Skôr než stylisticky „vznosné“ „zahalené“ ako opak k „odhalené“ vizuálny dojem vystihujú pomenovanie „obalené“, „zaobalené“, „prikryté“, „prekryté“.) Vztyčené sochy, stojace figúry pripomínali tak trochu – bez ohľadu na politickú intenciu a umelecké zvládnutie – odsúdencov, ktorí tak nemajú vidieť, čo sa s nimi v najbližších okamihoch bude diať, prípadne sa má prítomným ušetriť pohľad na prejavy ich agónie, zračiacej sa v tvári... „Už dlho“ – nie je to moment, prekvapenie, ale stav, pretrvávanie, možno už aj omrzenosť obyvateľov, chodcov, svedkov či dokonca účastníkov zmien, ktoré k takýmto aktom viedli...

Konštatovanie-prirovnanie „*Je to ako zlé znamenie*“ bolo pred časom zbežne, ľahkomyselne evidované len ako bližšie neurčený zvyškový prejav bežnej každodennej poverovosti (napr. prebehnutie čiernej mačky cez cestu, vrátenie sa pri odchode z bytu po zabudnutú vec a pod. ako „znamenie“ možnej nepríjemnosti, nešťastia). – Ako čitatelia rozprávok si však pamätáme výjavy či scenérie „*zámok, domy, kostoly i veže čiernym súk-*

rituálov aktuálneho režimu, ale tiež mesto bez explicitných stôp minulých zriadení, mesto vyňaté z behu politických dejín. Historický genius loci či súdobá spoločenská atmosféra sa v textoch navodzujú iba sprostredkovane... (...) Čas transparentnejších spoločensko-politických referencií nastane až v ponovembrovej zbierke *Interiér* (báseň *Mesto*)“ (ŠRANK, Jaroslav: *Domov, cesta, mesto. K niektorým motívom poézie Štefana Strážaya*. In: *Skladanie portrétu Štefana Strážaya*. Zborník z konferencie. Ed. V. Mikula. Bratislava : Univerzita Komenského, 2014, s. 81).

nom zastrieť kázali a plaču bolo dost“, v inej rozprávke hrdina „sa dostal do jedného mesta, a to bolo celkom čiernym súknom obtiahnutô“ a kontrastne „o mesiac sa dostal zasa do toho mesta a teraz ho videl červeným súknom obtiahnutô“. ³ Od rozprávkových remiiscencií v znamení smútku či radosti možno tu prejsť priamo k prízračným figúram. „V galérii, mesiacom žltkasto-belaso osvetlenej, bolo vidieť kráčať nadľudsky vysokú, bielu, ako by do rubáša zahalenú postavu: kráčala pomaly, kloniac hlavu naľavo-napravo, vopred i nazad, až, prejdúc celou chodbou, zmizla.“ Ďalej je explicitne reč o „ukrutnom, srdce zvierajúcom strachu, čo tá strašná mátoha znamená. Lebo bolo celkom isté, že bez príčiny sa neukázala, a že znamená len zlé...“ ⁴ Zahalené sochy, stojace figúry, evokujú aj mŕtvych, revenantov, navrátilcov zo záhrobia (napr. vo folklórnych či romantických baladách), čo sa domáhajú naplnenia porušeného sľubu, vernosti, záväzku, odčinenia krivdy a pod. Bez folklórno-romantických rekvizít, so sošnou monumentálnosťou vyjavuje jadro tohto fenoménu text J. V. Sládka: „Mrtví nežadoní, / mrtví jsou tak přímí; / zajdou pro svůj obol / s rysy kamennými. // Co jsi zůstal dlužen, / čímś jim dělal muku, / přijdou nevolání, / nastavují ruku. // Jejich němé rety / nepohnou se k díku, / chladny, jak ta zašlá / jména na pomníku“ (báseň Mrtví nežadoní je zo zbierky *V zimním slunci* z roku 1897). Lyricky mäkšiu, zmierlivejšiu či uzmierenejšiu podobu tohto fenoménu podáva text J. Skácela: „Stále jsou naši mrtví s námi / a nikdy vlastně nejsme sami // A přicházejí jako stíny / ve vlasech popel kusy hlíny //“

³ Prvý citát je z textu *Svetská krása*, ďalšie dva z textu *Zakliata hora*. DOBŠÍNSKÝ, Pavol: *Prostonárodní slovenské povesti III*. Bratislava : Tatran, 1974, 3. vyd. – dotlač, s. 467, a zv. I, s. 37 a 39 – 40.

⁴ JÉGÉ, Ladislav Nádaši: *Adam Šangala*. Bratislava : SVKL, 1955, 12. vyd., s. 77 a 78. – Peripetia, ktorá ako jedna z mnohých zasiahne do osudu titulného hlavného hrdinu, je lokálnou či rodinnou povestou a poverou posunuto interpretovaným praktickým každodenným úkonom (prenášanie batoha s bielizňou), čo sa hneď aj vyjaví a o to tvrdsie má dopadnúť na nič netušiaceho aktéra.

Tváře jakoby vymazané / a přeče se jen poznáváme // Po chrpách které kvetly vloni / slabounce jejich ruce voní // Tiše mne zdraví jako svého / hrbáčka času přítomného“ (báseň Mrtví je zo zbierky *Dávné proso* z roku 1981).

Základná novoveká európska dráma *Hamlet* W. Shakespeara sa odvíja od zjavenia mŕtveho kráľa-otca, odhalenia vraždy, krivdy, smilstva, stavu sveta, kde čas sa vymkol a štát je zhnitý, od poverenia titulného hrdinu nápravou... Bližšie k východiskovej situácii básne Š. Strážaya privádzajú úvahy J. Derridu, ktorý v práci *Strašidlá Marxa* prízračnú expozíciu *Hamleta* prepojil s ďalším moderným príznakom – so strašidlom komunizmu, ktoré podľa vstupných formulácií *Komunistického manifestu* K. Marxa a F. Engelsa z roku 1848 obchádza Európu, aby v čase vzniku svojej práce začiatkom deväťdesiatych rokov zoči-voči „prevráteným formám“ politiky, filozofie, ekonómie, produkcie a distribúcie informácií, ohlasovanému „koncu dejín“ trval na úlohe „nauciť sa žiť“...⁵ – Vo svetle či skôr tieni baladických revenantov, navrátilcov zo záhrobia, expozície *Hamleta* minulosť napriek neraz inštitucionálne-autoritatívne gestu či vnútornému pudeniu dať ju „ad acta“ javí sa ako doména neuzmierených krívd, naplnených sľubov a záväzkov, sklamaných nádejí. To všetko možno potom vytesňovať, potláčať, zaklínať, privolávať, inštrumentalizovať, sláviť... Ne-živá socha má v týchto súvislostiach umelecky, významovo ako pomník, pamätník stelesňovať

⁵ „Nie teda pre vyčísliteľnú rovnosť, pre zosúladiťnosť subjektov alebo objektov, nie pre *nastolenie spravodlivosti*, ktoré by sa obmedzilo na sankcionovanie, reštituovanie a *vykonanie práva*, ale pre spravodlivosť ako nevyčísliteľnosť daru a jedinečnosť anekonomickeho vystavenia sa inému“ (DERRIDA, Jacques: *Strašidlá Marxa*. Prel. M. Kanovský. Bratislava : Európa, 2011, s. 27, zvýr. J. D.). – Pre ne-anglistu objavné a čitateľsky skoro až dojímavé biografické a dobové súvislosti „rozhovorov s mŕtvymi“ vzhľadom na *Hamleta* podáva rovnomenná kapitola v práci S. Greenblatta *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*. Prel. M. Kopicová. Praha : Albatros, 2007, s. 249 – 279.

živé gesto, pohyb, výraz, odkaz, posolstvo, nemý prehovor; ak je však zakrytá, zahalená, rituálne potupená, akoby bola vo svojej dez-aktualizovanosti mŕtvejšia, prízračnejšia...

Strohou, elidovanou, priam definičnou formuláciou „*Téma: zúfalstvo*“ text pomenúva vstupnú ustrnulú „sošnú“ konšteláciu a zároveň exponuje svoju vlastnú „tému“. „Zúfalstvo“ – opak nádeje, ktorou sa upierame, upíname k tomu, čo je z bezprostredne daného ne-vykalkulovateľné, ne-samozrejmé. Kedysi slovenský básnik, vychádzajúc z väzenia, kam ho po mocenskom víťazstve dostali akoby jeho vlastní, chcel „*trúfalo úfať novú úfnosť húfovania*“ (L. Novomeský: *Triumf, zbierka Stamodtiaľ a iné* z roku 1964). Oproti zvukovo-významovej emfatickej rozohranosti „nádeje“, paronomastickému „vitiu“, „splietaniu slov“ stojí po viac ako štvrtstoročí u Š. Strážaya nielen vecný opak, ale aj redukujúca, konceptualizujúca strohosť. – „Zúfalstvo“ aj ako opak či dôsledok entuziazmu zmeny.

Dôvody „zúfalstva“? „*Minulosť nejestvuje, / budúcnosť je prikrýta...*“. „Minulosť nejestvuje“ elementárne, skúsenostne v tom zmysle, že minulé bytosti, veci, udalosti už nie sú tu ako to, pričom bezprostredne môžeme byť; prenesene je popretá zahalením pomníkov... Ako už dobre vieme, v podobe „sôch“ do básne diskkrétne, skoro až anonymizovane, nie pod vlastným menom vstupuje téma dejín a politiky. Isteže, aj pomimo komentovania básne Š. Strážaya stačí tu spomenúť, že pomaly už štvrtstoročie spory o pomníky, ich odstránenie, premiestnenie, nové osadenie atď. sú spormi o záväzný výklad minulosti, fixovanie nosných tradícií, utvrdzovanie štátnopolitických, etnických hraníc a doktrín. Sochy/monumenty personifikujúco sprevádzali ľudské spoločensvá od orientálnych teokracií-despocií, gréckych obcí, rímskeho imperiálneho triumfalizmu cez majestáty stredoveku a renesančnú oslavu héroov politiky, moci, kultúry po novoveké absolutizmy, ich negujúce stavovské a sociálne revolúcie, moderné nacionalizmy, zvlášť v úspešne etatizovaných ver-

ziách, revolúcie a totalitarizmy 20. storočia, „kulty osobností“... Paradoxne „budúcnosť je prikrytá“, aj keď fakticky sú zahalené vo vstupnej situácii sochy ako personifikácie minulosti. Dejiny ako doména „vecí ľudských“ bývali vplyvnými modernými filozofiami, politickými ideológiami a programami deklarované a moderované ako oblasť poznaných „zákonitostí“, analogicky voči poznávaniu a podmaňovaniu prírody modernou matematizovanou prírodovedou: rast vedomia slobody, vzájomné uznanie všetkých všetkými, emancipácia utláčaných a nepriviligovaných... Stačí si tu pripomenúť revolúcie, konzervujúce reakcie a vyvažujúce evolučné kompromisy z dvoch storočí 1789 – 1989. „Veci ľudské“, z hľadiska „účastníkov“ oscilujú medzi nezaručeným zdarom a nezdarom, vzmachom a úpadkom, väčšmi než na prediktabilitu, poznanú „zákonitosť“, sú odkázané na príznaky, náznaky, emfaticky „znamená“ – v oblasti dejín „znamená časov“, na ich odhadovanie, dešifrovanie, hermeneutické „čítanie“, praktické uchopenie/postihnutie činom. Zrejme aj preto „budúcnosť je prikrytá“. „Mesto“ v názve básne Š. Strážaya je samozrejmým prostredím jeho urbánno-civilnej lyriky, zároveň sa však asociatívne vynárajú synonymá „polis“, „civitas“, „obec“, „štát“, „politické spoločenstvo“ ako od antiky miesto civilizovaného, kultivovaného „dobrého života“ v kontraste voči barbarstvu, tyranii, chaosu, úpadku, „vojne všetkých proti všetkým“ či postmoderne egotisticky príčinnivej ľahostajnosti všetkých voči všetkým a všetkému...

Gnómicky vyznievajúce „*Minulosť nejestvuje, / budúcnosť je prikrytá...*“ ako hutné, výstižné zhrnutie skúsenosti, situácie pripomína čitateľovi slovenskej poézie: „*Minulosť mŕtva je, budúcnosť prázdna a nemá*“ (I. Krasko: Askéti, zbierka *Verše* z roku 1912), aj keď u I. Krasku je to bilancia skôr individuálne erotic-ká, generačne životná, nie dejinná. Ranokresťanský enduračný, výdržový body-art askétov-stĺpnikov („*Na stĺpoch stojíme, potulné vetrisko telo nám šľahá*“) má niečo zo sošnosti monumentov.

(Š. Strážay bol napokon editorom zväzku I. Krasku *Plachý akord* v edícii KMP v roku 1980.)

„Prikrytie“ v podobe „*impregnovaného, / pogumovaného plát-
na*“ navodzuje hapticky materiállovú i metonymicky medicín-
sko-mortálne-prosektúrnu „nevľúdnosť“ (v ostrom kontraste
voči „vľúdnemu“ zamatu, damasku, taftu, flanelu a pod.). „*Čas*“,
ktorý skôr zvykne bežne „plynúť“, tu akčne „*pracuje*“. „*A nevieme
ako, / keď nevidíme.*“ Produktívne? Ruinačne? K skrytej perso-
nifikovanej „*práci času*“ poskytne vhodný komentár filozofická
úvaha: „*Věci, krajiny atd. vidíme, ale historický proces sám nevi-
díme, ten se neodehrává před námi, nýbrž s námi a má zvláštní
ráz, který lze jen nepřímou a nikdy v úplnosti zpředmětnit.*“⁶

Čo sa skrýva pod „zahalením“, „prikrytím“ či pred „vide-
ním“? Jednou z odpovedí Š. Strážaya môže byť báseň zo zbierky
Interiér s príznačným názvom *Odklad* a s „apokalypsou“
v zmysle skazy či záhuby a vyjavenia budúcnosti vo vstupnom
verši: „*Naša apokalypsa má / našu podobu. Je menšia ako iné, /
vcelku nezáväzná, / postupná, pre väčšinu z nás / vlastne nebadat-
teľná, / ničivá, ale priateľská, / priebežne erotizovaná, / odkladaná
na zajtra, / a čo je najhoršie, podvedome / chápaná tak, že čo včera /
umrelo, o rok / bude krajšie.*“

Figurovaníu či fungovaníu sochy v básnickom texte je veno-
vaná klasická štúdia R. Jakobsona *Socha* v symbolice Puškinov-
vých z roku 1937. Z Puškinovej tvorby v týchto súvislostiach tu
azda stačí pripomenúť len „malú tragédiu“ *Kamenný host* a „pet-
rohradskú poviedku“ *Medený jazdec*. Minuciózna práca R. Ja-
kobsona poskytuje však aj inšpiratívne všeobecné formulácie:
„Otázka je tím zaujímavější, že běží o transpozici díla, patřícího

⁶ PATOČKA, Jan: Husserlova fenomenologie, fenomenologická filosofie a „Karteziánské meditace“. In: HUSSERL, Edmund: *Karteziánské meditace*. Prel. M. Bayerová. Praha : Svoboda, 1968, s. 188, zvlýr. J. P. Resp. aj in: PATOČKA, Jan: *Fenomenologické spisy II*. Sebrané spisy sv. 7. Ed. P. Kouba a O. Švec. Praha : OIKOYMENH, 2009, s. 262.

jednomu druhu umění, do jiného uměleckého druhu – do poezie. Socha, báseň, zkratka každé umělecké dílo je osobitý znak. Verše o soše jsou tedy znakem znaku neboli *obrazem obrazu*. V básni o soše se znak (signum) stává tématem neboli označeným předmětem (signatum).“⁷ Popri základných mýticko-umeleckých možnostiach priameho oživenia sochy a skamenenia živej bytosti sú tu dôležité súvzťažnosti hmotného artefaktu ako označujúceho a označovaného (postavy, udalosti, idey atď.) v jeho životne významovej platnosti či dosahu. – V dôležitej zbierke slovenskej poézie konca šesťdesiatych rokov v nevelkom texte s priam definičným nárokom Čo je báseň nielenže figuruje na „sochu“ premenená postava, ale zároveň stáva sa monumentalizáciou samotnej poézie: „*Nie kameň. / Socha. Žena Lótova / – to je báseň*“ – M. Rúfus: *Zvony* (1968). (Len pripomenutie: možné pohnutie v podobe osudového obzretia sa ako dôvod premeny na skulptúrny či architektonický „soľný stĺp“.)

Ako asociačné pozadie básne Š. Strážaya Mesto sa ponúkali v „sošných“ súvislostiach text L. Novomeského Pražská jar 1956 zo zbierky *Stamodtiaľ a iné* (1964), Odstraňovanie sôch M. Válka zo zbierky *Nepokoj* (1963) a Vykrádači pyramíd I. Kupca zo zbierky *Vyzliekanie z hnevov* (1965). Spoločným porovnávacím základom by tu bol čas dejinno-spoločenských zmien a socha ako ich svedok, oponent a objekt či napokon funerálny monument ako alegória „vanitas“ dejín.

Predtým ešte náhodne objavená súvzťažnosť prózy a poézie, dejín/mesta a umývania sôch/zmývania viny!

⁷ JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Ed. M. Červenka. Jinočany : H&H, 1995, s. 594, zvýr. R. J. Náročné domýšľanie Jakobsonovej práce predstavuje stať Z. Mathausera Jěště jednou o motivu sochy v tvorbě A. S. Puškina. In: MATHAUSER, Zdeněk: *Báseň na dosah eidosu*. Praha : UK v Praze, 2005, s. 199 – 205. – Z. Mathauser tu popri dimenzii označovania, značenia zdôrazňuje v súvislosti so sochou dimenziu zastúpenia, reprezentácie a v nej obsiahnutý morálny moment úcty, provokácie či zneuctenia...

„Ulica sa začínala dlhou budovou z ružových tehál, bola to továrnička na výrobu drevených hračiek. Na dvore bolo smetisko, pri ňom podstavec a položená socha muža v okrúhlejšej, akoby poštárskej čiapke. Umývali ju dve ženy.“⁸ – Detským pohľadom ozvláštnená provinčno-periférna idyla zahŕňa prípravu sochy M. R. Štefánika zrejme na jej opätovné osadenie ako symbolu obnovenej československej štátnosti na donedávna „zabranom území“, ako sa v rokoch 1938 – 1945 i neskôr zvyklo hovorievať. Pasáž do charakteristickej a nebezpečnej blízkosti dáva slávu a smetisko, pomník a detské hračky (pomníky nielen ako symboly moci, politiky atď., ale rovnako aj hračky v ich rukách), ba praktický úkon dvoch žien nápadne pripomína tradičnú ženskú rolu pri poslednej úprave, obriadení mŕtveho... Pasáž z *Južnej pošty* L. Balleka poskytuje pozadie pre hektiku Štvornožcov M. Válka (zbierka *Milovanie v husej koži* z roku 1965) a básnickú hyperbolu „*Mesto plné sôch / a terpentínu. / Umývajú z neho čiusi vinu*“.

V básni L. Novomeského *Pražská jar* 1956 ročné obdobie, jeho charakteristické prírodno-meteorologické prejavy, pražská topografia či scenéria s Vltavou (exponovaná aj v texte *Krásny deň zo zbierky Svätý za dedinou* z roku 1939 až do „predstavy bez podstaty“), šantenie čajok, to všetko sa stáva šifrou nádejne dejinných zmien. „*a súdruh Stalin so zástupom svojim / na druhej strane rieky // jak my sa pozerá na lady odchodiace, / na vtáčie dínom-dánom, / na jar, jak prichádza a príde v svojom čase, / na nový prúd a nové vlny v ňom.*“ Do textu vstupuje monštruózne monumentálny pomník J. V. Stalina nad Prahou päťdesiatych rokov, odhalený v roku 1955, hneď na to paradoxne dezaktualizovaný v roku 1956 oficiálnym odsúdením „kultu osobnosti“ a jeho praktík na 20. zjazde KSSZ, čo dostalo metaforické pomenovanie podľa dobovo aktuálnej prózy I. Erenburga – „od-

⁸ BALLEK, Ladislav: *Južná pošta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974, s. 146, časť – Berlínsky valčík.

mäk“; samotný pomník bol odstránený až v roku 1962. „Socha (...) svou trojrozměrností se tak blíží modelu“⁹ (R. Jakobson), že v básni môže nenápadne významovo oscilovať topografiou implikované zobrazenie-socha a samotné zobrazené, tu konkrétne básnicky personifikované „pozerať sa“ J. V. Stalina a jeho „zástupu“, sochárskej alegórie jednotlivých zložiek spoločnosti, resp. pracujúceho ľudu, vedeného J. V. Stalinom, ich „pozerať sa“ na – „odmäk“. („Fikčný svet lyriky“, jeho obrazy majú tu presnú vecnú oporu.) Novomeského obrazotvorne rozohraný prírodno-mestský výjav diskretné akcentuje z prírodných cyklov a prírodného diania práve to, čo slúži aj na artikulovanie človeka a jeho možnosti v dejinách – „*nový prúd a nové vlny*“, veď „*čas plynie takto s pohanou i slávou*“ („pohana i sláva“ ako význačné možnosti ľudskej existencie i spoločnosti).

V „sošnom“ kontexte je nepochybne najznámejšou básňou *Odstraňovanie sôch* M. Válka.¹⁰ *Odstraňovanie sôch* ako

⁹ Posunuto použitá formulácia z už citovaného textu – *Poetická funkce*, s. 594.

¹⁰ Patrí sa uviesť, že exemplárny rozbor jej venoval B. Hochel – Interpretáčnité čítanie básne (M. Válek: *Odstraňovanie sôch*). In: *RAK*, roč 8, 2003, č. 6, s. 16 – 22. *Odstraňovanie sôch* spolu s predchádzajúcim textom v zbierke *Nepokoj*, s vedome plagátovou moralistikou Kamenní muži poslúžilo P. Matejovičovi v jeho polemicko-kritickom vyrovnávaní sa s osobnosťou a tvorbou M. Válka – Kamenný anjel s tvárou cynika. In: *Romboid*, roč. 39, 2004, č. 4, s. 34 – 45. – V. Mikula v role editora a komentátora zväzku M. Válka: *Básnické dílo*. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, pri *Odstraňovaní sôch* na s. 510 z dobovej recenzie Z. Klátika eviduje usúvzťažnenie s básňou J. Jevtušenka Stalinovi dedičia (KLÁTIK, Zlatko: Prítťažlivosť nepokojov. In: *Pravda*, roč. 45, 2. 8. 1964, s. 2). Pisateľ tohto textu ju má k dispozícii v českom preklade K. Šiktanca v antológii *Mladá sovětská poezie*. Ed. H. Vrbová a V. Daněk Praha : Svět sovětů, 1963. – J. P. Strelka v práci *Literatura a politika. Pohledy z literárněvědné perspektivy*. Prel. L. Topoľská a R. Malý. Brno : CDK, 2001, na s. 193 v súvislosti s publikovaním Jevtušenkovho textu v moskovskej *Pravde* 21. 10. 1962 zbežne uvádza jeho konexie s dobovými mocenskými politickými zápasmi vo vtedajšej sovietskej reprezentácii. – Z. Mathauser v podnes inšpiratívnej rozsiahlej eseji *Spirála poezie*. Ruské básnictví od roku 1945 do súčasnosti. Praha : Svět sovětů, 1967, v jej záverečnej časti „1963 – súčasnosť“

dôsledok a napodobňujúce gesto voči vyneseniu-odstráneniu zabalzamovaných pozostatkov J. V. Stalina z mauzólea na moskovskom Červenom námestí a ich pochovaniu pri kremel'skom múre... V súvislosti s M. Váľkom zmiený text J. Jevtušenka Stalinovi dedičia postupuje od mlčanlivo ponurej atmosféry mauzólea cez referovanie vynášania zabalzamovaného mŕtveho, fantazmaticky, zlovestne oživeného či vlastne stále živého, po deklaratívnu reflexiu, oddeľujúcu „kult osobnosti“ a jeho praktiky od hrdinstiev sovietskej minulosti, aby to všetko inštrumentalizoval paradoxne v duchu stranieckej bdelosti do boja so „Stalinovými dedičmi“. Text M. Váľka exponuje umelú atmosféru súdobého moderného urbánno-civilizačného prostredia, spája akoby archaické tabu-zákaz vyslovenia mena s lyrickohyperbolizovaným opisom „odstraňovania sochy“ z bratislavského centrálneho námestia¹¹ a zároveň s opisom vecných detailov z fyziognómie a gesta jej „modelu“; pointu má v odhalení-nájdení „malej sochy“ vo vlastnom vnútri a v morálnom apele na jej „odstraňovanie“. Fakticky nie je to „odstraňovanie sôch“ ako výbuch, extáza revolučného násillia, ani melancholické „zahalenie“, ale skôr nemilá technická operácia, ako z verejného priestoru odstrániť donedávna personifikáciu pri všetkých posunoch ešte vždy kontinuitne jestvujúcej politickej moci. – Z Hegelovej jazykovo-filozofickej špekulácie nad nemeckým „aufheben“/„Aufhebung“, prítomnej napokon aj v hegelianizujúcom marxizme druhej polovice pädesiatych a šesťdesiatych rokov, ironicky sa tu ponúkajú významy „vzdvihnúť“ (pri demontáži doslova „po-

J. Jevtušenka zasadzuje do okruhu „poezie etické výzvy“ a hovorí o jeho „pronikavé úspešnosti“ – tá je v prvom rade „ryze publicistická, neboť Jevtušenkovy politické teze, napr. v básniach Babí jar (Babij jar), Stalinovi dediči (Nasledníci Stalina), žijú samostatne jako politické fakty (jejich vázanosť na estetický význam poezie je dosť voľná)“ – s. 99.

¹¹ Stála tam v rokoch 1950 – 1962. – Za poskytnuté údaje ďakujem J. Paštékovej.

tom vystúpila socha do vzduchu“), „zrušiť“ (politicko-morálne odsúdenie „kultu osobnosti“) a – „uchovať“/„uschovať“...

Vykrádači pyramíd I. Kupca alegorizujúco siahajú za orientálnymi teokraciami-despociami, felažský anonymný element dejín je masovo vynakladaný na exotizujúco, dekoratívne podaný funerálny monument a jeho náležitosti (sarkofág a pod.) – „*nádhernú wertheimku faraónov*“. Je tu však „*ruka piesku*“ a „*jej vanutie*“... Súčasnosť – to sú „*Čerstvé kvádre mýtov, pyramídy osvietených legiend, / Vyhrabávané večer čo večer zo šera kopytami neónu / V umelom zatmení: to sme my (...)* My, čakajúci na vykrádačov pyramíd. Daromne čakajúci“. Nie je to „*jar, jak prichádza a príde v svojom čase*“, ani deklarácia či apel „*Odstraňovanie sôch sa začína!*“, skôr „vanitas“ dejín, zdobná „natura“ či „historia mortua“, rétoricky poskladaná z archeológie a reálií civilizačnej súčasnosti.

Výtvarné umenie, zvlášť sochárstvo, v súhre s architektúrou v šesťdesiatych rokoch vstupuje výrazne do esejistiky D. Tatarku – ako fascinácia, inšpirácia i vlastná téma. Jedným z inšpiračných východísk je tu však aj samotná poézia. V eseji-pozdrave k šesťdesiatym narodeninám L. Novomeského D. Tatarka píše: „Svätý Florián a či svätý Vendelín, naivní a či už nepotrební ochrancovia dediny, krajiny vášho detstva, pripomenú vám Svätého za dedinou a ten zas druha, súčasníka, ktorý sa vám dôverne prihovorí, lebo tu je prítomný ako básnik, ako penát, ako génius tejto krajiny, jeho histórie, lebo je tu prítomný v asociáciách, združených predstavách, slovných, skutkových súvislostiach, ktoré vytvoril. Lebo básnikom je ten, kto sa združil s tým všetkým, krajinou, lístím stromov, kameňmi, náhrobníkmi, letom vtákov, diaľkami...“¹² (Nie je to len „svätý za dedinou“ ako názov zbierky z roku 1939, ale aj stotožnenie

¹² TATARKA, Dominik: Básnik, dobrý deň vám, dobrý deň. In: *Slovenské pohľady*, roč. 80, 1964, č. 12, s. 4, zvýr. D. T. Resp. aj TATARKA, Dominik: *Proti démonom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 211.

sa básnika s ním v autoportrétnej básni Aký si „*sám svätý za dedinou, v nej však nevitany*“ a ďalej legendický „*istý svätec prostý*“ zo skladby Stretnutia zo zbierky *Otvorené okná* z roku 1935, čo chcel pomôcť opustenému horskému kraju, ale „*uvidel márnosť svojich zázračností / a za dedinou v žiali skamenel...*“.) Súdobé výtvarné pokračovania či obdoby D. Tatarka nachádza v esejisticky apostrofovaných penátoch, venušiach, fetišoch či totemoch, keď vedie dialóg s tvorbou R. Uhra, V. Kompánka, P. Tótha, A. Rudavského; civilnejšie hovorí o „*tichých spoločníkoch ľudskej existencie*“.¹³ S tým všetkým kontrastuje éru, keď „*sochári (...) donedávna do nadľudských výšav vedeli vztyčovať nadľudské či opašné ľudské figúry*“.¹⁴ Ponad peripetie figuratívnych a nefiguratívnych prejavov, dobové spory okolo nich, ide D. Tatarkovi o „*sústavy dorozumievacích znakov, akou je každá národná kultúra*“,¹⁵ o výtvarné univerzum vôbec (D. Tatarkom uvádzané „*imaginárne múzeum*“ A. Malrauxa). – V letnom náznaku či skratke pripomenuté úvahy D. Tatarku zo šesťdesiatych rokov mimovoľne nastavujú zrkadlo prítomnosti sôch či monumentov v súdobých básnických textoch.¹⁶

¹³ O uctievaní bohov. In: *Slovenské pohľady*, roč. 83, 1967, č. 2, s. 50.

¹⁴ Proti démonom, s. 401.

¹⁵ Tamže, s. 429.

¹⁶ Aspoň pod čiarou treba uviesť, že koncom šesťdesiatych rokov sochu a sochárstvo do základných súvislostí ľudského fungovania vo svete situoval J. Patočka. Vzhľadom na absolvované básnické texty s prítomnosťou sôch, resp. monumentov možno sa tu pokúsiť aspoň o citačnú synekdochu tohto dôležitého príspevku. „*Pro sebe je každý z nás pôvodne dynamickým proudem, který žije směrem od sebe k užitkovým věcem, které jej obklopují, ve svých záměrech a kinestézích. Tento dynamický proud reaguje nejhojněji a nejpůvodněji na lidsky-sociální prostředí, na mikrospolečnost, která jej konkrétně obklopuje; v ní se orientuje, ta mu původně říká, kde je, co dělá, čím jest. Dynamický proud funguje ve formě já-ty-ono, a nás zde zajímá nejdříve jen vztah já-ty. Ty nemá podobu stejně prožívaného dynamického proudu, ačkoli dynamické jest – pouze jiná dynamika může mou vlastní dynamiku zarážet, stimulovat, dirigovat. Ale druhý je zde vždy zároveň jako něco přítomného pro mne, jako předmět, a moje dynamika je tedy dynamikou*

Po absolvovaných textoch, ako aj asociatívne sa ponúkajú-
cich súvislostiach hodí sa repetitívum kľúčových slov či mo-
tívov básne Š. Strážaya: „mesto“, „sochy“, „zahalenosť“, „zlé
znamenie“, „zúfalstvo“, „minulosť“, „budúcnosť“, „čas“, jeho
„práca“, „ne-vedenie“, „ne-videnie“... Čitateľovi českej poézie,
ktorý jej čítanie pokladal za inšpiratívnu súčasť svojho čítania
slovenskej poézie a práce s ňou, vynárala sa kontrastne pri texte
Š. Strážaya báseň F. Halasa Praze zo zbierky *Torso naděje* z roku
1938.¹⁷ Isteže, evidentný kontrast tkvie vo vypátej dejinnej

ve světě *předmětů*. Dynamika tohoto typu nezbytně vychází ven ze sebe
a proměňuje se ve věcné rezultáty. Každý zásah člověka do okolí je takovou
proměnou: ničivou nebo tvořivou. (...) Základním *tvořivým* zásahem je,
jak známo, práce... (...) Předmět, prošlý lidským utvářením, je syntéza
subjektu a objektu, *já* a ‚ono‘ i jakési kvasi – ty. Člověk si tuto skutečnost
neuvědomuje původně pojmově, nýbrž aktivně a obrazně: v syntéze *já* a *ono*,
kteou je postava mnou udělaná, mýma pracujícíma rukama vytvořená – ve
skulpturálním díle. (...) Jsme ve své samotné bytosti *přechodem do vnějšku* –
a hluboký význam skulptury pro naše vědomí reality je toto uvědomění. To
je též vlastní důvod, proč skulptura se nemůže tak, jak se stalo v malířství
(v zátiší a krajině), odpoutat jinak než epizodicky od podání lidské postavy...“
(PATOČKA, Jan: Úvahy nad Readovou knihou o sochařství. In: *Sborník
pěťadvaceti*. Ed. V. Černý. Praha : Československý spisovatel, 1969, s. 182 –
183, resp. aj PATOČKA, Jan: *Sebrané spisy sv. 4. Umění a čas I*. Ed. D. Vojtěch
a I. Chvatík. Praha : OIKOYMENH, 2004, s. 444 – 445). – Na příspěvok
J. Patočku bezprostredne v roku 1970 nadviazala úvaha P. Wittlicha
Možnosti integrace, teraz knižne in: WITTLICH, Petr: *Horizonty umění*.
Praha : UK, nakladatelství Karolinum, 2010, s. 536 – 544. V súvislosti so
sochami, resp. monumentmi a verejným priestorom možno tu z uvedeného
zväzku odkázať ešte na text P. Wittlicha Kulturní podmínky novodobého
sochařství, s. 359 – 364. – Filozofickú intenciu Patočkových úvah sa pokúša
ďalej rozvíjať P. Rezek vo zväzku *K teorii plastičnosti*. Praha : Triáda, 2004,
konkrétne sú to texty Socha, hmat a stopa, Haptická ozvěna a Moře a luk.

¹⁷ K celku Halasovej zbierky porov. htnú lexikografickú interpretáciu od
M. Červenku v ČERVENKA, Miroslav – MACURA, Vladimír – MED,
Jaroslav – PEŠAT, Zdeněk: *Slovník básnických knih*. Praha : Československý
spisovatel, 1990, s. 325 – 327. – Prenikavú úvahu Halasovej básni, vyjdúc
od spojenia „čas kostižerný“, venoval K. Kosík v slede úvah o Strednej
Európe, mníchovanstve, dejinách, politike, umení – KOSÍK, Karel: *Století
Markéty Samsové*. Praha : Český spisovatel, 1993, s. 92 – 93.

situácii medzi nádejou, jej „torzom“, a katastrofou u F. Halasa a situáciou, keď „*minulosť nejestvuje, / budúcnosť je prikrytá*“ ako „sochy“, nemá to však podobu „mobilisujúcej imperativnosti“, akú u F. Halasa eviduje J. Grossman,¹⁸ ale strohého konštatovania faktického stavu vecí, že tak to s nimi je ... V „sošných“ súvislostiach javí sa báseň F. Halasa pri všetkej svojej imperativnosti ako bohato inštrumentovaný „Gesamtkunstwerk“, v médiu reči ťažiaci z viacerých umeleckých oblastí: mesto a jeho architektúra, „*krása*“, iluminované „*kamenné texty portáľu a zdí*“, čo je oscilácia medzi zdobnými stredovekými kódexmi a historickou architektúrou, biblickí textovo-figurálni „*strašní jezdcí Zjevení*“, fúga J. S. Bacha, jazdecká socha kniežaťa Václava od J. V. Myslbeka, záverečný apel „*Malověrní myslete na chorál*“, čím sa myslí Svätováclavský chorál z 12. storočia „*Svatý Václave, / vévodo České země, / kněže náš...*“ a so strofou z 15. storočia „*Ty jsi dědic České země, / rač pomnieti na své plémě, / nedajž zahynúti / nám i budúcím...*“ Na profetické „*až přijde čas až přijde čas*“ nadväzuje nočný výjav s mýticky oživenou sochou „*Kůň bronzový kůň Václavův / se včera v noci třás / a kníže kopí potěžkal...*“ – Báseň F. Halasa apelatívne heroizujúco spája v sebe mesto, architektúru, pamätníky, dejiny, politickú obec, národ a jeho tradície, dejinné rozhodnutie, konštatovanie ťaživej prítomnosti i profétu. – Anonymizovane, zdržanlivo, asketicky sa tohto všetkého dotýka aj báseň Š. Strážaya, ibaže „minimal-artizáciou“ tu neprešla len samotná poézia, ale aj dejiny, spoločnosť, človek a jeho možnosti.¹⁹

¹⁸ GROSSMAN, Jan: Predslov. In: HALAS, František: *Básně*. Praha : Československý spisovatel, 1957, s. 42.

¹⁹ S. Kofmanová, autorka z okruhu J. Derridu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, pod titulom „melanchólia umenia“ podáva viacero námetov, ktoré v súvislosti s textom Š. Strážaya tu možno už len skusmo evidovať. V nadväznosti na Hegela či aspoň v jeho veľkom tieni filozofická či vôbec teoretická rozprava o umení, aj keď nepodpisuje filozofický výrok o „minulostnej povahe“ umenia voči dominujúcim podobám „ducha“ či už

Básni Š. Strážaya Mesto možno hľadať aj časovo a vecne primeranejší kontext v niekoľkých básňach a veršoch z konca osemdesiatych rokov. V nepriazni doby „básnik prezimuje“ (použitý názov textu F. Halasa práve z *Torsa naděje*) v geologicko-archeologicky zvrstvenej krajine, regiónu, jazyku, tradícii: „*Liptov, kde vedomie tlie / v siahodlhých zimách, / lavíny ozvučujú marec / a motorové píly ďakujú vo svojom jazyku / ďatľom, / krypty jazyka čakajú na zmŕtvychvstanie / a Kriváň svieti ako plachta zamrznutá v severáku*“ (I. Laučík: *Liptov, zbierka Na prahu počuteľnosti* z roku 1988). Poeticko-hermeneutickej archeológii-eschatológii „*krypty jazyka čakajú na zmŕtvychvstanie*“ vychádza v ústrety dialogicko-hermeneutická emfáza pozdneho M. Bachtina: „Nič nie je absolútne mŕtve: každý zmysel bude mať svoj sviatok znovuzrodenia.“²⁰ Môže to byť však aj po-hegelovská a po-revolučná „negatívna dialektika“ zámerov, činov a dôsledkov – jeden z niekdajších účastníkov slovenského poetického a politického avantgardného hnutia 26. decembra 1988 píše: „*A zostávame stále, nohy v piesku, / na čoraz bezútešnejšom brehu. Rieku sme / neprebrodili, / svet šťastnej hviezdy bliká nám /*

len „duchu doby“, má potrebu a sklony „majstrovať“ umenie tak, že jeho najvladnejší výkon, možnosti bývajú odsúdené na existenciu revenantov, bludných dvojníkov, vytesnených zvyškov „cudzieho“, „nevľúdneho“, „nezdomácneného“. Pritomnosť v neprítomnosti, smrti vnáša do podôb „mimesis“ nekontrolovaný exces, delirovanie, halucinovanie, kontrastne apatiu; následne rozpravu o tom všetkom vychyluje zo seba-istých podôb „normálnej“ reči. – Strážayove „sochy“, vôbec Strážayovo ne-excesívne písanie a reč možno azda perspektívne domýšľať nielen ako „melanchóliu umenia“ v istých dejinných situáciách, ale aj v súhre stajeného excessu a neraz zjavne prevládajúcej apatie. – KOFMAN, Sarah: *Die Melancholie der Kunst*. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Ed. P. Engelmann. Prel. B. Wagner. Stuttgart : Reclam jun., 1990, s. 224 – 243.

²⁰ BACHTIN, Michail M.: *Estetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva : Iskusstvo, 1979, s. 373. – Zhodou náhod obaja uvádzaní autori vo svojej krajine a kultúre boli nemalý čas, aj keď s rôznou intenzitou a dopadom umlčivani...

z väčšej diaľky ako pred polstoročím. / Mýtus sa rozplýva...“ (I. Kucpec: Druhá najkratšia báseň pre rok 2000, *Kniha tieňov* z roku 1990). Ďaleko je už aj vypätý, skoro až sofisticky vyznievajúci chiazmus ľudských možností-hybností, ich „časovania“, podôb: „(...) muž, čo vie, že nevytiahne do kopca, / no nevzdá sa a nepre-ruší jazdu. (...) Sám seba cíti za sebou a uniká, / aby sa stretol so sebou až v cieli, / lebo aj pred sebou má iba seba, / svoju inú podobu, ktorú len matne tuší“ (M. Válek: *Bubnovanie na opačnú stranu*, zbierka *Nepokoj* z roku 1963). Poézia sa vtedy vzopala aj k ťažko už zopakovateľnému pohybu existencie a obrazotvornosti, čo spája v sebe osobnostné nasadenie a zvláštnu pasivitu unáša-vého preludu či sna: „*Kde je chyba, zavri oči, mesiac, / aj v zahryz-nutí do krajca / je úzkosť, keď ten krajec dvíhaš / vždy vyššie, von z okna, nad sochy a strechy, / nad krásu, nad lásku... (...) ... prečo si mesiac, / málo spal? // Prečo sa skrývaš / do seba? // Si vinný?*“ (J. Ondruš: *Šialený mesiac* z rovnomennej zbierky z roku 1965). – U Š. Strážaya začiatku deväťdesiatych rokov zostávame v „ho-rizontálnej“ každodennosti v „meste“ aj s jeho „sochami“, zostá-vame poväčšine už „bez krásy, bez lásky“, „si vinný?“ už nie je naliehavou, sugestívnou otázkou, ale raz vyostrenejším, poväč-šine však neurčito matným pocitom.

LITERATÚRA

- BACHTIN, Michail M.: *Estetika slovesného tvorčestva*. Moskva : Iskustvo, 1979.
- ČERVENKA, Miroslav – MACURA, Vladimír – MED, Jaroslav – PEŠAT, Zdeněk: *Slovník básnických knih*. Praha : Československý spisovatel, 1990.
- DERRIDA, Jacques: *Strašidlá Marxa*. Prel. M. Kanovský. Bratislava : Európa, 2011.
- GREENBLATT, Stephen: *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*. Prel. M. Kopicová. Praha : Albatros, 2007.
- GROSSMAN, Jan: Předmluva. In: HALAS, František: *Básně*. Praha : Československý spisovatel, 1957, s. 7 – 52.
- JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Ed. M. Červenka. Jinočany : H&H, 1995.
- KOFMAN, Sarah: Die Melancholie der Kunst. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Ed. P. Engelmann. Prel. B. Wagner. Stuttgart : Ph. Reclam jun., 1990, s. 224 – 243.
- KOŠÍK, Karel: *Století Markéty Samsové*. Praha : Český spisovatel, 1993.
- MATHAUSER, Zdeněk: *Spirála poezie*. Ruské básnictví od roku 1945 do současnosti. Praha : Svět sovětů, 1967.
- MATHAUSER, Zdeněk: *Báseň na dosah eidosu*. Praha : UK v Praze, 2005.
- PATOČKA, Jan: *Fenomenologické spisy II*. Sebrané spisy sv. 7. Ed. P. Kouba a O. Švec. Praha : OIKOYMENH, 2009.
- PATOČKA, Jan: Husserlova fenomenologie, fenomenologická filosofie a „Karteziánské meditace“. In: HUSSERL, Edmund: *Karteziánské meditace*. Prel. M. Bayerová. Praha : Svoboda, 1968, s. 161 – 190.
- PATOČKA, Jan: *Umění a čas I*. Sebrané spisy 4. Ed. I. Chvatík a D. Vojtěch. Praha : OIKOYMENH, 2004.
- PATOČKA, Jan: Úvahy nad Readovou knihou o sochařství. In: ČERNÝ, Václav (ed.): *Sborník pětadvacíti*. Praha : Československý spisovatel, 1969, s. 180 – 191.
- REZEK, Petr: *K teorii plastičnosti*. Praha : Triáda, 2004.
- ŠRANK, Jaroslav: Domov, cesta, mesto. K niektorým motívom poézie Štefana Strážaya. In: *Skladanie portrétu Štefana Strážaya*. Zborník z konferencie. Ed. V. Mikula. Bratislava : Univerzita Komenského, 2014, s. 61 – 87.

TATARKA, Dominik: O uctievaní bohov. In: *Slovenské pohľady*, roč. 83, 1967, č. 2, s. 41 – 59.

TATARKA, Dominik: *Proti démonom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968.

WITTLICH, Petr: *Horizonty umění*. Praha : UK v Praze. Nakladatelství Karolinum, 2010.

Báseň I. Laučíka Prvé dojmy na možnom pozadí „autobiografie“ ako „figúry čítania alebo rozumenia“

Venované D.

„Autobiografia nie je teda nijaký literárny druh alebo typ textov, ale figúra čítania alebo rozumenia, ktorá do istej miery vystupuje vo všetkých textoch. Autobiografický moment je procesom vzájomného pripodobňovania obidvoch subjektov zúčastnených na procese čítania...“

P. de Man¹

Problémové „pozadie“ úvahy naznačuje zvolené motto; „popredím“ bude báseň I. Laučíka *Prvé dojmy* zo zbierky *Na prahu počutelnosti* z roku 1988.

*Za oknami okno,
v ktorom sa smeje a vraví: Som to stále ja.*

*Za zrkadlom neartikulovaný kúsok sveta.
Hodne kaviiek, ich pohybov v tme.*

¹ MAN, Paul de: Autobiographie als Maskenspiel. In: MAN, Paul de: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. von Ch. Menke. Prel. J. Blasius. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1993, s. 134. – V anglickom origináli figuruje slovo „Defacement“, ktoré zrejme lepšie vystihuje poľský preklad M. B. Fedewiczovej – „od-tvarzanie“ (*Pamiętnik Literacki*, roč. 77, 1986, č. 2, s. 307).

*Mesiac nad infekčným oddelením
posúvajú teplé vlny.
Vietor rozviera vlasy
zachytené na živých plotoch.*

*Za oknom okná a za oknami okno.
Ďalej sa smeje stará mama
v mojom starom haikú:*

*Jas člení dni.
Zhoreli ozdoby
mojich prístreší.*

V druhej polovici deväťdesiatych rokov v rámci elementárneho orientovania sa v básnickom svete a textoch zbierky *Na prahu počuteľnosti* mal som možnosť na margo básne *Prvé dojmy* podať niekoľko formulácií;² dnes to bude pokus motivovaný a štrukturovaný inak.

² Dovolím si ich tu uviesť: „Prvé dojmy – Laučíkove veľkolepé metaforogénne ‚udalosti svetla‘ vtesnané do vzájomne sa rušiaceho chiazmu: ‚Za oknom okná a za oknami okno‘ (reálne ‚okno‘ ako rám, výrez, ‚obraz‘ skutočnosti a inverzne ‚obraz‘ v európskej tradícii od renesancie chápaný ako ‚okno‘ do sveta). Multiplikujúce zrkadlenie provokuje k seba-identifikácii ‚som to stále ja‘. ‚Kavky‘, ‚tma‘, ‚mesiac nad infekčným oddelením‘, ‚vetrom rozvievané vlasy‘, ‚zachytené na živých plotoch‘ – všetky tieto prírodné ‚udalosti‘ prekrývajú minulé alebo možno budúci deficit, stratu. (Postava matky v okne, zachytená náhodne amatérskou kamerou, v Kiesłowského *Amatérovi*; hrdinova fascinácia týmito neumelými zábermi po matkinej náhlej smrti...) ‚Ďalej sa smeje stará mama / v mojom starom haikú: // Jas člení dni. / Zhoreli ozdoby / mojich prístreší.‘ Vzájomné zrkadlenie sa ‚okien‘ a postavy v nich, vzájomné zrkadlenie sa aktuálneho textu *Prvé dojmy* a autorovho dávnejšieho, citovaného textu (forma haiku odkazuje na šesťdesiate roky a ich záujem o Východ, o prekladovo dostupné autentické texty i modernistické interpretácie, napr. E. Pound, o subtilnú estetiku elementárneho samo-znaku a mlkvej, náhlej iluminácie – satori). Prvé dojmy – anamnéza, ‚Trauerarbeit‘, autorsky intertextuálna retrospektíva ako ich inštrument“ – text časopisecky vyšiel v roku 1998, teraz knižne: *Lektúry*. Bratislava : SAP, 2005, s. 197. – Urobil by som drobnú faktickú korektúru: v spomínanom filme je to matka hrdinovho priateľa.

1. Názov básne možno asociovať s textom H. Michauxa *Prvé dojmy*; fragment z neho vyšiel v rámci ukážok z pripravovaných prekladov J. Mihalkoviča v *Mladej tvorbe*, 1966, č. 8. (V tomto čísle z „osamelých bežcov“ bol prítomný P. Repka textom zo svojho reportážno-publicistického cyklu na atraktívnu tému – *Nezosmilniš!*) Rozsiahly text *Prvé dojmy* bol zahrnutý do zväzku poézie H. Michauxa *Lazar, spíš?*, ktorý vyšiel v roku 1968 v edícii KMP ako výsledok prekladateľskej práce J. Mihalkoviča s esejom J. Vladislava a s ilustráciami z výtvarného diela H. Michauxa. (J. Vladislav uvádzal iniciačné ukážky z poézie H. Michauxa vo *Světovej literature*, 1963, č. 5, prinajmenšom básne *Odvezte mne* s incipitom „Odvezte mne na karavele, / na staré a tiché karavele...“, *Plovoucí ledovce*, *Moře* sa ponúkajú do pozornosti čitateľa prvých dvoch zbierok I. Laučíka z konca šesťdesiatych rokov.) *Prvé dojmy* prinášajú kritickú autocharakteristiku Michauxovho písania – „improvizácie, čo sa nestávajú dielami“. Mohlo by to azda platiť aj o textových podujatiach I. Laučíka z druhej polovice šesťdesiatych rokov. Medzi J. A. Rimbaudom a I. Laučíkom akoby oscilovala Michauxova formulácia o „zatratenoch, čo sú unášani so mnou na šialenej kryhe“. – Späť však k I. Laučíkovej básni *Prvé dojmy*! Totiž vstupná pasáž Michauxových *Prvých dojmov*, preložená pôvodne v *Mladej tvorbe*, skusmo sa dá významovo kondenzovať do slov či motívov „detstvo“, „mlčanie“, „samota“, „čas“, „volanie v situácii samoty“ a tieto motívy pri všetkej odlišnosti Laučíkovej skôr kratšej ilumináčnej básne a Michauxových „litánií, litánií ako život“³ (opäť autocharakteristika z *Prvých dojmov*) identifikujeme či aspoň tušíme v podloží Laučíkovho textu. V poézii I. Laučíka nachádzame

³ Pri úvahe o I. Laučíkovi hodí sa odcitovať celú formuláciu: „...vracať sa, vracať sa k tomu istému, byť litániami, litániami ako život, dlho byť pred skončením, neusilovať sa ani tak o komponovanie hudby človeka a najmä nie skladateľa, obzvlášť zo Západu, ale skôr komponovať hudbu vrabca, sediaceho na halúzke, vrabca, ktorý by sa pokúsil privolať človeka...“

básnicky doložený vzťah k H. Michauxovi – je to báseň Pozdrav Michauxovi zo zbierky *Vzdušnou čiarou* z roku 1991. Má motto: „žije ešte Michaux?“ – z listu“, otázka zrejme z čias normalizačných informačných deficitov (pri časopiseckom publikovaní v *Kultúrnom živote*, 1990, č. 1, mala báseň vročenie – 1984, čo je rok Michauxovho úmrtia). – Vo všeobecnosti sa dá povedať, že solidarizujúca fascinácia H. Michauxom bola solidarizujúcou fascináciou extrémnym, zároveň však diskrétnym typom ľudskej, básnickej, umeleckej existencie v poézii a umení 20. storočia.⁴ – Bez naznačenej michauxovskej asociácie titul „prvé dojmy“ možno chápať aj autonómne v zmysle elementárnej, pôvodnej, pretrvávajúcej sviežosti, konkrétnosti, ale rovnako aj ako iniciáciu, zasvätenie, vvedenie do základných ľudských skúseností blízkosti, straty, trúčlenia, spomienky...

2. „*Za oknami okno...*“ – okno ako synekdocha domu, budovy; celá táto zmnožená konštelácia navodzuje predstavu bežných dvojitých okien smerom dovnútra, prípadne okien rozčleňujúcich napr. z administratívno-izolačných dôvodov vnútorné priestory, najskôr však predstavu priestorovej postupnosti či následnosti okien na priečelí či múre väčšej erárnej budovy (škola, nemocnica, kasáreň atď.). (A. K. Žolkovskij, autor z okruhu niekdajšej Tartusko-moskovskej školy, v sedemdesiatych rokoch predložil dôležitú štúdiu *Miesto okna v Pasternakovom básnickom*

⁴ „Co pocítujeme nad jeho dílem, je na svém dně násobeno vším, co v životě poznal. A poznal mnoho. Příklady? V roce 1919 unikl ztroskotání lodi Victorieux; prožil rok v rovníkových krajinách Ecuadoru (Quito, 1927) s geniálním, nešťastným básníkem Gangotenou, který zemřel mlád (a s ním jeho básně, z největší části nevydané, shořely při havárii letadla, a jsou ztraceny navždy). Tolik jako Michaux cestoval málokdo. Viděl země, které opravdu nejsou cílem cest turistických, ani velice náročných cest kolem světa, které ve Francii nebyly neobvyklé. (...) Sám sebe nazývá cestovatelem bez zavazadel, který prošel tolik cest“ (z eseje J. M. Tomeša Henri Michaux, slovo a tvar, in: *Souvislosti*, 1/35/1998, s. 176 – 177). Ktovie, či I. Laučíkovi boli známe tieto momenty z biografie H. Michauxa, avšak charakteristicky korešpondujú s jeho individuálnou i skupinovou juvenilnou „mytológiou“.

svete, kde tento konštitutívny moment Pasternakovej poézie analyzoval ako miesto kontaktu človeka a prostredia, človeka a prírody, človeka a sveta, vnútrajška a vonkajška a zároveň ako zónu maximálnej intenzity komunikačno-významového diania, evokovaného poéziou.) – „... okno, / v ktorom sa smeje a vraví...“ tu vymedzuje, rámcuje, rámuje, fixuje na spôsob obrazu nateraz bližšie neurčený „podmet“, stavia ho do centra pozornosti.

Možno sa tu pokúsiť o fragmentárny exkurz k fungovaniu okna v modernej slovenskej poézii. – Keď R. Jakobson v prednáške *Co je poezie?* zo začiatku tridsiatych rokov chcel predviesť premeny akoby poetických tém a rekvizít, komentoval romanticky príznačný záznam Máchovho hrôzostrašného sna, aby ironicky dodal, že „z oken byla právě gotická v zvláštní oblíbeně a za nimi nutně svítila luna. Dnes je básníkovi každé okno stejně poetické, od obrovského zrcadlového okna obchodního paláce až do okénka venkovské hospůdky, hustě pošpiněného mouchami. A lze dnes básnickými okny vidět ledacos“ (*Poetická funkce*, 1995, s. 23). – Rozpätie fungovania okna možno naznačuje Mallarmého báseň *Okná*, kde v doslovnom „lyrickom sujete“ starý zomierajúci muž z posledných síl sa berie z nemocničného interiéru choroby, umierania, smrti k oknu, aby sa naposledy vystavil zmyslovej plnosti a kráse sveta; analogicky či alegoricky básnik pri oknách „*žády k životu (...) se obrátí*“, aby z nausey života sa vzopäl, zrejme márne, ku „*Kráse*“, „*Umeniu*“, „*Večnosti*“... (citácia a parafráza podľa prekladu O. Nechutovej, súbor *Souhlas noci I* v usporiadaní J. M. Tomeša, 2002). – Slovenský básnik „otvorených okien“, keď podal lyrickú panorámu súdobého sveta, na konci svojej zbierky napísal: „*Tak stál som opretý v tom okne otvorenom (...) Zazrel som veci, ktoré poznám dávny menom, / v zachvení, ktoré dneska neviem vysloviť*“ (*Otvorené okná*, 1935, Hoci epilóg). Chvejivé prepojenie výhľadu („okno otvorené“), jazyka („dávne meno“) a tlmeného lyrického afektu („zachvenie“); okno potom ako lyrická synekdocha sveta,

jeho dát-motívov i ako postoj, modalita v zmysle kontemplácie či melanchólie. Okno ako priehľad, najprv do sociálnej genealógie: „Okienkom, úzkym ako obolus / pod jazyk mŕtveho, si uvidel / krajinu detstva. Na zaprášených sklách / jak na psej koži pergamenov čítal / svoj rodokmeň“ (M. Rúfus: *Zvony*, 1968, Okno); priehľad kriticisticky či kantovsky povedané za hranice možnej skúsenosti: „Okno, ó, údivu, z hlboka vychodiace. (...) Okno na dome / nikoho!“ (*Zvony*, Studňa); napokon melancholický lyrický agnosticizmus: „Ach, ľudstvo, drobný dážd, / klopúci vytrvalo na okná / prázdneho domu, v ktorom nebýva / nikto!“ (*Zvony*, Tak). Okno ako synonymum elementárne ľudského pohľadu: „Prišiel som, a čo ti darom nesiem, / iba sám seba ako kufor šiat... (...) roleta slepá miesto tváre v okne“ (J. Ondruš: *Sonet, výber Pamätí*, 1982), namiesto pohľadu, výrazu vítajúceho či očakávajúceho vecná rekvizita rolety, na ňu prenesené adjektívum kompetentné pre pohľad, oko, zrak v deficitnej podobe. „mŕtva luna stojí za oknom / jak hypnotizovaný spáč“ (M. Válek: *Milovanie v husej koži*, 1965, Len tak), okno je tu priemetňou úzkostných fantaziem; v juveniliách však, nežne zdrobnelé, zastupovalo na spôsob metonymie folklórnych „vohľadov“ zmarené erotické prísluby: „stačí pár dosák, klinec hrdzavý / a veľká láska, ktorá ešte žije, / je zasiahnutá priamo do hlavy“ (Okienko, cyklus *Zápalky*, rozšírená verzia *Dotykov v Štyroch knihách nepokoja*). „Čo je smutnejšie ako zrak stareny, / vyzerajúci do nedeľného odpolednia zo šera okna?“ (I. Kuppec: *Knihá tieňov*, 1990, *Nedeľné odpolednie stareny*) – vynára sa tu, pochopiteľne, spomienka na „smutná odpoledne nedeľní“ Halasových „starých paní“. – Okno ako výhľad, priehľad (akoby meta-fyzický), pohľad; k tomu pristupujú „vlastnosti materiálu“ (ak tu možno obmeniť názov jednej básne I. Laučíka): rámcovanie rámom, optické efekty skla – priehľadnosť, zrkadlenie atď. Dobré boli známe aj I. Laučíkovi – z náhodne čítanej básne *Posledné sympóziu o neverbálnej komunikácii* (názov pripomína slovenské akčné či konceptuálne umenie od sedemdesiatych

rokov, báseň je z roku 1974, vyšla v *Kultúrnom živote*, 1990, č. 1): „Okno rámuje tmavé vnútornosti domu“ alebo „Okno (vpravo) odráža anglické lístie vo vlhkom parku“. – Vzniká, pochopiteľne, otázka, čo na tomto fragmentárne naznačenom pozadí predstavuje báseň *Prvé dojmy*?

Späť k textu! Zoči-voči chiazmu „za oknom okná a za oknami okno“ možno azda anticipujúco povedať, že vyťažuje svetelné, iluminačné a zrkadiace, ako aj zmnožujúco dekomponujúce možnosti „okna“ a jeho „materiálu“. – „Za oknami okno, / v ktorom sa smeje a vraví: Som to stále ja.“ Bližšie neurčený „podmet“ je nositeľom expresívneho prejavu v podobe „smiechu“ a ďalej výroku, tvrdenia: „Som to stále ja.“ Pred časom mal som sklonny usúvzťažňovať ho s utvrdzovaním seba-totožnosti voči formálno-vizuálne pochopenému zmnožovaniu; dnes by som ho chápal skôr „psychologizujúco“ alebo „fabulačne“ (je to asi „sila veku“ – spojenie z názvu zväzku memoárov S. Beauvoirovej, použité ako názov cyklu fotografky D. Hochovej) – reakcia na vlastný obraz v zrkadle alebo tu možno v zarazení, prekvapení druhých, reakcia na takto „zrkadlené“ nevľúdne, nemilé zmeny dané chorobou, starnutím, chátraním, v horšom prípade fatálnym výpadkom telesných či psychických funkcií (nenáležitá, impertinentná asociácia: „okno“ vo frazeologickom spojení „mať okno“ ako výpadok pamäti, bdelého, normálneho vedomia...) – V roku 2004 P. Zajac uverejnil štúdiu *Báseň na prahu počuteľnosti* (*Romboid*, 2004, č. 1; má aj nemeckú verziu s azda výrečnejším názvom – *Labilné balansy. Figúry pohybu v lyrike*): vyšiel v nej zo súvzťažností výtvarných prác M. Kerna a lyriky I. Laučíka, interpretačne sa potom sústredil okrem iného na Laučíkovu báseň *Močiare. Brocovo centrum*, ktorá ma tu zaujíma zvlášť svojou východiskovou situáciou i jednou replikou. Vo zväzku I. Laučíka *Básne* z roku 2003 nie je, P. Zajac odkazuje na ňu ako na súkromnú tlač, časopisecky vyšla v *Romboide*, 1995, č. 2 (venovanom semináru o „osamelých bežcoch“ z jesene 1994). Bá-

seň je – s veľkým zjednodušením – prírodnými, predovšetkým meteorologickými výjavmi rámcovaným, zvláštne posunutým dialógom básnika I. Laučíka a výtvarníka M. Kerna, ktorý po úraze a mozgovej príhode zo začiatku deväťdesiatych rokov mal postihnuté rečové a pohybové funkcie s dosahom aj pre novo, akoby z „jaskýň“ tela-vedomia ťaženú, azda terapeuticky skúšanú výtvarnú prácu. Báseň časopisecky vyšla po Kernovej smrti na jeseň 1994 (zomrel 1. októbra). „*Som to ja, čo tu ešte stojí?*“, podľa P. Zajaca afatická apostrofa, vrhá pre mňa znevľúdňujúce svetlo aj na roky predchádzajúcu tvrdiacu výpoveď v *Prvých dojmach*: „*Som to stále ja.*“ – Zajacovu formuláciu na margo súvzťažností tvorby M. Kerna a I. Laučíka, že „chiastickou rétorickou figúrou a náprotivkom vizuálnej poézie obrazu je obrazná vizuálnosť poézie“, možno azda bez veľkého násillia, vynímania z kontextu, evidovať aj pri básni *Prvé dojmy*, resp. priamo konfrontovať s jej „okennými“ konštitutívnymi momentmi. Rovnako sem azda patrí poetologický postreh J. Zambora z jeho rozsiahlej štúdie Ivan Laučík. Skice k portrétu (*Romboid*, 2005, č. 7; knižne v autorovom zväzku *Interpretácia a poetika*, 2005) o „postupe hodnom povšimnutia“, akým je podľa neho v poézii I. Laučíka „zobrazenie v obraze“.

3. „*Za zrkadlom neartikulovaný kúsok sveta*“ – začiatok strofy anaforicke nadväzuje na gramatickú väzbu určenia miesta „za oknami“, „okno“ a „zrkadlo“ vecne spája sféra vizuality; akoby za zrkadlom bolo stajené to, čo implikoval, v sebe zahŕňal vstupný výjav, veď poznávame/vidíme „len ako by v zrkadle“ (1 Kor. 13, 12). Možno tu myslieť aj na akcie M. Kerna, kde zrkadlo inštalované vonku, v prírode malo zachytávať prírodné fenomény s následnou dokumentáciou celej situácie. Z už pripomenutého Pozdravu Michauxovi aktualizuje sa tu formulácia: „*Písal som (ti) o svite zasnežených polí / za zrkadlom*“ (*Vzdušnou čiarou*, 1991). To, čo je za zrkadlom ako sférou vizuality, je deficitne charakterizované pojmom z oblasti jazykového výra-

zu, reči, komunikácie – „neartikulovaný“. – Sled potemnených exteriérových prírodných výjavov či udalostí možno chápať ako artikuláciu paradoxne v žilve výraznej vizuality. – Ornitologický motív „hodne kaviiek“ je podaný akoby v disociovanom hmýrení osamostatnených, substantivizovaných „pohybov v tme“, „mesiac nad infekčným oddelením“ opticky klamavo „posúvajú teplé vlny“. „Infekčným oddelením“, kedysi azda bežnou súčasťou nemocníc od okresnej úrovne, výslovne vstupuje do diania možný motív choroby, ohrozenia, straty, veď „som to stále ja“ potenciálne tieto súvislosti navodzovalo; anekdoticky, fabulačne vyznie pripomenutie, že pacienti z uzavretých oddelení zvykli cez okná komunikovať s príbuznými stojacimi vonku... „Vlasy“, vo svojej relatívnej autonómii a pasivite voči živej ľudskej bytosti ako akčnému centru vždy potenciálne príзраčné, vábivo mäťúce (dlhé ženské vlasy, vlasový fetišizmus atď.), sú hyperbolizovane „rozvievané vetrom“ a „živé ploty“, na ktorých majú byť enigmaticky „zachytené“, aj keď je to významovo ustrnuté spojenie, sú tu oproti „vlasom“ naozaj životnejšie, menej príзраčné. Tri udalostné sekvencie (ornitologická, lunaticko-meteorologická, resp. nemocničná a vlasovo-vegetabilná) majú v sebe latentnú filmovosť, „hororovosť“. Bez zachádzania do enigmatických nuáns je podstatné ich celkové naladenie či výrazová afektívna kvalita – S. Freudovo „desivé“, „strašlivé“, „nevľúdne“. Vzhľadom na nemecké „das Unheimliche“ infekčné oddelenie či potenciálne nemocničný park naozaj nie je „domovom“, ale „ústavom“.

Intertextuálne „denné snenie“ či „voľné asociovanie“ nad práve absolvovanou strofou *Prvých dojmov* priviedlo ma k *Světovéj literatúre*, 1961, č. 2, kde bol predstavený básnik W. C. Williams výberom básní predovšetkým v preklade J. Haukovej a informatívnou esejou angloamerikanistu Z. Vančuru. Citát z básne Jaro a vôbec: „*Cestou k infekční nemocnici / pod velkou vlnou modře / žíhané oblaky hnány / od severovýchodu – studený vítr. A dál / úhory*“

rozlehlých, blátivých polí, / hnědých suchou plevelí, stojící i slehlou.
 // Záplaty stojaté vody, / sem tam vysoké stromy. // Poděl celé cesty
 narudlá, nafialovělá, rozvidlená, větvičková / tkanina kerů a strom-
 ků / se suchými hnědými listy, / pod nimi bezlisté odnože – // Jakoby
 bez života, loudavé / zmámené jaro se blíží...“ Báseň vyúsťuje akoby
 do doslovne jarného vegetačného vzmachu, skoku, rozpuku...⁵
 Povedať, že v roku 1964 vychádza výber z poézie W. C. Williamsa
Hudba poušťa v preklade J. Haukovej v profilovej edícii *Plameny*
 v SNKLU (odtiaľ z básne *Psovi*, ktorého prejeli na ulici je
 emfatický citáť v eseji M. Hamadu, v polemike o výklad *Milovania*
 v *husej koži* M. Válka, ako argument vo veci krásy v modernej
 poézii – „*René Chare, / vy jste básník, který věří / v sílu krásy, / jež*
napraví všechno špatné“ – *Básnická transcendencia*, 1969, s. 51), či
 dodať, že v roku 1974 v edícii *Knížnica Slovenského spisovateľa*
 v preklade P. Vilkovského a J. Mihalkoviča vychádza dvojjazyčné
 vydanie poézie W. C. Williamsa *Asfodel*, ktoré ťažko mohol
 prehliadnúť záujemca o poéziu 20. storočia, to všetko nemusí
 celú túto intertextuálnu asociáciu spravdepodobniť: v jej pro-
 spech však azda bude stačiť uviesť okolnosť, že v spomenutom
 čísle *Světovej literatury*, 1961, č. 2, časopisecky vyšla (v preklade
 J. Škvoreckého) próza A. Sillitoa *Osamělost přespolného běžce*, čo
 o niekoľko rokov dala meno autorskému zoskupeniu I. Laučíka,
 P. Repku a I. Štrpku – „osamelí bežci“.

„Živé ploty“ v *Prvých dojmoch* I. Laučíka akoby ma predsa len
 navigovali späť k „infekčnému oddeleniu“, k nemocničnej budove.

⁵ Akoby sa napísalo kedysi v slovenskej esejistike, je to zrejme autorova erbová báseň. V dejinách americkej literatury *Od puritanizmu k postmodernismu* (1997, s. 269) figuruje pod názvom *Cestou k infekční nemocnici*. Autori R. Ruland a M. Bradbury píšú o nej ako o básni, „kde se vizuálně popisná metoda snoubí s whitmanovským, tvořivým shonem“ neboli plodnou kreativitou. (...) Williams se pokusil spojit toto postupné zakořeňování básnické látky s lokálním citěním... (...) Chtěl, aby umění nalezlo zdroj svěží síly v tom, že se dotkne konkrétní věci a otevře ji tak cestu ke sjednocení a splnutí s jinými.“

– U dôležitých autorov slovenskej poézie od šesťdesiatych rokov po deväťdesiate roky možno nájsť básnické texty, ktoré v pomyselnom zoskupení by vydali na „nemocničný“ tematický komplex. Pochopiteľne, vzhľadom na vtedajší vek autorov nad „pacientskou“ perspektívou prevažuje či prevažovala perspektíva či optika „návštevnícka“, zúčastnene príbuzenská alebo priateľská, repertoár oddelení siaha však od pochopiteľných pôrodníc až po oddelenia s fatálnymi diagnózami a koncami. „Patiens“ v doslovnom zmysle „trpiaci“ bol „hrdina“ textov J. Ondruša alebo J. Stachu, z mladších „hrdina“ J. Švantnera, šťastie-nešťastie návštevnícko-účastníckej roly nachádzame u Š. Strážaya, J. Štrassera, I. Štrpku. *Prvé dojmy* I. Laučíka častou svojej motiviky aj napriek všetkým „zhusteniam“ a „presunom“ zjavne k tomuto tematickému komplexu patria. V zbierke I. Laučíka *Vzdušnou čiarou* nachádzame báseň *Šťastnú cestu!* z radu jeho civilno-ironicky vyznievajúcich textov: aj pri opakovaných čítaniach človek akoby sa nevedel rozhodnúť, či je to akt, rituál prepúšťania pacienta z oddelenia nemocnice domov, eufemizácia zomierania a smrti alebo napokon kompromis medzi tým, keď sa do medicínskej starostlivosti nebude mať čoskoro prečo vrátiť – v každom prípade sekularistické, civilné „ars moriendi“. (V intertextuálne spomínanom W. C. Wiliamsovi, v zväzku prekladov P. Vilikovského a J. Mihalkoviča je báseň Mužovi zomierajúcemu zaživa: „*Dnešný deň je ako stvorený / niekam ísť. / Na Floridu / v tomto období / dnes chodia vo veľkom (...)* Odlet je o 6,30 / alebo máš / už namierené niekde inde?“ , čo by mohlo zapadať do hypotetického Laučíkovho záujmu o W. C. Williama.⁶) – V istom predstihu voči absolvovaniu

⁶ Hodí sa tu uviesť, že fungovaniu W. C. Williama v povojnovej českej poézii je venovaná príkladná štúdia Z. Kazalárskej „*Byla to cesta ne nepodobná objevení Ameriky*“ Miroslav Holub a William Carlos Williams (*Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 4); slovenský terén stal sa skôr kaleidoskopicky témou Ľ. Somolayovej: K americkým inšpiráciám v tvorbe Osamelých bežcov (*Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 4).

celej básne *Prvé dojmy* možno ju zaradiť aj do sledu Laučíkových nekrologicko-komemoratívnych textov, ako *Za jaskyniarom* (*Na prahu počuteľnosti*), *Pozdrav Michauxovi, Alfonzovi Böhmovi, autorovi kníh a lekárovi, Príhovor k popolu Aurela Stodolu* (*Vzdušnou čiarou*), P. Zajacom pripomenutá báseň *Močiare. Brocovo centrum*; aj keď v *Prvých dojmoch* nefiguruje kultúrne relevantné meno alebo metonymicky profesia či s osobou spätá lokalita, sú tak drobným anonymným epitaform, „indexom“ je tu príbuzenský vzťah – „stará mama“.

4. „*Za oknom okná a za oknami okno*“ – báseň akoby sa vracala k svojmu východisku-začiatku, v chiazme „okien“ pribudlo, postava v jednom z nich je potenciálnymi svetelno-zrkadlovými efektmi svetelne „vybielená“, anihilovaná. Chiazmus ako záblesk zjavnosti, prístupnosti, identifikovateľnosti; zároveň paradoxná „negatívna“, zrkadliaco-oslepujúca „meta-fyzika“; „dialektika“ javenia a „veci“.⁷ (Čitateľ slovenskej poézie môže si tu spomenúť na verše J. Ondruša: „*Postaviš zrkadlo pred zrkadlo, / obrátia sa chrbtom k sebe. // Zruší sa svetlo / medzi zrkadlami*“ – začiatok „vzťahovej“, partnerskej básne Marta – Pamäť, 1982.) – „*Ďalej sa smeje stará mama / v mojom starom haikú*“ – „ďalej“ ako pokračovanie aktuálneho textu, „ďalej“ ako pokračovanie textom evokovaného diania, nie však vo vizuálnom živle, ale v citačno-textovom. „Stará mama“ sa „nesmeje“ v „okne“, ale v básnikovom „*mojom starom haikú*“. Ak si predstavíme pomyselné lyrické album „starých mám“

⁷ Práve komentovaný verš I. Laučika priviedol ma späť k úvahe, ktorú v náznu-generalizácii podal V. Mikula pri J. Mihalkovičovi a jeho *Zimoviskách* (1965): „Strata zmyslu sa však v druhej časti zbierky už nedá zarieknuť, lyrický subjekt ‚zarastá tichom‘ a svet prestáva byť transparentný. ‚Rozhŕňal som záclony bez konca‘ – tento obraz možno považovať za jeden z najvýstižnejších nielen pre Zimoviská, ale aj pre tú fázu slovenskej poézie šesťdesiatych rokov, v ktorej sa už zbavila stôp predchádzajúcej epochy schematizmu a nastolila svoju vlastnú problematiku a pocitovosť“ – heslo Mihalkovič, Jozef, *Slovník slovenských spisovateľov*, 2005, 2. vyd., s. 378.

od debutu *Až dozrieme* (1956) M. Rúfusa cez *Zimoviská* (1965) J. Mihalkoviča po básne L. Vadkerti-Gavorníkovej, vidno, že niet tu ani stopy po priamej fyziognomicko-sociálnej prekreslenosti, žánrovo-situačnej konkrétnosti, rustikálnych či folklórnych rudimentoch alebo reliktoch, regionálnom kolorite: „stará mama“ je maximálne „konceptualizovaná“ alebo ešte skôr „redukovaná“ na in-variant vzťahu. Určenie „sa smeje“ je tak trochu oxymoron voči „potemnelosti“ celého predchádzajúceho diania. Básnikovo „moje staré haikú“ „starej mame“ vlastne prepožičiava „hlas“, rečové gesto, životne relevantný prehovor, čím sa k slovu dostáva trópus či figúra prosopopey (na začiatku citovaný P. de Man ju spája aj s autobiografiou, síce rozporne, keďže v autobiografii eviduje či akcentuje predovšetkým „maskovanie“, „defiguráciu“, „znetvorenie“, „stratu tváre“). – V. Mikula v reči na pohrebe F. Miku v novembri 2010 pripomenul, že v slove „citovať“, trivializovanom vo vedeckej prevádzke a jej kvantifikovaní, je aj význam „privolať“, „vyvolať“, ba vplietol sa mu tam chlebnikovovsky či moravčíkovsky aj para-etymologizujúco slovanský „cit“... Básnik citovaním svojho haiku privoláva „starú mamu“ v jej ne-prítomnosti, šifrujúc tak svoj stajený cit. Samotné haiku, graficky odlišené, znie: „*Jas člení dni. / Zhoreli ozdoby / mojich prístreší*“⁸ Ak aj nepodľahneme ponúkajúcej sa prešmyčke „jas“ – „čas“, „člene-

⁸ Nielsen haiku v domovskom kultúrnom kontexte, ale sprostredkovane azda aj haiku I. Laučíka a jeho fungovania v básni *Prvé dojmy* sa dotýkajú formulácie japanistu A. Límana, venované „estetike haiku“: „O estetických pojmech wabi a sabi byly popsány hory papíru, ale stručně řečeno wabi znamená patinu, omšelost, kouzlo zabydenosti a ohmatanosti, jakési oduševnění nánošem času (...) Sabi (stesk samoty, osamění) vyjadřuje melancholii filosofického odstupu, samotu nikoliv ve smyslu zoufalého mladického pocitu opuštěnosti, ale naopak sladkou samotou, ve které člověk může naslouchat hlasu vlastního nitra a zpěvu veškerenstva. (...) Anglicky se hosomi překládá jako slenderness neboli štíhlost – básnička musí mít švih a být štíhlá. (...) A ten poslední tvůrčí princip je snad nejtěžší ze všech: šibumi (hořkost, střidmost).“ – LÍMAN, Antonín: Úvodem. In: *Pár much a já. Malý výběr z japonských haiku*. Praha : DharmaGaia, 1996, s. 11, 12, 13.

nie dní“ „jasom“ je prepojením času astronomického a konečného, ľudského. Definitívna, možno očistná strata a oprostenie, či už si pod „ozdobami“ vybavíme nejaké exotické „žaponérie“, ako sa kedysi hovorievalo, alebo skôr nejaké tunajšie architektonické detaily, či napokon rustikálne drevom na zimu obložený dom, pod strechou prakticky alebo dekoratívne zavesené plody atď., bez ohľadu na to všetko obnažuje, vyjavuje bezprístrešnosť, nezaštitenosť ľudského života vôbec a jeho sklonu zvlášť, prijímanú však tak, že veci tak sú.

Jedným z podnetov venovať sa básni I. Laučíka *Prvé dojmy* bol pre mňa fragment textu, ktorý tu o chvíľu odcitujem. Je zo spomienky na J. Špitzeru od E. Gindla, inak liptovskomikulášskeho spolužiaka a priateľa I. Laučíka – *Nízke slnko nad panónskou rovinou* (vyšiel v čísle periodika *Kritika a kontext*, venovanom J. Špitzerovi, 2010, č. 40, s. 52). Uvedomujem si, že fragment spomienkového textu nemusí tak oslovovať ľudí, čo sa nedostali ani do marginálneho, letného, náhodného kontaktu s J. Špitzerom, pre ktorých je len menom z kníh a peripetií slovenského 20. storočia. Fragment textu E. Gindla dovoľm si tu „ponechať“ v latentnej súhre s básňou I. Laučíka, jej situáciou, témou, „rozpoložením“.

„Posledná spomienka na Juraja Špitzeru

Balkón pred nemocničnou izbou, v ktorej o niekoľko dní umrel. Neskorá jeseň, babie leto, nízke slnko nad panónskou rovinou. Ďuro ma požiadal, aby som mu pripomenul haiku Ivana Laučíka, ktoré som kedysi prečítal v Lýceu. Tu je:

*Jas člení dni
už zhoreli ozdoby
z mojich prístreší.“*

5. Úvaha nad básňou I. Laučíka *Prvé dojmy* pri všetkej mean- drovitosti a fragmentárnych exkurzoch (k fungovaniu okna v slo-venskej poézii alebo k „nemocničnému“ tematického komple- xu) hlási sa metodickou dimenziou k dávnej formulácii českého estetika a rusistu, hlavne však pôvodne fenomenologicky inšpi- rovaného mysliteľa vo veciach poézie a umenia Z. Mathausera: „...od poloh, kdy je dílo ‚oknem do světa‘, neustále přecházíme k polohám, kdy nám dílo otevírá svou vlastní ‚laboratoř‘, a nazpět...“⁹ – Metafora „okna“ z teoretizujúceho textu a konštitutív- ny, nosný moment z práve absolvovaného básnického textu sa stretávajú vzácné a zvláštne na pracovnom stole čitateľa-inter- preta; to je však námet ponad možnosti aktuálnej úvahy. – Báseň I. Laučíka *Prvé dojmy* stavia nám pred oči fenomény alebo si- tuácie, ktorými masívne, ba neraz extaticky, katastroficky býva zvieravo unášaný konečný ľudský život (Dasein – Wegsein); nevedie nás však k nim čelne, priamo, na spôsob nárazu, ale náznakovým predvedením „práce“ pamäti, smútenia, vôbec pri- pamätúvania. Nie je to „obnažovanie“ „obrazu“ alebo „postupu“

⁹ Formulácia je z prenikavej úvahy z roku 1964 venovanej skôr dobovo príznačnej než pretrvávajúco význačnej práci vtedy sovietskeho, resp. rusického publicistu, esejistu, teoretizujúceho autora V. Turbina *Ume- nie a čas* (slovenský preklad od J. Klauču z roku 1963). Celá pasáž znie: „...právě v nejlepších dílech moderního umění je ‚obnažení‘, ‚rozklad‘ ob- razu sám *prostředkem obrazotvorným*. Vůbec je třeba rozlišovat mezi takov- ým ‚obnažováním‘ a ‚rozkládáním‘ obrazu, které se děje jakoby z přebytku uměleckých sil, je obrazné, umocňující a spirálovité, a takovým, jež nastá- vá z nedostatku uměleckých sil, je estétské a končí v bludném kruhu.“ Je to záležitost „*dialektiky, extatických‘ a ‚reflexivních‘ poloh* při vnímání umělec- kého díla (od poloh, kdy je dílo ‚oknem do světa‘, neustále přecházíme k polohám, kdy nám dílo otevírá svou vlastní ‚laboratoř‘, a nazpět); při vnímání moderního uměleckého díla s prvky ‚obnažení‘ a analýz je tato dialektika zvláště intenzivní a závažná“ (Turbin, Turbina, s Turbinem? In: MATHAUSER, Zdeněk: *Nepopulární studie*. Praha : Svoboda, 1969, s. 179). – Masívne používanie pojmu „moderného umenia“, jeho apologetika text pri všetkej prenikavosti formulácií predsa len situujú do prvej polovice šesťdesiatych rokov.

z dávnych provokačných dôb avantgardy či neoavantgardy, ale „askéza“ vedomia v doslovnom zmysle vyčirujúceho, katarzného „cvičenia“.

* * *

Záver ako problematizujúca otázka: čo má spoločné úvaha nad *Prvými dojmami* I. Laučíka s témou autobiografie, resp. autobiografickosti, ako ju napokon ohlasovalo aj zvolené motto z P. de Mana?

1. V texte obsiahnuté pokynutia „stará mama“ a „moje staré haikú“ viedli čítanie k evidovaniu vecí a okolností, do ktorých sa metonymicky zakliesňovalo z hľadiska čitateľa latentné dianie, a k evidovaniu citačnej pointy ako katarzného prepožičiavania hlasu, privolávania podoby.

2. Posuny vo formuláciách, z hľadiska jednotlivých básní kľúčových: „*Som to stále ja*“ (*Prvé dojmy*) a „*Som to ja, čo tu ešte stojí?*“ (*Močiare. Brocovo centrum*), nenaznačujú azda len labilný status potenciálnych lyrických „postáv“, lyrických „sujetov“ jednotlivých básní, ale aj krehkú trieštivosť lyrického „ja“ Laučíkových textov, čo býva „evakuované“ z domnelého centra básnického textu do prírodných, civilizačných či vecných konfigurácií alebo fragmentov.

3. Intertextualita (evidentne H. Michaux, hypotetickejšie W. C. Williams) je vlastne literárnoinšpiračnou auto-bio-grafiou básnika.

4. Z hermeneutickej triády „rozumenie“, „výklad“, „aplikácia“ „aplikácia“ nám dnes skôr asocjuje s použitím všeobecnej právnej normy, textu zákona na jednotlivý prípad v súdnom konaní než s čítaním literárneho textu; avšak vťahnutie literárneho textu do konkrétnej životnej situácie (tak trochu analogicky „aplikovaniu“ biblického textu v liturgickej, homiletickej, pas-toračnej praxi) môže byť, mohlo by byť dosvedčením či rozvínutím jeho vlastnej estetickej povahy a významových možnos-

tí – E. Gindlom dokumentované „aplikovanie“ haiku I. Laučíka vo vecne, nepateticky „hraničnej situácii“ J. Špitzera a latentná súhra tohto spomienkového textu s celkom básne *Prvé dojmy* I. Laučíka (vzniká však aj proti-otázka, či pre E. Gindla ako dôverného priateľského čitateľa poézie I. Laučíka pripomenuté haiku pri písaní spomienky nenieslo v sebe svoje latentne „nemocničné“ angažovanie, takto navodenú aureolu z básne *Prvé dojmy*).

5. Napokon básnický text opakovane vstupuje do situácie čitateľa-interpretu, jeho aktuálne čítanie-písanie sa problematizujúco zrkadlí v neveľkej iluminačnej básni, v rozpakoch z adresovania či dedikovania práce nad jej textom.

LITERATÚRA

- JAKOBSON, Roman: Co je poezie? In: JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Ed. Miroslav Červenka. Jinočany : H&H, 1995, s. 23 – 33.
- LÍMAN, Antonín: Úvodem. In: *Pár much a já. Malý výběr z japonských haiku*. Přeložil A. Líman. Praha : DharmaGaia, 1996, s. 5 – 14.
- MAN, Paul de: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. von Ch. Menke. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1993.
- MATHAUSER, Zdeněk: *Nepopulární studie. Z dějin ruské avantgardy*. Praha : Svoboda, 1969.
- MIKULA, Valér: Mihalkovič, Jozef. In: *Slovník slovenských spisovateľov*. Ed. Valér Mikula. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, 2. vyd., s. 377 – 379.
- MIKULA, Valér: Vážená smútiaca rodina... In: *O interpretácii umeleckého textu 25*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2011, s. 193 – 195.
- RULAND, Richard – BRADBURY, Malcolm: *Od puritanismu k postmodernismu. Dějiny americké literatury*. Český překlad ed. J. Jařab. Praha : Mladá fronta, 1997.
- TOMEŠ, Jan M.: Henri Michaux, slovo a tvar. In: *Souvislosti*, 1/35/1998, s. 175 – 185.
- ZAJAC, Peter: Báseň na prahu počuteľnosti. In: *Romboid*, roč. 39, 2004, č. 1, s. 63 – 71.
- ZAMBOR, Ján: *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia*. Bratislava : AOSS, 2005.
- ŽOLKOVSKIJ, Alexander K.: Mesto okna v poetičeskom mire Pasternaka. In: ŽOLKOVSKIJ, Alexander K. – ŠČEGLOV, Jurij K.: *Raboty po poetike vyraziteľnosti*. Moskva : Izdatel'skaja gruppa „Progress“ „Univers“, s. 209 – 239.

Chiazmus telesnosti a prírody v poézii

I. Laučíka

Chiazmus poznáme z poetiky ako syntaktickú figúru z prekrížených členov. (Invenčný chiazmus z času-nečasu *Zimovísk* J. Mihalkoviča: „Pršalo do snehu. Sneží do vody“ melancholicky pointuje báseň *Bezdetná*.) Chiazmus ako šifru-vystihnutie prepletanosti tela a sveta dal M. Merleau-Ponty do názvu kapitoly *Splietanie – Chiazmus* svojho až posmrtno vydaného rukopisu *Viditeľné a neviditeľné*.¹ z roku 1964. Odtiaľ je formulácia, ktorá by dodatočne mohla rámcovať dávnejšie poznámky a úvahy nad viacerými textami I. Laučíka: „Tělesnost není hmota, není to duch a není to substance. K jejímu označení by bylo třeba starého výrazu ‚živel‘ v tom smyslu, v němž se jej používalo, když byla řeč o vodě, vzduchu, zemi a ohni, to jest ve smyslu *všeobecné věci* uprostřed mezi časoprostorovým individuem a ideou, jakoby inkarnovaného principu, který zavádí určitý styl bytí všude tam, kde je nějaká jeho částička. Tělesnost je v tomto smyslu ‚živel‘ Bytí.“² Další formulácia z pracovných poznámok M. Merleau-Pontyho azda umožní ísť o krok ďalej: „Vnímání je zprvu ne-vnímáním *věcí*, nýbrž vnímáním *živlů* (voda, vzduch...), *paprsků*, *vyzařovaných světlem*, věcí, jež jsou dimenzemi, světy; spouštím se po těchto ‚živlech‘ a najednou jsem ve světě, od ‚subjektivna‘ se posouvám

¹ *Viditelné a neviditelné*. Praha : OIKOYMENH, 1998. Prel. M. Petříček.

² Tamže, s. 136.

k Bytí.³ „Spúšťanie sa“, „posunutie sa“ od „subjektívna“ „k Bytiu“ nutkavo privádza na um iniciačnú chlapčenskú skúsenosť I. Laučíka s pádom v jaskyni Okno, so zraneniami, zlomeninami, výpadkom pamäti a reči, s následnou hospitalizáciou... O živloch v súvislosti so svojou tvorbou hovoril napokon aj I. Laučík, čo aj východiskovo v nedramatických, čapkovskobiedermeierovských záhradkárskejších kontextoch: „Uvedomujem si, že treba pracovať so zemou, že styk so zemou robí človeka lepším. Poézia tiež musí byť opretá o živly. Za každým básnikom musí stáť nejaký živiel. Musí vychádzať z nejakého živlu.“⁴ Keď je reč o poézii, ku ktorej patria významové posuny na úrovni elementárneho básnického pomenovania, zvraty „hatených“ či faktických „sujetov“, vzmachy a pády, extázy a sklúčenosti, hodí sa uviesť ich možný udalostne-vratký základ (Grund – Ab-grund): „Universální struktura ‚svět‘ – přesahování všeho do všeho, promiskuitní bytí...“⁵ – A predsa: napriek náznakovým paralelám vynára sa za asociovaním M. Merleau-Pontyho a I. Laučíka podozrievavý otáznik, či nejde o nepodloženú svojvôľu. I. Laučík aj pri „čitateľsky“ náročnej profesii učiteľa, stredoškolského profesora slovenčiny a dejepisu vedel si uchovať kondíciu a gesto čitateľa nevypočítateľného. A tak, keď v rubrike Knihomoľňa v *Slovenských pohľadoch* v roku 1988 č. 4 písal o J. Volkovi-Starohorskom, dávno penzionovanom lip-tovskomikulášskom profesorovi, čo nezabudnuteľne zasväcoval v akomsi dobovo príznačnom popularizačnom krúžku záujemcov na pomedzí detstva a mladosti do speleológie, uzavrel spomienku na už desať rokov mŕtveho starého muža pomyselnými prírodne jaskynnými správami o ňom, napr. aj s veľkou bás-

³ Tamže, s. 212.

⁴ Z rozhovoru s N. Kubányovou. In: *Fragment*, 2012, č. 2, s. 51. Teraz knižne aj vo zväzku LAUČÍK, Ivan: *Trbleť v oku*. Ivanka pri Dunaji : Knižná edícia časopisu *Fragment*, 2015, s. 229 – 230.

⁵ Merleau-Ponty, c. d., s. 227.

nickou licenciou angažovaným titulom rozsiahlej eseje práce M. Merleau-Pontyho: „Pekne o ňom napísal Merleau-Ponty: ‚Nepřímá řeč a hlasy ticha‘.“ České znenie odkazuje na výber *Oko a duch a jiné eseje*, ktorý v preklade O. Kubu vyšiel v roku 1971 (Praha : Obelisk). Spomenutá esej je inšpirovaná monumentálnym dielom A. Malrauxa o výtvarnom umení *Hlasy ticha*, ktorého súčasťou je aj *Imaginárne múzeum* (v slovenských súvislostiach odozvy u D. Tatarku): text exponuje maľbu a telesnosť či gesto, písanie a telesnosť, maliarsky a spisovateľský „rukopis“, vzťah slova a obrazu... V *Slovenských pohľadoch* č. 3 v roku 1970 za šéfredaktorstva J. Števčeka v preklade M. Jurovskej vyšiel relevantný fragment *Skrytá řeč a hlasy ticha*, zrejme bol situovaný do kontextu úvah o próze, prítomných v čísle, ako aj v predchádzajúcom č. 2 opäť v preklade M. Jurovskej esej *Od Maussa ku Claude Lévi-Straussovi*, motivovaná zasa komparatívno-medziliterárnou témou čísla. Iste mimo čitateľských trás „osamelých bežcov“ šesťdesiatych rokov bol český *Filosofický časopis*, ktorý priniesol v roku 1965 v č. 3 a 5 v preklade A. J. Liehma veľkolepý nekrológ J.-P. Sarta Merleau-Ponty živý, vzácne kondenzujúci osobnú, politickú, filozofickú dimenziu oboch aktérov ponad nenávratno. O rok neskôr v č. 5 *Filosofický časopis* publikoval z M. Merleau-Pontyho *Predhovor k jeho Fenomenológii vnímania* z roku 1945 ako už klasický, antologicky reprodukovaný text z filozofie 20. storočia – v preklade, so vstupnou poznámkou a prekladateľskými poznámkami L. Nového. Vo vtedajších československých literárnych súvislostiach „hrdinom“ desaťročia sa javil byť fragmentárne referovaný a prekladaný, resp. aj inscenovaný J.-P. Sartre ako filozof, spisovateľ, verejne angažovaný človek slova; zároveň však z jeho veľkého tieňa začali aspoň načas vystupovať aj texty a gesto M. Merleau-Pontyho. Znútra domovskej francúzskej filozoficko-literárnej situácie polovice šesťdesiatych rokov oboch hutne konfrontoval G. Deleuze: „Sartre rád prirovnával existenci človeka k nebytí

prázdne ‚díry‘ ve světě: k malým jezerům nicoty, jak říkal. Ale Merleau-Ponty je pokládal za jednoduché záhyby a přehyby. Takto se od sebe odlišoval tvrdý a pronikavý existencialismus a existencialismus mnohem jemnější, rezervovanější.⁶ – Aspoň toľko k zdôvodneniu vstupných formulácií-fragmentov z M. Merleau-Pontyho ako uvedenia k téme poézie I. Laučíka!

Svet prírody, prítomný v poézii I. Laučíka, akoby pre jej čitateľov a interpretov synekdochicky zastupovali – jaskyne. I. Laučík, evokujúc svoju iniciačnú a po rokoch stále nemenej intenzívnu skúsenosť s týmto svetom, zoči-voči bežne nivelizujúcemu literarnokritickému a interpretačnému žargónu si príznačne povzdychol: „Panebože, ako toto nazvať ‚motívom jaskýň?‘“⁷

S rizikom nivelizácie možno sa tu predsa len pokúsiť o exkurz k jaskynnej motivike, resp. topike na základe jednej náhodne fragmentárnej čitateľskej skúsenosti – s presvedčením, že je to možné pozadie pre pochopenie značnej časti textov I. Laučíka. – V roku 1998 J. Cieslar uverejnil v *Revolver Revue* č. 38 esej *Propasť* venovanú prieskumníkovi a propagátorovi Moravského krasu a Macochy K. Absolonovi (1877 – 1960) a jeho písaniu na tieto témy. Esej uvádzala rozsiahle ukážky z Absolonovej práce *Propasť Macocha na Moravě* z roku 1904. (Cieslarov text je dnes knižne k dispozícii ako súčasť autorovho súboru *Hlas deníku*, Praha : Torst, 2002, s. 193 – 200.) J. Cieslar v Absolonovom písaní nachádza svojráznu populárne vedeckú prózu – secesný cestopis, čo mu evokuje „dušu doby“ prelomu storo-

⁶ Citát je z príležitostného textu „Byl mým učitelem“, prihlásenia sa k J.-P. Sartrovi. DELEUZE, Gilles: *Pusté ostrovy a jiné texty*. Prel. M. Petříček. Praha : Herrmann & synové, 2010, s. 90.

⁷ *Fragment*, 2013, č. 4, s. 48. Citát je zo súboru textov *Prevteľovanie v hrsti*, ktorý sa skladá zo vzájomnej korešpondencie I. Laučíka a P. Zajaca z deväťdesiatych rokov, ako aj z dvoch dopĺňujúco komentujúcich rozhovorov O. Pastiera s P. Zajacom na tému jeho kontaktov s I. Laučíkom a jeho čítania Laučíkovej poézie.

čia, ale aj nezakrývané „gründerstvo“ prieskumníckych podujatí i sprievodnej seba-propagácie. S istým väčším odstupom možno tu identifikovať akčne-sujetovú dimenziu prieskumníckeho rizika a nasadenia, evidenciu a opis objaveného-videného a napokon iniciačnú emfázu z prieniku do iného sveta. – Pred rokmi azda v súvislosti s Laučíkovou básňou Liptov zamýšľal som letnú evidenciu básnických textov, resp. aspoň autorov s touto tematikou (J. Kráľ, S. B. Hroboň, Bellovci, za vojny i neskôr kontinuálne A. Plávka, v mladosti sporadicky M. Pišút, v šesťdesiatych rokoch ako tradicionalizujúca oponentúra experimentátorstvu J. Čupka, pochopiteľne M. Rúfus a iste aj ďalší). Keď som sa na to pýtal v Ústave slovenskej literatúry SAV na Konventnej ulici liptovského rodáka V. Petrika, bol v jeho pracovni M. Hamada, ktorý mi povedal, aby som sa pozrel na Těsnohlídkovu *Demänovú*. Predpokladal som naivne či ignorantsky, že budem musieť hľadať nejaký izolovaný prozaický alebo básnický text... Na moje ospravedlnenie dá sa uviesť, že tragického brnianskeho autora R. Těsnohlídka (1882 – 1928) spájame dnes poväčšine len so šťastnou prózou *Liška Bystrouška* z roku 1920 s ilustráciami výtvarníka S. Lolka a tú zasa s L. Janáčkom. Pekne upravená, bohato ilustrovaná kniha *Demänová* z roku 1926, vydaná v Prahe vydavateľstvom Družstevní práce, bola potom prekvapením. Je to podrobný vecný report o postupnom objavovaní liptovského krasu, Demänovej, Jaskyne slobody, ale aj evokácia priamej Těsnohlídkovej účasti na rade týchto riskantných akcií. Žánrové rozpätie knihy sa dá rozpísať do sledu: reportáž – esej – prírodná próza, resp. próza o prírode – dnešným jazykom: aj zážitkový bedeker, to všetko súhrnne propagácia v zmysle prvorepublikového turistického, ba až občianskeho aktivizmu. Bolo pre mňa inšpiratívne, ako skusmá konfrontácia dvoch časovo, druhovo, resp. žánrovo a intencne rôznych textov (prózy R. Těsnohlídka a poézie I. Laučíka) viedla k vyjaveniu čohosi, čo by sa dalo nazvať jaskynnou topikou – v detailoch i väčších tematických masívoch. – „Po stropě a po

stěnách vstupní chodby se blyští v jíní roje hvězdiček a pod jejich povlakem spí v sousedství ledových střechlů motýl, zapomenutý šperk některé z hravých vil. Sestupujeme a opět stoupáme do tmy...“ (s. 53) – jaskyňa mi tu v podaní R. Těsnohlídka tak trochu připomína baletno-divadelnú scénu s romanticko-secesionistickou vílou. Aj podstatne prísnejšie modelovaný text Laučíkov však neobchádza jaskynne hibernovaný život: „*Zostala mi tvoja adresa, píšem ti / v mrazivom ráne nad jaskyňou: / Vnútri zimujú motýle, / do chodieb nateká chladný vzduch*“ – je to text komemoratívny, nekrologický Za jaskyniarom (*Na prahu počutelnosti*) a hibernovaný život sa stáva možno sekularistickou šifrou nádeje. „Vznikla tak obdivuhodná mosaiková podlaha, ktorá je vlastne pergamen popsaný básní o tvořivosti vod“ (s. 70). Alebo „vyskytuje se tu zhusta lomené písmo století osmnáctého a divák má dojem, jako by se díval na zažloutlé listy staré, zvětšelé kroniky“ (s. 134). Z I. Laučíka možno uviesť takúto ukážku posunuto skripturálno-kronikálneho vnímania prírodného prostredia: „*Schádzali sme jemnými skalnatými trubicami, / čo sa rozvetvovali ako krídla kroník*“ (K jaskyni, zbierka *Na prahu počutelnosti*). Zvuková výstuž „*krídla kroník*“ upozorňuje po „dendrologickom“ vetvení na podobnosť obracanych listov knihy zväčša veľkého formátu a roztvorených, mávajúcich krídel, v „kronikách“ zaznieva „chronos“ a z básnika predsa dávno vieme, že „*čas letí / jak vtáci nedozierní*“. Určujúci afekt „iného“ u R. Těsnohlídka zoči-voči jaskynnému svetu či presnejšie v pohltенosti ním je „hrůza“, „závrat“, „pocit hrůzy, který tlumí dojem nevystihlé krásy, stejně jako bělostný a růžový nátek zastírá ohnivě rudou zář některých krápníků“ (s. 62 – 63). Sú to afekty „vznešenosti/vznešeného“ a jedným z kľúčov k poézii I. Laučíka koncom osemdesiatych rokov javila sa práve paradoxná „estetika vznešeného“, čo by umožnila situovať ho voči „estetike krásneho“ či priamo konzumne „príjemného“ neraz poznačenej kompromismi s banalitou v poézii vecnosti, každodennosti, civilizmu sedemdesiatych a osemdesiatych

rokov... R. Těsnohlídek poskytuje dokonca aj antecedent pre asociovanie veľkých oceánických alebo arktických plôch s jaskynnou skúsenosťou, čo je vlastne preskupovanie Laučikovej motiviky: „Mimoděk jsem tu vzpomněl na výpravy polární“, „kroky ledovými pláněmi a mrtvotou arktických nocí“ (s. 63) alebo „jehla busoly se chvěje jako paprsek v temnotách a my se podobáme plavcům hledajícím v neznámém moři cestu k domovu“ (s. 107). Niekoľko paralel, motivovaných hľadaním jaskynnej topiky, možno tu uzavrieť Těsnohlídkovou formuláciou, ktorú by napriek emfatickosti iste podpísal aj I. Laučík: „Nové odhady, nové dohady, nové výklady překrásné a nejbáseňtější vědy, které říkáme geologie“ (s. 74). Spomenieme si tu nielen na Goetheho, Schellinga, Novalisa a nimi inšpirovaných nasledovníkov v prvých desaťročiach 19. storočia, ale celkom aktualizujúco na G. Deleuza či O. Čepana, ich angažovanie geologických štruktúr, pojmov, vôbec inšpirácií pri dezantropomorfnom výklade „vecí ľudských“.

S R. Těsnohlídkom a jeho *Demänovou* sa tu rozlúčime citátom – evokáciou krajinného exteriéru s drobnou funerálnou architektúrou: „Přibližujeme se k demänovskému hřbitůvku, kde v bezejmenných hrobech spí věčný sen obyčejný lid a opodál v uctivé vzdálenosti pod pomníky odpočívají zemanské rody“ (s. 110). Mohlo by to poslúžiť na malé intermediálne zasnenie sa nad pasážou z Laučikovej básne *Liptov (Na prahu počutelnosti)*: „*Liptov, kde vedomie tlie / v siahodlhých zimách, / lavíny ozvučujú marec / a motorové píly ďakujú vo svojom jazyku / ďatľom, / krypty jazyka čakajú na zmŕtvychvstanie...*“ Apostrofa a perifrázy, čo ju rozvíjajú, dávajú básnivo kantovské podnety na myslenie/domýšľanie, „Vedomie tlie“ ako dohasínajúce drevo či vôbec palivo, v kompozite „siahodlhé“ „dl“ odpovedá „tl“ v tlení, dávna dĺžková miera „siaha“ evokuje aj siahovice ako štiepané palivové drevo, ktorého spaľovaním čelíme chladu, mrazu dlhých zím. Siahodlhé zimy napokon každoročne sa skončia, sprevádzajú to „lavíny“, ktoré priam technicky/technologicky/zvukársky „ozvučujú“ svoj

čas – „marec“ a „ozvučovaním“ pripravujú nástup „motorových píl“ (kalamitné drevo?), tie aj vďaka „zubom“ môžu v drasticky zvučnom jazyku „ďakovať“ „ďatľom“ nielen kvôli latentnej anagramatizácii, ale veď „ďateľ“, ako vieme z dávnej vlastivedy dávneho prvého stupňa základnej školy, je drobným neúnavným lekárom lesa, pripravujúc ho dnes vlastne s nezámernou iróniou pre radikálnejšiu terapiu v podobe „motorových píl“. Táto malá etuda z čitateľskej neurózy je len prípravou na verš „*krypty jazyka čakajú na zmŕtvychvstanie*“. Pri literárne bohatom regióne Lip-tova čitateľ tu môže myslieť na defilé zjavov od J. Tranovského a jeho kancionálu *Cithara sanctorum* cez kodifikovanie spisovnej slovenčiny na báze strednej slovenčiny a jej básnikov J. Kráľa a S. B. Hroboňa („má [...] k dispozícii spisovný jazyk o dvadsať rokov mladší, než je on sám“ – M. Rúfus o J. Kráľovi) až napokon tak trochu trúfalo po osud samotného autora I. Laučíka a jeho poézie v nepriazni sedemdesiatych a osemdesiatych rokov či skryté poetické možnosti jazyka vôbec... „Krypta“ ako murovaný hrob či hrobka pri všetkej ruinačnej moci času, dejín, ľudí má iné šance na pretrvanie než bezmenné prepadnuté hroby, je synonymom textu, diela, tvorby, je však odkázaná („čakajú“) na nevypočítateľnú „eschatológiu“ zmyslu. Ohlásené intermediálne zasnenie sa? Celkom vecne: R. Těsnohlídkom vizuálne evidované zemepanské hroby, pomníky, hrobky (analogicky voči iným regiónom) iste bývali dekorované nápismi typu „credo in carnis resurrectionem“ či „vitam aeternam“ a pod.

Ako tretí text pri voľne obkružovanej jaskynnej topike treba uviesť už tu spomenutý príspevok I. Laučíka zo *Slovenských pohľadov*, 1988, č. 4, z rubriky Knihomoľňa, kde mali autori predstavovať aktuálne čítané, obľúbené, inšpiratívne texty či diela.⁸ (Že ho sám pre seba a chápanie svojej poézie pokladal

⁸ Text je dnes knižne k dispozícii v už tu citovanom zväzku I. Laučíka *Trbleť v oku*, s. 35 – 40, pod názvom – Neptunické dajky.

za dôležitý, svedčí fakt, ako naň dôrazne upozorňuje po rokoch P. Zajaca v ich korešpondencii.) Javovo je to spomienka na J. Volku-Starohorského. Priam národnoobrodensky vyznievajúce meno v štýle 19. storočia nosil mikulášsky stredoškolský profesor (1880 – 1977), vážený spolupracovník peštianskych a pražských inštitúcií v oblasti geologického a speleologického poznávania regiónu Liptova a Tatier. Ako postavu polyhistora, popularizátora, kultúrneho pracovníka evokuje ho aj literárne šťastnejšia časť pamäti A. Plávku *Smädný milenec* z roku 1971. Mladý I. Laučík sa s ním bizarne stretáva ako s vedúcim astronomického krúžku, kde sledujú hviezdnu oblohu a na nej aj sovietske sputniky či významné zatmenie slnka. Nastane však situácia, keď J. Volko-Starohorský krúžku záujemcov má odprednášať jeden zo svojich dávnych textov ako uvedenie do speleológie – *Morfológiu jaskynného zrazeného vápenca* z roku 1932. I. Laučík cituje prvý odsek, ktorý som si neskôr overil v pôvodnom exemplári: „Keď vojdeme do jaskyne, ktorej povaly, steny, podlahy sú ozdobené ‚kvapľom‘, čiže ‚jaskynným zrazeným vápencom‘, napadne nám tá najväčšia *rozmanitosť foriem* polohy zvislej, stojatej, šikmej alebo horizontálnej či položenéj, farby bielej, ružovej, červenej, fialovej, žltej, šedej i čiernej, hmoty prelomenej a znova spečenej, lomenej a presunutej i podrvene a ucelenej.“⁹ I. Laučík evokuje úžas starého muža nad vlastnými slovami po desaťročiach zoči-voči deťom či mladým ľuďom, ale zároveň aj úžas nad slovami vo vzťahu ku skrytej vizualite, nad úlohou previesť ju do reči (aj v doslovnom zmysle tvorby terminológie, aj v štylistickom zmysle evokačne pôsobivého odborného textu – „pojedenia“). Na pasáži z dávneho odborného textu ma osobne už ponad Laučíkovo komentovanie zaujali tri veci: 1/ priam kantovsky pôsobiace predvedenie rozmanitosti foriem, čo nás od vecného poznávania diskkrétne vedie k jej es-

⁹ Tamže, s. 38.

tetickému alebo teleologickému posudzovaniu v zmysle *Kritiky súdnosti*; 2/ starosvetská zovrubnosť, precíznosť enumerácie, ktorá sama akoby sa estetizovala, získavala autonómnosť, sebaúčelnosť, sebestačnosť výstižných rozlíšení, ktoré nesmerujú len k vecne predmetnému identifikovaniu, ale aj k uspokojeniu záľuby v poriadku, presnosti, čírosti; 3/ umenotvorná potencia, schopnosť špeciálnej terminológie fungovať v básnickom texte. – V určitom zmysle je to otázka vzťahu radu reálneho a poeticky figurálneho, ako to elementárne pri Puškinovej lyrike v tridsiatych rokoch 20. storočia nastolil R. Jakobson: pri spontánnom alebo interpretačnom čítaní týmito radmi prechádzame, alternujeme ich; avšak rad reálny, podklad pri nevyjasnení či znejasnení jeho faktickej štruktúry máme sklony meniť hneď na obrazný, figurálny; je to vzťah vecného podkladu pomenovaní a jeho básnického, obrazového vyťažovania.

S rizikom pridlhého citovania ešte jedna pasáž z textu I. Laučíka: „... vo vznešenosti jeho štýlu bol už dávno obsiahnutý i tichý súhlas so stroskotaním jazyka pred celistvosťou, ktorú cítil. – Akosi skončil a dodal, že je ťažké niečo v jaskyni skutočne pomenovať, keď treba myslieť i na ľudí – aby sa zhodli. On teda bral obrazy zo zemského povrchu, ale teraz vidí, že tým zotrel odlišnosť jaskynného sveta. Bojí sa, že to môže byť (pri pobyte vnútri) príčinou nešťastí, ba smrteľných úrazov. Lebo tak nemohol vyjadriť ostrosť toho priestoru ani jeho vzdušnosť! Môžete sa o tom presvedčiť, povedal, keď vstúpíte do nesprístupnenej jaskyne. V sprístupnenej jaskyni sú už urobené chodníky tak, aby sa mohol použiť ten ‚vonkajší‘ jazyk...“¹⁰ J. Volko-Starohorský v podaní I. Laučíka formuluje vlastne speleologicky motivovanú podobu krízy jazyka, označovania, pomenovávania, ako ju znútra skúsenosti modernej literatúry 20. storočia pre „osamelých bežcov“ pome-

¹⁰ Tamže s. 38 – 39.

novala okrem iných I. Bachmannová – text Z frankfurtských prednášiek (v preklade J. Čermáka) v *Světovej literature*, 1968, č. 6 s rozsiahlymi citátmi z prózy H. von Hofmannsthala *List lorda Chandosa* (je to prvá vstupná prednáška z piatich, ktoré I. Bachmannová v rámci novo zriadenej docentúry poetiky na Frankfurtskej univerzite predniesla v zime 1959 – 1960). – Absolvovaný pokus vo veci jaskynnej topiky postupoval v troch krokoch: najprv to bolo uvedenie si existencie „rozpravy“ o jaskyniach s jej žánrovo-štylistickým rozrôznením; potom skusmé identifikovanie topiky v súhre prozaického a básnického textu; napokon Laučíkovo vyhrotenie témy do krízového „stroskotávania jazyka“, delegované na J. Volka-Starohorského.

Chiazmus telesnosti a prírody býva v poézii I. Laučíka nenápadne prítomný aj vo formách každodennej komunikácie a kooperácie, skôr ironicky komentovaný či posunutý, než radikálne obnažovaný či extaticky stupňovaný, čo poväčšine s textami I. Laučíka spájame a čím nás do seba vtahujú či priam strhávajú. Túto podobu gesta I. Laučíka pre mňa roky predstavuje báseň *Jahoda* zo zbierky *Vzdušnou čiarou* z roku 1991.

*„Aký to má zmysel: v decembri liať betón,
čo nás neprežije?“ – povedal majster Sloboda
v ladových poliach.*

*„Ach, v decembri treba urobiť všetko,
aby sme už zjari stáli na betóne!“ – odporoval mu
preziabnutý majster Hora.*

*Nemal som ani devätnásť rokov, zriedka
som zdvihol oči nad polia. Vietor som vnímal
cez kosti chlapov, čo sa nemali kde skrýť.*

*Lenže na jar sa betóny rozsykali
a ten, čo nemal pravdu, znenávidel toho,
čo pravdu mal.*

*Nieto už čo dodať k tejto schéme spolužitia
dvoch majstrov.
Hádam iba to, že po štvrtstoročí som tam nenašiel
žiadnu stavbu: opäť iba polia.*

*A ako všade,
kde sa do pôdy dostane hodne vápnika,
úroda jahôd bola bohatá.*

*Zjedol som jednu
na ich pamiatku.*

Text pri čítaní nespôsobuje žiadne zádrhy, ba akoby celkom hladko zapadal do civilizačno-ekologickej rozpravy druhej polovice osemdesiatych rokov. Ak si pripustíme zvečňujúco trivializujúce čítanie básnického textu, tak môžeme mať pred sebou spor charakteristický pre „výrobné porady“, kalamitnú „šturmovčinu“, naháňanie-doháňanie termínov z éry socializmu. Východisková otázka osciluje medzi takýmto trivializujúcim čítaním a zároveň vďaka interpunkčno-grafickému riešeniu – nepovinná dvojbodka, čo vyčleňuje zrejme nielen bežne hovorovú, ale aj existenciálne akcentovanú otázku oproti faktickej výrobnej konkretizácii, čítaním iným, čo sa v priebehu textu vyjaví. Zvrat „betón, čo nás neprežije“ predstavuje konvenčnú personifikáciu neživej, mŕtvej hmoty v zmysle pretrvania-nepretrvania, zatiaľ čo „už zjari stáť na betóne“ azda nielen „šturmovčinu“, ale aj ľudsky zanovité trvanie si na svojom – napriek prirodzeným prírodno-pracovným cyklom a technickým zásadám. Celá scenéria osciluje medzi reportážnou nadsádzkou veľkého staveniska a pustinnou, sibírskou či arktickou štylizáciou priestoru; „kosti chlapov“ akoby evokovali frazeologizmy, že „mráz ide do kostí“ alebo „premrznúť až na kost“. Po symetrickej vstupnej otázke a odpovedi s postponovanými charakteristikami aktérov nasleduje priamy vstup 1. osoby sg., ale nie je to lyrická konfesia, skôr biografická retrospektíva hyperboly

chladu a korelatívnych telesných pocitov.¹¹ Odporovaco-dôsledkové „lenže“ uvádza zmnožené „betóny“, čo „sa na jar rozsypali“. Autor to registruje ako lekciu nielen z oblasti prírody, stavebnej techniky, ale aj „vecí ľudských“ – „pravdy“, „nepravdy“ a reakcie v podobe „nenávisť“. V stavebných „majstroch“, v exponovanom spore, dišpute zaznieva ani nie tak evanjeliový „Majster“ vo význame magister-učiteľ ako skôr zenoví majstri z východných sugescií šesťdesiatych rokov a v hovoriacom-podávateľovi zasa učen/učeník/tovariš/žiak. Retrospektívna reflexia hovorí priamo pojmovo o „schéme spolužitia / dvoch majstrov“, akoby v žánrovom, anekdotickom príbehu malo ísť o princípy, pravidlá, ich paradoxy. „Nieto už čo dodať“, iba relativizujúce „hádám iba to“ ako „corpus delicti“ – „po štvrtstoročí som tam nenašiel / žiadnu stavbu: opäť iba polia“. Pri básni Jahoda spomenutá civilizačno-ekologická rozprava akoby tu vyúsťovala do triumfu prírody nad ne-rozumom ľudského konštruktivismu či technicizmu. Pominuteľnosť „vecí ľudských“ oddávna exponujú mestá-civilizácie prerastené pralesmi, zasypané púštnymi pieskami, zaliate lávou alebo prikryté vodnou hladinou... Text I. Laučíka však voči ne-rozumu budovania nestavia rozsyp-rozpad, ale vegeta-

¹¹ Porov. ako potenciálny komentár k básni autorovu pracovnú a zároveň aj literárnu anamnézu: „Ako osemnásťročný som žil na stavbách. Spomínam si na pocit, keď som na zaburinených staveniskách areálu VSŽ čítal básničky s názvami Cement, Železo, Železiari..., zdalo sa mi, že je to akási mánia pokrývať ornamentmi... kulisy. Tak sa to nedá – ale čo sa nedá? Zaujímalo ma TO, nie O TOM. Celé týždne som nivelizoval základové pätky. Keď mi bolo najťažšie, hľadal som nejaké zaklínadlá. Kričal som do vetra básničku Maxa Elskampa Utěšitelka sklíčených. Stál som na 18-metrovom pilieri a kričal do vetra. Bola to aká-taká úľava. Prichádzal som teda z odinaka!... Ale bol som rád, že existuje Válek, Rúfus, Stacho, Ondruš... triangulačné body. Asi tá skúsenosť s cementom a Cementom ma priviedla k presvedčeniu, že treba odznova pomenovať svet“ (I. Laučík v publikácii DAROVEC, Peter – BARBORÍK, Vladimír: *Mladá tvorba 1956 – 1970 – 1996. Časopis po čase*. Levice : L. C. A., 1996, s. 50). – Báseň-zaklínadlo je z antológie K. Čapka *Francouzská poezie nové doby*.

tívnu, vitálnu pointu. Avšak aj tú pred náznakom pátosu imunizuje vysvetlenie zo záhradkárskeho receptára o blahodarnom vplyve vápnika na úrodu jahôd. Text uzatvára gestická klauzula v znamení minimalizovaného, asketizovaného hedonizmu: „Zjedol som jednu / na ich pamiatku.“ Čo mohlo pripomínať osobné svedectvo – diskusno-poetický príspevok do civilizačno-ekologickej rozpravy, vyjavuje sa napokon ako Laučíkova charakteristická lyrická komemorácia, pripamätúvanie, čo aj mierne ironicky posunuté. Text nie je tak epitaform márnosti, ale skôr skromným satisfakčným potešením.

Bytostná skladba sveta, povaha a diferenciacia jeho látky, živly, faktické a významové súvislosti vecí i ľudských životov sa v poézii I. Laučíka eminentne vyjavujú, obnažujú cez otrasy, katastrofy, devastácie, erózie... Geologicky, ba miestami priamo katastroficky inšpirovaná optika je vlastná Laučíkovej poézii. „*Rozpadnuté salaše so stopami sekier / medzi lopúchmi, / vonkajšie i vnútorné pohyby zabudnuté / a telo obrátené naruby, / sliznicami von. // Kostry roztratené, / neovládnuté / lesy prevrátene buldozérmi, / nájomné vrátené do obehu, / železnice spevnené kostrami. // Hmýrenie havranov v kalovej nádrži, / tma zostupuje z dolín Parichvost a Vrece, / snehové frézy na diaľnici, / v prstoch potrhane vlásočnice. // Lipy a žlté / kosačky, humná, štvorce textilky, / miestne rozhlas a silážne veže, / lyžiarske vleky / v lete / i ovce zaviaznuté v močiari...*“ (rozsiahla enumerácia je zo vstupnej básne Pohľad z Poludnice zo zbierky *Vzdušnou čiarou* z roku 1991). – Roky sa mi v súvislosti s textami I. Laučíka ako ťažko zvládnuteľná, nevyťažaná potenciálna inšpirácia vynára esej rusko-amerického M. Jampolského Poézia dotyku venovaná tvorbe A. Dragomoščenska.¹² Najprv by to mohlo byť uvedomenie si elementárneho fak-

¹² Je kapitolou v knihe M. Jampolského: *O blízkom (Očerki nemimetičeskogo zrenija)*. Moskva : Novoje literaturnoje obozrenije, 2001, s. 210 – 233.

tu, ako je poézia I. Laučíka od šesťdesiatych po deväťdesiate roky radikálne mimobežná s kultom osobnostnej lyrickej formy, danej tradíciami romantizmu či jeho regeneráciami. M. Jampoľskij v nadväznosti na J. Tyňanova dvadsiatych rokov ukazuje, ako Tyňanovom exemplárne analyzované významové oscilácie básnického pomenovania vo veršovej jednotke i vo väčších celkoch textu majú tendenciu sa viazať na poetické miesta v zmysle toposov i v zmysle kultúrno-dejinných lokalít (uvádza v ruskej poézii od romantizmu sa tradujúce toposy Sankt-Peterburgu a Benátok). (Milou zhodou náhod v zbierke *Havránok* z roku 1998 má I. Laučík básne venované práve týmto dvom význačným miestam-mestám európskeho kultúrno-dejinného i turistického miestopisu.) Zo zložitých úvah M. Jampoľského osvojil som si sprostredkovane, prenesene upriamenie na fakt, ako poézia I. Laučíka, východiskovo priamo excesívna, sa od zbierky *Na prahu počuteľnosti*, ktorú autor v poznámke v súbore *Básne* z roku 2003 priliehavo nazval – „môj druhý debut po osemnástich rokoch ,odmlčania sa“, zoskromňujúco viaže na rad „miest“ autorovi blízkeho regiónu, ba s významovými posunmi siaha aj za pôvodne romantickými toposmi – napr. Kriváň.

Vhodným „miestom“ pre situovanie-exponovanie staccato-vo naznačených otázok môže byť azda báseň I. Laučíka Alexyho pastel zo zbierky *Vzdušnou čiarou*.

*Je čas vykročiť do vzduchu
v jeseni,
keď ubúda oblakov
a ľad na vybagrovaných jamách
príťahuje deti: Vstúpte!*

*Gustave Doré nevidel ten kláštor v Okoličnom
ponechaný hrdličkám
(hniezda z hlinikového drôtu a izolácie).*

*I Alexyho pastel vrástol do ľadu.
Zrornosť rastie,
sype sa chladný, n i č í prach múrov,
čo neprepustia vzdych.*

*Čosi ostro gotické čnie za vrúbami
v nekonečnej karanténe: oltárne krídla
v Budapešti, kľačadlo
potopené na dne Slovenska.*

*Ani nie nehmatateľné,
ani nie nezničiteľné –
len akoby tu niekto pozoroval necht
rastúci do prázdna.*

Najprv komentátorsky potrebná faktografia! Pohľad do dávnejšej, ale podnes základnej monografie J. Alexyho (1894 – 1970) od M. Veselého (*Janko Alexy*. Bratislava : Vydavateľstvo SFVU, 1967) potvrdzuje existenciu pastelu s názvom Kláštor a kostol v Okoličnom z roku 1944 a poskytuje aj jeho čiernobielu reprodukciu. V textovej časti sa možno dočítať, že od roku 1942 liptovskomikulášsky rodák J. Alexy začal spolupracovať s už spomenutým J. Volkom-Starohorským na projekte Vlastivedného liptovského múzea a v tejto súvislosti vzniklo množstvo skíc na historické, etnografické, krajinné námety, ďalej skice z oblasti heraldiky, zemianskeho životného štýlu a pod. Samotný pastel, reprodukováný v monografii, zapadá do kontinuitnej línie Alexyho vidieckych krajinárskych žánrov a záujmu o pamiatky sakrálnej architektúry. Predstavuje masívnu, zrejme obytnú časť kláštora a presbytérium chrámovej lode s vežou v pozadí.

Báseň otvára Laučíkov sekularizovaný „kairos“ ako čas rozhodnutia a činu, späť uňho s veľkými prírodnými cyklami. „*Ľad*“, čo na devastačne „*vybagrovaných jamách*“ vábi deti, svojím latentným rizikom vrhá späťne znevľúdňujúce svetlo aj na „*vykročenie do vzduchu*“, a tak z oslobodzujúceho aktu zjas-

nenej, iluminačnej jesene ľahko sa môže stať „*krok do prázdna*“ a z proponovaného vznášania sa, splývania s veľkými prúdmi vzduchu a energií „pád“. Ukazovacie „*ten*“ v spojení „*ten kláštor v Okoličnom*“ odkazuje skôr na reálnu stavbu v jej dobovej devastácii než na pastel z titulu. „*Kláštor*“ je „*ponechaný hrdličkám*“, vtáctvu, čo v biblickej, kresťanskej, aj františkánskej a ľudovej tradícii je synonymom lásky, vernosti, pokory. K „*hrdličkám*“ kontrastne v zátvorke priradené „*hniezda z hliníkového drôtu a izolácie*“ predstavujú Laučíkov charakteristický postup skríženia prírodného a civilizačno-technického, čo osciluje medzi symptómom devastácie a šifrou nezničiteľnosti, kde si príroda z „ľudského“ robí protézy, prisvojúc si odpadky civilizácie na svoje účely. „*Drôt*“ a „*izolácia*“ vnášajú však do konvenčne lyrického hrdličieho hniezda moment „Unheimlichkeit“. G. Doré (1832 – 1883) sa náhle dostáva do textu nielen na základe svojho bohatého ilustrátorského diela so sakrálno-historicko-architektonickými námetmi, ale azda aj prostredníctvom subtilnejšej asociácie, akou je podobnosť „asamblovaného“ hniezda a Dorého minucióznej výtvarnej techniky, rukopisu. Toto preľnutie Dorého grafických línií a šrafovaní s „*hniezdami z drôtu a izolácie*“ následne dosvedčuje priraďovacím „I“ uvedený verš: „*I Alexyho pastel vrástol do ľadu*.“ Ako chátra architektonická pamiatka v krajine, čo bola predlohou Alexyho pastelu, tak v podaní básnika solidarizujúco aj „*Alexyho pastel vrástol do ľadu*“. (Artefakt „pastel“ akoby organicky „vrastal“, hodí sa tu pripomenúť Leonardovi alebo aj iným majstrom pripisované odporúčania ich žiakom, aby si cvičili obrazotvornosť domýšľaním podôb oblakov či škvŕn na stenách; tu konkrétne by to boli vizuálne útvary v zamrznutom ľade alebo rizikovo mäknúcom...) Klasický výtvarný prejav sa tu pomyselne uberá cestou stôp a znamení z akcií Laučíkovho priateľa výtvarníka M. Kerna, land-artovo sa mení na škvŕny v ľadovej ploche a hmote; nie je to však rozpad, devastácia, ale aj zvukovo akcentovaný rast, vrastanie! Rastie však aj „*zrornosť*“, čo je

meteorologický termín (ďalšia oblasť metaforogénnych inovácií u I. Laučíka popri speleológii, geológii alebo botanike). „*Sype sa*“ nie očakávateľný „*chladný sneh*“, ale riedením graficky zdôraznený „*ničť*“ (v zmysle nikomu nepatriaci) „*prach múrov, / čo neprepustia vzdych*“. „*Ničť*“ ako nikomu nepatriaci evokuje aj zámerné či nezámerné „*ničenie*“. „*Prach múrov*“ a potláčaný „*vzdych*“ akoby boli Laučíkovou verziou dávnych Vergiliových „*lacrimae rerum*“, čo sa akosi pričasto v dnešnom stave sveta a „*vecí ľudských*“ vynárajú ľuďom v myšliach i textoch. Do hry vstupuje znevľúdňujúco neurčité „*čosi*“. Najprv je ešte „*ostro gotické*“ za konkrétne vyznievajúcimi „*vrúbami*“, ale v znevľúdňujúcej „*nekonečnej karanténe*“, čo je paradox alebo maximálne vystupňovanie, ak karanténu chápeme ako lehotu – je to už izolácia, odklad, ohrozenie... (Slovo „*gotické*“ sugeruje, že staré budovy, pamiatky, ku ktorým je slohovo náležité, zároveň možno taja v sebe nielen individuálne príbehy, ale aj dejiny na spôsob „*gotického románu*“.) Enumerované artefakty späť so sakrálnou architektúrou sa menia na „*membra disiecta*“, dejinne sa vrstviaca tradícia a kultúra sa vyjavuje v rozmetaní! Za metaforogénne primýšľaným „*rozmetaním*“ je však veľmi presný faktický podklad – presun množstva pamiatok z oblasti starého umenia na Slovensku koncom 19. storočia v súvislosti s prípravou veľkolepých miléniových osláv príchodu Maďarov, tzv. zaujatia vlasti, do budapeštianskych či ostrihomských múzeí a galérií v zmysle štátnoreprezentatívneho a nacionálneho poňatia umenia v Uhorsku. Ďalej je za tým zatopenie nemalej časti Liptova vodnou nádržou Liptovská Mara v epoche socializmu – viacznačné „*dno Slovenska*“, na ktorom je „*potopené kľačadlo*“, súčasť mobiliáru sakrálnych i súkromných priestorov, pričom úkon „*kľačania*“ nemusí byť len situáciou samozrejme predpokladanej modlitby či meditácie, ale aj situáciou poníženia, trestu a pod. Doteraz v texte latentná „*Unheimlichkeit*“ sa vyjavuje v perifráze, stajomnenej dvojitém, rušiacim sa záporom „*ani nie nehmatateľné, / ani nie nezničiteľné*“ – s pointou v podobe scudzujúceho prirov-

naná, čo nevyklučuje nekro-asociácie, keďže rast nechťov vraj začas pokračuje aj po smrti živého organizmu, a zároveň tvorí rub voči vstupnému, akoby oslobodzujúcemu „*vykročeníu do vzduchu*“ práve záverečným „*rastom do prázdna*“. Ponúka sa tu ak nie priamo kontaktová, tak typologická konfrontácia so známou básňou H. M. Enzensbergera Všetkým telefónnym účastníkom, známou aj vďaka autorovej komentujúcej eseji Vznik jednej básne (porov. Zábrana, J. ako editor: *Jak se dělá báseň*. Praha : Československý spisovatel, 1970): „*něco, co nemá barvu, něco, / co ničím nezavání, něco slizkého...*“ (preklad B. Grögerovej a J. Hiršala). Podstatnejšie je zrejme nahliadnutie, že oná „Un-heimlichkeit“, ktorú obkružovala angažovaná spoločenskokritická Enzensbergerova básň a do ktorej inak vyúsťuje v Laučíkovej travestii pôvodne harmonizujúco nevinný Alexyho pastel, ako aj krajina, čo kedysi fixoval, predstavuje rub fenoménu „vznešeného“, pretože „Un-heimlichkeit“ iba dolieha, skľučuje, bez toho, že by oslobodzujúco povznášala ponad našu vlastnú konečnosť a obmedzujúce podmienky, čo je výkon pripisovaný „vznešenému“. „Vznešenosť“ a „Un-heimlichkeit“, iluminačná extáza a rozpačitá, tiesnivá neurčitosť, ako vieme už od zbierky *Na prahu počutelnosti*, predstavujú dve podoby Laučíkových textov... Poznámky k básni Alexyho pastel možno však pointovať aj inak či inovačnejšie – formuláciou z M. Merleau-Pontyho pracovných poznámok k dielu *Viditeľné a neviditeľné*: „... simultánní *Urstiftung* času a priestoru, díky němuž existuje historická krajina a kvázi-geografické zapisování dějin. Zásadní problém: sedimentace a reaktivace.“¹³ – „Kvázi-geografické zapisovanie dejín“ je možno nie celkom postrehnutou podobou a možnosťou akoby dominantne prírodnej poézie I. Laučíka.

Básň Milí priatelia!, inak posledný text zbierky *Na prahu počutelnosti*, vyčlenený azda analogicky voči vstupnému textu Na

¹³ Merleau-Ponty, c. d., s. 252.

prahu, javil sa pred časom ako vzácne zjasňujúce zhrnutie, „rozumé“, motiviky Laučíkovej poézie. Viacero v poslednom čase náhodne čítaných textov by mohlo asociovať s jeho obsahovou skladbou i významovým vyznením, a tak prispieť k záverečnej úvahe nad chiazmom telesnosti a prírody práve v básni Milí priatelia!...

*Človek vo svojom tenkom klobúku
nie je doma pre seba, ale pre niekoho.
Má sa rozrastať? dozrievať? postupovať?*

*Hľa, lomoz. Matovaná oceľ. Dohasínajúce zvuky.
Tlak na lesy. Na kosť zodratý stôl.
Rýchlo sa uzatvára leto. Podnebie zaplavuje
spečený cukor.*

*Živím sa náhlivými trávami. Jasný dni
sa už blížia od severu, z pravlasti.
Biele stany zimných mesiacov, nebezpečenstvo
lavín.*

*Teplo zasypaného opäť vytvorí v snehu
akú-takú medzeru.*

*A na stole mám v kameni „telo“
hlavonožca, pretaté vrstvou kremeňa.
Ani zmŕtvychvstanie ho nespojí!
Rozpojení sa vzdávajú.
A kto sa ozve? Kto prežije v sebe?
Včera je rovnako za nami ako celá
minulosť.*

*Previsy žiaria do okien. Sneh sa mieša
so svetlom. (Ó, previsy bez koreňov,
žiarivé kontakty, s čím?)
Túžil som po skle medzi nás,
čo by vnútorným kazom
značilo moju stranu, stanovisko.
Oslepený jaskyniar ukazuje bielu dľaň.
Vyškriabal do skál úroveň prílivu.*

*Jaskyne sú. Ale nemôžeš sa v nich spoliehať
na slová. Iba prejsť za hranicu počuteľnosti
svojho vnútorného hlasu.*

*V protisvite vtáci osídľujú záhrady.
Hýbem sa v jemnom tlaku ich tieňov ako potrava.
Výkriky i šepot v bezvetrí hrdla,
vo vreckách plno púštného piesku.*

*Keď sa daždivo rozvidnieva,
vagóny sklenej vaty putujú hmlou
a opačným smerom vagóny semenáčikov
do južných spršok.*

*Počúvam, čo nasleduje za
zunením
koľajnic.*

Text už svojím názvom osciluje medzi listom a príhovorom. Žánrovo-štylistickú dimenziu príhovorovosti potvrdzuje jeho druhotné využitie autorom, keď v roku 1995 urobil z prozaicky, kontinuitne, bez veršového členenia prepísaného textu jadro vernisážového príhovoru.¹⁴

Rodovo, generačne, profesne, stavovsky či regionálne vyčleňujúca odevná rekvizita „tenkého klobúka“ sa v zhode s Laučíkovým významovým gestom mení na komunikačno-kooperačné médium – „človek (...) nie je doma pre seba, ale pre niekoho“. Čitateľ slovenskej literatúry aj bez zvláštnej intertextuálnej neurózy ľahko a samozrejme si tu môže spomenúť na „sen o troch klobúkoch“ zo zväzku „písáčiek“ *Sám proti noci* (1984) D. Tatarku alebo na verše „s dvoma klobúkmi na hlave, // z dvoch okien hľadíš, / do dvoch jabĺk hryzieš“ z básne *Nemilosť* J. Ondruša zo zbierky *Šialený mesiac* (1965). Mimovoľným príspevkom k téme sa stal

¹⁴ Porov. LAUČÍK, Ivan: *Trbleť v oku*. Ivanka pri Dunaji : Knižná edícia časopisu Fragment, 2015, s. 89 – 90.

letný spisovateľský fejtón M. Šútovca Letá s bielymi klobúkmi (pôvodne *Sme*, 6. 8. 2008; knižne ŠÚTOVEC, M.: *Maslo na našich hlavách. Fejtóny a iné veci z rokov 2002 – 2010*. Bratislava : Kalligram, 2011). Ľahká letná dovolenková konverzácia pisateľa na slnečnom Jadrane s dovolenkujúcim I. Laučíkom viedla k nápadu, že by mal „obyčajný, ľudový záhradnícky slamenák typu mičurin“ vymeniť za „niečo fajnovejšie“ a „každé slovenské okresné mesto si zaslúži, aby ho zdobil aspoň jeden biely panama klobúk“. A tak sa po prehováraní a za podpory manželiek Šútovcov nepoužívaný francúzsky panamový klobúk ocitol u I. Laučika.

„V máji roku 2000 nám prišla z Liptovského Mikuláša pohľadnica s takýmto textom:

„Milí priatelia!

5. mája prešiel som rodným mestom za úplného bezvetria v bielom klobúku. Malá zmena konfigurácie – a stal som sa Neznámym.

Zdalo sa, že hľadám nocľah. Občas takto prichádzajú príbuzní obetí lavín hľadať nejaké stopy.

Ale hlasy v lavínach už stíchli. Akoby sa nikdy nezachveli skalné britvy!

Konáre smrekov gestikulujú pod vodou, lámu sa a padajú hrtanmi do jaskýň.

I tyče, dosky, kmene, výstražné tabule.

(Aj tabuľu s nápisom Pozor, lavíny! strhla lavína!)

Triešť a pena v zákrutách!

Prechádzajúc mestom hore-dole, cítim sa v bielom klobúku ako jediný pozostalý.

Váš Ivan Laučík¹⁵

¹⁵ ŠÚTOVEC, Milan: *Maslo na našich hlavách. Fejtóny a iné veci z rokov 2002 – 2010*. Bratislava : Kalligram, 2011, s. 192 – 193. Podčiarknutia v citovanom korešpondenčnom texte – I. L.

M. Šútovcom zverejnený Laučíkov text, prechádzajúci od korešpondencie k poézii, je lekciou z Laučíkovho asociovania východiskového podnetu „klobúka“ s jeho fixnou motivikou horskej prírody, lavín, katastrof, anonymnej osamelosti, všetko to vyvažujúcej potreby aspoň korešpondenčného styku, a tak sa azda stáva nepriamo aj komentárom k básni Milí priatelia!... – Ak otvorená možnosť „dozrievať“ evokuje zbierku *Až dozrieme* M. Rúfusa z roku 1956, tak „postupovať?“ z I. Laučíkovi dobre známeho V. Holana názov zbierky *Na postupu* zo štyridsiatych rokov, vydanéj v roku 1964, so záverečnou básňou *Na postupu*: „*Básníka nemůže omluvit nic, ani jeho smrt. / A přece z jeho nebezpečného bytí / zůstává zde vždycky ještě jaksí navíc / několik jeho znamení. A v nich / věru ne dokonalost, i kdyby jí byl ráj, / nýbrž pravdivost, i kdyby jí mělo být peklo...*“

Opätovné čítanie básne Milí priatelia! s jej otvorenosťou „pre niekoho“, pre veľké prírodné cykly i drobné detaily pripomenulo intenzívne návratné úsilie J. Patočku od prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov formulovať tému „otvorenej duše“ ako filozofický problém a epochálne diagnosticko-terapeutické deziderátum; aj keď sústavnejší či náhodnejší čitateľ poézie I. Laučíka by s ňou práve „dušu“, „dušeslovie“ či „dušespytnosť“ veľmi nespájal. Vysvetľujúcim pokynutím tu môže byť kontrastovanie „otvorenej duše“ s rešpektujúco-akceptujúcim „ponechávaním“ toho, s čím sa ona stretáva, so suverénnym, do seba uzavretým „subjektom“ a jeho mocenskými nárokmi.¹⁶

¹⁶ Aj keď východisková intuícia „otvorenej duše“ bola sugerovaná textami J. Patočku, naposledy citácie z M. Merleau-Pontyho, ktorý nám robil v týchto poznámkach k poézii I. Laučíka vzácného sprievodcu! – „Já, to ve skutečnosti není nikdo, je to anonym; musí být takto, a to před každou objektivací a pojmenováním, aby mohlo být činitelem nebo tím, komu se toto vše přihází. Já pojmenované, jmenovité já je předmět. Prvotní já, jehož je jmenovité já objektivací, je onen neznámý, *jemuž* je dáno vše vidět a myslet, jehož se vše dovolává, před nímž... něco jest“ (Merleau-Ponty, c. d., s. 239). „... neviditelné je vyhloubenina ve viditelné, záhyb v pasivitě, a nikoli nějaké čisté produkování.

Po zvukoch z diaľky, ich kovovo znelom nositeľovi a doznievaní dostáva sa k slovu sled prírodných motívov. Jeseň, barbarizovane-archaické „*živenie sa náhlivými trávami*“ (možno prešmyknutie sa „*náhlivého živenia sa*“ na „*trávy*“, ale rovnako možno „*náhlivý*“ pohyb stebiel vo vetre, paradoxne zotrúvajúcich na mieste), vernovsko-hatterasovský „*sever*“, „*biele stany zimných mesiacov*“, oscilujúce medzi pomyselným zimným nomádstvom a vizuálnymi dojmami zo zasnežených stromov, krov, domov atď., rozhodne však spomienka na už tu spomínanú báseň M. Elskampa: „*Svou ruku podala mi zima, / mám ruku zimy mezi svýma, // a v mojí hlavě jako z dáli, / psí parna bývalých let pálí; / a v očích, zvolna rozžihány, / mně dělají se bílé stany...*“ (preklad K. Čapka). Laučíkove „*lavíny*“ možno vnímať aj s tým predznamenáním, aké v role metafory či šifry dostali v eseji J. Patočku z roku 1965, v jednej jej pasáži, ktorá by mladému I. Laučíkovi bola dôverne „telesne“ známa: „Je nepochybné v človeku ryze lidská, s žiadnym jiným tvorem nesrovnatelná

K tomu je však treba vypracovať analýzu reči, ktorá ukáže, do jaké miery je reč jakoby prirodzeným přesunem (...) duch tryská jako voda ve štěrbině Bytí – Není třeba hledat nějaké duchovní věci, existují pouze struktury prázdna – Chci prostě zasadiť toto prázdno do viditelného Bytí, ukázat, že je jeho *rubem* – a že je zejména rubem řeči“ (tamže, s. 229).

Bez ďalšieho domýšľania s rizikom neporozumenia možno tu uviesť predsa len niekoľko básnikových formulácií. I. Laučík P. Repkovi 12. 5. 1970: „Konečne Ti poslať TRIEŠŤ (ktorou som)“ alebo I. Laučík P. Repkovi 4. 11. 1976: „Skôr pulzovanie, ako pobyt“ (LAUČÍK, Ivan – REPKA, Peter – ŠTRPKA, Ivan: *Poker s kockami ľadu*. Ivanka pri Dunaji : Knižná edícia časopisu Fragment, 2014, s. 93 a 124). Druhá formulácia anticipačne a zároveň anonymizovane korešponduje s „pulzačnou estetikou“ P. Zajaca ako do istej miery zhrnutím aj generaçnej skúsenosti sveta a umenia; pobyt, ak zostane bokom anekdoticky prihlasovanie sa na trvalý či prechodný pobyt, resp. I. Laučíkom absolvované riskantné pobyty v jaskyniach, tak kontrastujúce s inštitucionálne stimulovanými „tvorivými pobytmi“ vo vybraných „pracovných prostrediach“, môže odkazovať na „Dasein“ u M. Heideggera – v prekladateľskom riešení J. Patočku „pobyt“, známom aj z časopiseckých textov šesťdesiatych rokov na tieto témy. Napokon z básnického textu I. Laučíka: „Mám hovoriť (do priepasti? Ktorý som / priepať“ (Havránok z rovnomennej zbierky).

potřeba a možnost rizika, jakou může pociťovat jen svobodná bytost, ona potřeba a možnost, na kterou tolik ve svých pronikavých výkladech k Hegelovi poukazoval Kojève: potřeba, která dělá horolezce, potápěče, kosmonauty, akrobaty a v níž svoboda tluče na dveře, aniž uvede v pohyb lavinu. – Je-li však lavina v běhu, pak není nic, co by ji zastavilo...“¹⁷ – Zhrňující sled Laučíkovéj motiviky pokračuje paleontologickým detailom-exemplárom, prevismi, jaskyňami a veľkými ornitologicko-meteorologickými cyklami či asubjektívnymi „udalostami“. – Kedysi v krátkej recenznej skici k zbierke *Havránok* (1998) pisateľa tohto textu elementárne oslovilo v poézii I. Laučíka prepojenie „podnebia“ krajiny a „podnebia“ našich úst, ich vznešená či priamo skľučujúca ne-súmerateľnosť. „*Výkriky i šepot v bezvetří hrdla*“ prepájajú ľudský hlas, artikuláciu, dych či jeho fatálnu absenciu, telesnosť, prírodu v zmysle atmosféry či meteorológie – a možno aj samotnú poéziu v jej faktickom zmlknutí i potenciálnom významovom pretrvávaní. Ako nám to odkazujú fenomenologickí myslitelia a básnici verní svojej telesnej skúsenosti a pozorne vnímaví k živej reči? „*Sedimentácia a reaktivácia*“. – „... krypty jazyka čakajú na zmŕtvychvstanie“.

¹⁷ PATOČKA, Jan: K prehistorii vědy o pohybu: svět, země, nebe a pohyb lidského života. In: *Tvář*, 1965, č. 10, s. 1 – 5. Citované podľa *Fenomenologické spisy II*. Ed. P. Kouba a O. Švec. Praha : OIKOYMENH, 2009, s. 199. – K. A. Kojěvovi ako hegelovskému interpretovi porov. DESCOMBES, Vincent: *Stejně a jiné. Čtyřicetpět let francouzské filosofie (1933 – 1978)*. Prel. M. Petříček. Praha : OIKOYMENH, 1995, s. 21 – 54.

LITERATÚRA

- CIESLAR, Jiří: *Hlas deníku*. Praha : Torst, 2002.
- DAROVEC, Peter – BARBORÍK, Vladimír: *Mladá tvorba 1956 – 1970 – 1996. Časopis po čase*. Levice : L. C. A., 1996.
- DELEUZE, Gilles: *Pusté ostrovy a jiné texty*. Prel. M. Petříček a M. Marcellini. Praha : Herrmann & synové, 2010.
- JAKOBSON, Roman: Na okraj lyrických básní Puškinových. In: PUŠKIN, Alexander S.: *Lyrika*. Praha : Melantrich, 1937, s. 259 – 266.
- JAMPOLSKIJ, Michail: *O blízkom (Očerki nemimetičeskogo zrenija)*. Moskva : Novoje literaturnoje obozrenije, 2001.
- LAUČÍK, Ivan – REPKA, Peter – ŠTRPKA, Ivan: *Poker s kockami ľadu*. Ed. O. Pastier a J. Púček. Ivanka pri Dunaji : Knižná edícia časopisu Fragment, 2014.
- LAUČÍK, Ivan – ZAJAC, Peter: *Prevteľovanie v hrsti*. In: *Fragment*, 2013, č. 4, s. 41 – 62.
- LAUČÍK, Ivan: *Trbleť v oku*. Ed. O. Pastier a J. Púček. Ivanka pri Dunaji : Knižná edícia časopisu Fragment, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditeľné a neviditeľné*. Prel. M. Petříček. Praha : OIKOYMENH, 1998.
- PATOČKA, Jan: *Fenomenologické spisy II*. Ed. P. Kouba a O. Švec. Praha : OIKOYMENH, 2009.
- ŠÚTOVEC, Milan: *Maslo na našich hlavách. Fejtóny a iné veci z rokov 2002 – 2010*. Bratislava : Kalligram, 2011.
- TĚSNOHLÍDEK, Rudolf: *Demänová*. Praha : Družstevní práce, 1926.
- VESELÝ, Marian: *Janko Alexy*. Bratislava : SFVU, 1967.
- ZÁBRANA, Jan (ed.): *Jak se dělá báseň*. Praha : Československý spisovatel, 1970.

PRÓZA

Text medzi ideológiou a umením

(D. Tatarka: Staviamе ti máj)

Habent sua fata libelli. Krátka próza D. Tatarku Staviamе ti máj je z knižného súboru próz *Ludia a skutky* z roku 1950 (Bratislava, vyd. Tatran). Kniha sa stala hneď po vydaní obeťou ideologicko-politickej kritiky a opatrení: „... skutočnosť, že Tatarka dovolil, aby začiatkom tohto roku vyšli knižne jeho poviedky z Národnej obrody a že za nášho režimu musela byť kniha súdruha Tatarku, ktorý je sám komunistom, pre závadný obsah stiahnutá z knižného trhu – táto skutočnosť hovorí vari sama osebe dost jasnou rečou“ – J. Šefránek v referáte na aktíve spisovateľov-komunistov v marci 1951.¹ Sám autor D. Tatarka po rokoch dve prózy – Zelená prikrývka a Apoštol rannej myšlienky – publikoval azda ako dokumenty doby v 7. čísle *Slovenských pohľadov* z roku 1965, venovaných tematicky práve päťdesiatym rokom v slovenskej literatúre; na diskusi o nich sa napokon s M. Bakošom, O. Čepanom, S. Šmatlákom a ďalšími vehementne zúčastnil. – Kniha *Ludia a skutky* nebýva „hrdinom“ dávnejších i novších výkladov tvorby D. Tatarku, jej osud patrí skôr do kultúrno-politickej faktografie začiatku päťdesiatych rokov, v súvislosti s témou Nové formulovanie úlohy spisovateľa a spisovateľskej práce v rokoch 1946 – 1956. Prípád Dominika Tatarku² dotkla sa jej P. Bombíková. – Vyhľadávali

¹ ŠEFRÁNEK, Július: *Niektoré ideologické otázky našej literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1951, s. 47, zvýr. J. Š.

² *Slovenská literatúra*, 2000, roč. 47, č. 2, s. 100 – 117.

a brali ju do rúk však záujemcovia aj kvôli vstupnej poviedke Kohútik v agónii, čo je skica-zárodok rovnomennej prózy z *Rozhovorov bez konca* z roku 1959. Hneď za ňou je próza Staviamie ti máj, tá ma pred časom spontánne zaujala, po opakovaných pedagogicko-seminárnych návratoch k nej bude to teraz pokus dať dávnejšiemu zaujatiu vecne zovretejšiu a zároveň diskusne otvorenú podobu. „Fejtónové prózy“ (tak znel titul inak skôr dobromyseľnej recenzie od A. Mráza v *Kultúrnom živote*, 1951, č. 10, s. 2, koncipovanej mimo kampane „proti buržoáznemu nacionalizmu a kozmopolitizmu“) mali východiskovo miesto vo vtedajšej beletrizujúcej časti novín – *Národná obroda* či *Pravda*, pochopiteľne, popri dominantnej spravodajskej a politicky komentátorskej a ďalších tradičných rubrikách. Žánrová skladba knihy okrem dvoch už spomenutých poviedok či črt zahŕňa reportovanie a glosovanie povojnových charakteristických situácií – procesy s exponentmi porazeného režimu, svedectvá tých, čo prežili represálie, náhodné stretnutia a ľudské príbehy či postoje vyjavujúce sa v náhodnej konverzácii („Mal som takú čudnú úlohu stále ešte zbierať drobné dokumenty veľkej epochy z príležitostí, ktoré si vari novinári sami vymýšľajú, aby ľudia držali v pohotovosti a aktivite“ – Tu som, žijem!), slávnosti odovzdávania vojnou zničených komunikácií po ich rekonštrukcii, ďalej satirizovanie povojnového karierizmu, nie veľmi šťastné pokusy o lokálkársko-súdničkárske žánre, možno vzdialene na spôsob *Povídek z jedné a z druhé kapsy* K. Čapka, náladové či figúrkárske fejtóny, založené na evokácii atmosféry či skici postavy, človeka, napokon cestopisné dojmy z povojnového Francúzska a Švajčiarska, prezrádzajúce azda tiež čapkovskú lekcii a odkazujúce na neskôr rozvinutejšie príležitosti, témy a žánre „človeka na cestách“. – V reportážnej próze Stĺp známostí sa objaví postava novinára Denivka, priezvisko a profesiu dá postave syna, manžela, otca v próze Ešte s vami pobudnúť z *Rozhovorov bez konca*, ba v próze Pomyselná záloha Denivek („ro-

mantik tohto čudného obdobia, ktoré sa vyjadruje novinársky, skoro frázovite, v percentách a krivkách“) vo vlaku sa stretáva s kolportérom slovenských kníh v pohraničí, možno stopovo drobným predobrazom Bartolomeja Slzičku z *Prútených kresiel* z roku 1963.³

Samo-zrejmosť rámcov a dilemy lektúry. Samotný text Staviam ti máj na prvý pohľad neprovokuje k opakovanému pozornému čítaniu, nestavia čitateľa pred komplikácie, jednoducho akoby zapadal do oblasti literatúry plniacej priame ideologicko-politické zadania: tematicky je to ilegálna práca komunistickej strany za vojny, odboj, čo má po vojne legitimovať jej mocenské či vedúce nároky, v centre je detský hrdina, čo zasa motivuje istý infantilizmus, príkladnosť a didaktizmus, podstatná kľúčová časť diania sa viaže na 1. máj, oscilujúci medzi kalendárne obradovým folklórom a robotníckym, komunistickým sviatkom, text napokon vyšiel v slávnostnom čísle *Pravdy* 1. mája 1947. Nič tak nebráni text podradiť pod určitejši či matnejší pojem priamo ideologicky funkčných textov začiatku päťdesiatych rokov, prípadne hovoriť o literárnej proto-schematickosti zrodenej zo žurnalistických príležitostí a žánrov, pričom ozvlášťňujúcim momentom by tu bol iba samotný renomovaný autor,

³ Naznačené súvislosti eviduje aj podnes dôležitá, širšie koncipovaná esej A. Matušku Dominik Tatarka päťdesiatročný z roku 1963: „Niečo v ňom stále trvá. Slová, mená, vety, motívy, témy si uňho podávajú ruky i na väčšie vzdialenosti. Jeho dielo, to sú pri všetkom nepopierateľnom pohybe v a r i á c i e na niekoľko základných zážitkov a ‚skúseností‘; sú to obnovené pokusy definitívne sa vysloviť. Nosí sa s myšlienkou, vyvíja sa, a je relatívne stále ten istý. Ponechajme bokom také fakty, ako ten, že prvý náčrt Kohútika v agónii vyšiel roku 1946 (a potom v knihe *Ľudia a skutky*); že sa s novinárom *Denivkom* z prózy *Ešte s vami pobudnúť stretávame po prvý raz v prózach Stĺp známostí a Pomyselná záloha (...)* že často kritizovaný fyziologický úkon z Prvého a druhého úderu je predtým v próze *Človek vstal z mŕtvych (Ľudia a skutky)* a potom opäť v *Kohútikovi v agónii* atď.“ – MATUŠKA, Alexander: *Človek v slove*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967, s. 278 – 279, zvr. A. M.

možné spojivá textu s jeho predchádzajúcimi či nasledujúcimi akceptovanými textami. Pokúsím sa predviesť opačný postup – elementárne komentujúce čítanie, členené na viacero krokov, s predbežným zdržaním sa hodnotového situovania čiastkových zistení, evidencií, s perspektívou, že možno samozrejme rámce, do ktorých text zdá sa bezproblémovo zapadať, ukážu sa ako zložitejšie, reliéfnejšie, a potenciálne zasadenie textu do súvislostí autora nebude len riešiť naivnú dilemu „za a proti“, ale aj evokovať subtilnejšie momenty Tatarkovej literárnej práce.

Emfaticky komunikačný prológ so vzdorne patetickým epilógom. Text-próza sa aj pri zbežnom čítaní výrazne člení na dve časti – je to emfatický incipit alebo prológ, kde v podobe šírenia „rečí“ je fabulačne vlastne dopovedaný, epilogicky zhrnutý príbeh hrdinu a jeho spojenie s názvom „stavíme ti máj“, a potom sa odvíja príbeh hrdinu v biografickej, fabulačnej postupnosti.

Emfáza šírenia „rečí“ – to je ustavičné, opakované stupňovanie ľudskej blízkosti, solidarity, ale aj elementárnej zvedavosti, obdivu, deje sa to v kolektivitě quasi folklórnej, spontánne solidaritnej. Striedajú sa kontaktové priame reči a sprievodný rozprávačský komentár. Je to Tatarkova emfáza kontaktu a komunikácie, čo ho charakterizuje od noviel „v úzkosti hľadania“ až po „písачky“ a „navrávačky“. Prepája sa tu kvitnúca májová „ikonografia“, kalendárne obradový folklórny motív, daný názvom textu, a excitovaná kolektivita. Všetko je dotované štylistikou stupňujúcich sa opakovaní – „*pršali slová do uší*“, „*sršali iskry z pohľadov, ako sa blízki ľudia stretali, ako sa jeden druhému nietili slovami úžasu a nadšenia*“ atď. Zároveň však otázky a odpovede neslúžia len nadväzovaniu kontaktu a šíreniu „rečí“, mimovaniu kolektivity quasi folklórnej, solidaritnej, ale majú aj didaktický zámer. Anaforické vymedzovania, čo sú „komunisti“, asociujú skôr anarchistické predstavy než ideológiu, taktiku a organizáciu politickej strany v podmienkach ilegality, resp. akoby to všetko bolo podávané cez „odraz“ v ešte „neuve dome-

lom“ kolektívnom vedomí, vylakane obdivnom a solidaritnom. „Komunisti hazardujú so životom ako hráči“, toto vymedzenie navodzuje verše, dobre známe gymnaziálnym či univerzitným adeptom literatúry od medzivojnových tridsiatych rokov – „bylo tu však něco těžkého co pláče / byl to stín a smutek hazardního hráče“, „spíváte pět hodin denně vám to stačí / v tom se podobáte hazardnímu hráči“, „už zas mít svůj stín, stín hazardního hráče“ (V. Nezval: *Edison*).⁴ Nezvalova oslava modernej technickej invencie a jej paralelizovanie s invenciou poetickou sa u D. Tatarku prenáša na invenciu politickú, odvahu, risk, výhru či smrť. Na jednej strane „komunisti“ ako „hazardní hráči“, voluntárne „anarchistickí“, a na strane druhej „opatrujú si zástavy, ako katolíci svoje v kostole“, spoločenstvo para-religiózne; všetko predstavy nie veľmi kompatibilné s ortodoxnou predstavou hnutia, strany, jej doktríny a disciplíny. (Možno si tu pripomenúť romanesknú postavu ilegálneho pracovníka Lyčku z *Farskej republiky*, inak začiatkom päťdesiatych rokov kritizovanú ako nezvládnutie „typu“ komunistu.) Rozprávačský komentár o „šuškanej propagande“ historicky konkretizuje šírenie „rečí“, opäť sa však dostáva k slovu lyrická emfáza: „... nakláňal sa k svojmu človeku

⁴ *Edison* z roku 1927 je od roku 1930 súčasťou knižného súboru *Básně noci*. Ich vstupná báseň Smuteční hrana za Otokara Březinu môže nás asociatívne priviesť k autorovi a dielu, komentovanými D. Tatarkom v prvej polovici štyridsiatych rokov, v čase nielen individuálneho, ale akoby aj generáčného nástupu „básnikov sujetu“: „Když ztratil v smrti duch svůj uzamčený kruh / jímž chrání Věčný Bůh svou Modrou Katedrálou...“ Intertextuálne „denné snenie“ tak privádza k *Modrej katedrále* J. Červeňa a prípadne aj k názvu prózy *Zlomený kruh*... Keď S. Šmatlák v roku 1964 ako interpret a editor dal knižnému vydaniu torza diela J. Červeňa názov *Modrá a zlatá*, malo to samozrejme oporu v Červeňových textoch, avšak zároveň tak sa volá kniha próz J. Čepa z roku 1938 – *Modrá a zlatá*, čo S. Šmatlákovi, začínajúcemu v katolíckom okruhu druhej polovice štyridsiatych rokov, nemuselo byť neznáme. Významové finále ťažiskovej prózy Čepovej knihy *Zápisky Jiljího Klena*, articulus mortis hrdinu-rozprávača, znie: „Kde to ještě bylo, kde jsem viděl tu modř prosycenou zlatem, to světlo modré a zlaté...? (...) *Deus est Lux*.“ – Kurzíva J. Č.

celkom tak, ako haluz k haluzi, ako koruna stromu k druhej korune.“ (Nie v rezistentných súvislostiach, ale v súvislostiach intímne erotického deficitu napíše po rokoch analogicky básnik: *„Niekam, kde by som ti bol blízko / ako stromu strom, / kde by som sa ti prezradil, / ako prezrádza sa voda vode...“* – M. Válek: Len tak zo zbierky *Milovanie v husej koži* z roku 1965.)

Postupné konkretizovanie, čo sa vlastne stalo: *„Na prvého mája našli chlapca na stožiar transformátora“*, sa prepája so všeobecným vymedzovaním „komunistov“ ako takých: *„Taký sopľavý chlapec a už bol komunista, hovoríte?“* Vysvetľovanie, ako sa to stalo, a naturalizujúca konkretizácia smrti sa z hľadiska ďalšieho rozvíjania textu vyjavia nielen ako nešťastie, nehoda, ale aj ako martýrium. Matka, proletárska pieta, v náznakovom vykladaní nad mŕtvym prepája exotické *„ty môj komunista“* so samozrejme folklórnym *„moje vtáča a môj kvietok“*. „Prenesenie“ ostatkov – to je laicizovaný, sekularizovaný pohreb, politická demonštrácia, Internacionála, prvomájový sprievod napriek všetkým represiám, zocelovanie sa v odvahe zoči-voči martýriu chlapca, možné budúce väzenské martýrium pozatýkaných účastníkov sprievodu po pohrebe. Epilóg fabuly sa uzatvára návratom k emfatickému prólogu.

„Rozprávka“ ako synonymum šírených „rečí“ a zároveň ako sled udalostí a funkcií. *„Všetci ľudia, komunisti i nekomunisti, rozprávali si a počúvali rozprávku o chlapcovi Jankovi Sokolíkovi, čo na vedenie vysokého napätia upevnil červenú zástavu a zhorel pritom.“* „Rozprávka“ ako synonymum ústne v kolektívite tradovaného príbehu, zároveň však v literárnych súvislostiach, prinajmenšom od obdobia literárneho realizmu, možno ako sugescia aj ruského – „rasskaz“, synonymum poviedky. Rovnako však *„Janko čítal rozprávky o ľuďoch, ktorí sa vybrali do sveta na skusy“*, takže vstupuje do žánrovej hry aj rozprávka folklórna, ba postavy „učiteľky“ a „majstra“ môžeme voľne vymedziť aj ako „pomocníkov“ a jednotlivé situácie Jankových „skusov“ aj ako „skúšky“. Napokon polemicky – rozprávka aj ako útešná fikcia o rezistencii?

Detský aspekt a ženský aspekt. Podanie Jankovho života možno predbežne vymedziť forenzne medicínsky či psychoanalyticky ako anamnézu, politicky ako kádrový materiál alebo profil, poetologicko-žánrovo ako príkladnú biografiu. „Detský aspekt“, spojenie z dielne teoretika a historika literatúry pre deti a mládež J. Kopála z nitrianskeho teoretického okruhu konca šesťdesiatych rokov, azda vystihuje optiku podania. K slovu sa tu dostávajú Tatarkove utkvelé motívy z detstva – opatera „menšej sestry Jozefky“, domáceho zvieractva, tu pauperizovane len husí, rodina bez otca, iba so ženským elementom. Záplata „na zadku“, označená ako „zástavka“, anticipuje kľúčovú rekvizitu prózy – zástavu a zároveň „telesné dolu“, keďže prakticky, kvôli mobilite liezol chlapec na transformátor bez nohavíc, „*nohavice nechal na zemi*“. „Ženský aspekt“ predstavujú tri ženy – „*pani učiteľka*“, „*babka*“ ako „*múdra starena*“ a ubiedená, „*utrápená mať*“, „*ktorá nemala toľkú dôveru v ľudí ako ona*“. Neskôr zostavu rozšíri ilegálna pracovníčka „*pani Záchcelová*“ v Žiline, „*bola dobrá ako mama*“. „*Učiteľka ho brala do lona a láskala sa s ním*“, motivácia latentného erotizmu pôsobí však mäťuco – „*lebo Janko bol múdry chlapec, otvorená hlava*“, skôr tušíme kompenzáciu materstva. „*Po prvom prijímaní*“, keď už mal dlhé nohavičky (Novomeského verš: „*Radosť, jak z prvých dlhých nohavíc...*“ – vstupná báseň Obyčajné verše zo zbierky *Otvorené okná* z roku 1935), „*pani učiteľka ho už nebrala do lona*“, „*ľútosťivo sa naň dívala*“, čo má motiváciu explicitne formulovanú – vzdelanostný a životný strop plebejského chlapca „*z Rosiny*“, „*lebo všetci chlapi z Rosiny zostávali doma a museli zostať hlúpi, či chceli alebo nechceli*“. „Sociálno“ azda celkom neprekrýva latentný erotizmus, veď panský pôsobiaci „*pani učiteľky*“ diskretné viažu „libido“ slovenských plebejských chlapcov až po detské prózy V. Šikulu z polovice šesťdesiatych rokov dejovo situované zrejme do štyridsiatych rokov. Sudičkou radiacou poslať chlapca „*do mesta na remeslo*“ je babka ako „*múdra starena*“, múzou je však „*pani učiteľka*“, pri

obradnom odoberaní sa Janka od nej vidí v ňom „*dospelého chlapca, ktorý sa vyberá do sveta*“, poznávacím znamením, fetišom, symbolom, zálohom latentného vzťahu je „*batistový ručníček širokou čipkou obsíty*“, čo mu dáva (je len v logike „pomocníctva“, že majster pri prvom stretnutí čipku šetrne, opatrne nadvihne – „*chlapcovi to bolo ako pohladenie a uznanlivosť*“).

Elektrifikácia a iniciácia. „Šírý svet“, kam sa hrdina vybral na remeslo, otvára sa preňho pri Žiline detským pohľadom ozvláštneným technickým elektrorozvodným zariadením. Stretnutie s majstrom na dvore zariadenia má podobu prvej úspešnej „skúšky“, a tak sa chlapec dostal na „*montérске remeslo*“. K „sémantike“ tohto remesla: oproti tradičným remeslám má modernú, technicky progresívnu povahu, priemyselne robotnícku, nie individuálne maloburžoáznu, porov. napr. kvôli kontrastu jedno z Čenkovej detí z prózy F. Kráľa z roku 1932, čo sa dostáva na učenie k pauperizovanému obuvníkovi na bratislavskú Židovňu. Keď mamka ďakuje pri stretnutí majstrovi, že „*chlapca neotĺka ako hrušku*“ (tradičná predstava „učeň – mučeň“), dostáva odpoveď: „*Kdeže, a čo si myslíte, pani Sokolíková. Uvedomeli robotníci také veci nerobia. My rozvádzame po dedinách elektrinu, prosím vás, a oťkal by som vášho chlapca ako hrušku!*“ – Je to entyméma, životne praktický, neúplný, na skúsenosti budovaný sylogizmus. Elektrina predstavuje doslovnú materializáciu osvietenstva, pokroku, modernizácie. Faktickým podkladom je tu postupná elektrifikácia slovenského vidieka, prinajmenšom od dvadsiatych rokov po industrializáciu a kolektivizáciu päťdesiatych rokov. Aj v súvislostiach komunizmu ako programu, hnutia a v Rusku budovaného spoločenského zriadenia nadobúda elektrina a elektrifikácia nesmierny faktický i symbolický význam – Leninom vytýčené heslo: „Komunizmus, to je moc sovietskych republik a elektrifikácia celej krajiny.“ (V prózach A. Platonova z dvadsiatych rokov, keď spisovateľ bol ešte meliorátorom a elektrifikátorom na vidieku, „Iljičova žiarovka“ má víťaziť nad petrolejkou a ňou reprezentovanou zaosta-

lostou.) V elektrine ako výboji, blesku, ohni, skrotenej energii je prítomná aj prometeovská motivika, bohom ukradnutý oheň má zlepšiť, uľahčiť ľuďom život, motivika tiež vlastná marxizmu alebo komunizmu. – Napokon asociatívne pripomenutý Edison je avantgardným, poetistickým predvedením a oslavou elektricky iluminovanej mnohotvárnosti súdobého moderného sveta. Keď D. Tatarka pri úmrtí V. Nezvala v roku 1958 píše Vyznanie básnikovi Nezvalovi, tak do pochopiteľnej vitálnej, telesnej, zmyslovej, hedonistickej osnovy-metaforiky textu prekvapivo vstupuje aj obraznosť elektrizovaná: „Až napokon sršal ako akumulátor celým povrchom,“ resp. „Áno, i teraz, v tejto clivote za Vami, je vzrušujúce, že Vaše slová, Vaše básne stále vybuchujú, iskria, aktivizujú.“⁵

Jankova politická iniciácia má podobu osvojovania si „cudzích“, preňho neznámych slov a praktického pátrania po ich významoch: „*uvedomely*“, „*komunista*“, „*ilegálne*“. Je to súbežne „učenie“ v zmysle remesla a chlapčenské „učenie sa“ v zmysle politickom, spoločenskom.

Synekdochy kaleidoskopu doby. Kontrastné, k vzdoru motivujúce pozadie tejto iniciácie tvorí vojnový slovenský štát, podaný cez charakteristické synekdochy: cenzurovanie školských knižníc, bežné po zmene politických režimov, masívne inštalovanie technických prostriedkov politickej propagandy, represie voči „ne-režimovým“ jednotlivcom, skupinám, ideám. Čo je v krátkej próze D. Tatarku synekdochou, poznáme v rozvedenejšej podobe z románových próz samotného D. Tatarku, neskôr R. Jašíka, F. Hečku, venovaných obdobiu rokov 1939 – 1945, resp. aj z filmu, napr. *Organ A. Bednára* a *Š. Uhra*.

Slová a skutky. Etapy Jankovej politickej iniciácie – to sú slová, knihy, časopisy („*české*“ z „*pôjdu gymnázia*“), znakové gestá.

⁵ TATARKA, Dominik: *Proti démonom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 162 a 164.

Stretnutie s cudzím, neznámym, autoritatívnym slovom či textom funguje ako „spúšťač“ iniciácie alebo konverzie. Pripomeňme si len tajomný hlas: „*Vezmi, čítaj*“ z 8. knihy Augustínových *Vyznaní* a jeho rolu v Augustínovom obrátení, tou „knihou“ je Pavlov List Rimanom, resp. citát z neho. – J. Lotman (v štúdiu O redukcii a rozvoji znakových systémov) hovorí v súvislosti s dieťaťom o prenikaní textov s nejasnou sémantikou do jeho sveta a ich dôsledkoch: „... v ďalšom vývine plnia tieto textové vstupy úlohu svojráznych ‚semiačok‘ skrytých programov, a práve vďaka nim sa dáva do pohybu zrýchlený vývin, ktorý charakterizuje psychológiu detského veku.“⁶ A tak „v treťom roku učenia vedel mnoho, čo je trojfázový prúd, transformátor, kto je Stalin, čo je Zväz sovietskych socialistických republík, že sa to píše ZSSR a ešte mnoho iných základných vecí“. (Gogoľovsko-zoščenkovské enumerovanie „transformátor“, „Stalin“ privádza na um formuláciu z už pripomenutej štúdie P. Bombíkovej, keď pri dobovo ostro kritizovanej Tatarckej novinovo publikovanej próze *Spoveď dieťaťa* svojej doby – aj za iných čitateľov aj iných Tatarckých próz – hovorí o „grotesknej skratke [zrejme neplánovanej]“.) Malý hrebenda vyradených či zakázaných tlačovín prechádza ku gestu, činu, tiež však znakovému: gumovým valčekom s vyrytými slovami „Komunista – Stalin – ZSSR“ červeno a tajne značkuje budovy v meste. Evidovanie týchto momentov Jankovej biografie, „učenia sa“ či úvaha nad nimi vedie aj k rubu, že totiž rezistencia vo svojej počiatkovej fáze má podobu skôr slovnú, znakovú, je to odpoveď (ako kontra-propaganda) na masívnu oficiálnu totalitnú propagandu. Všetko sa to deje zrejme v Žiline, oproti autonomisticky, ľudacky fixovanej Žiline D. Tatarcka zdôrazňuje pri nej československý živel – česky vyznievajúce priezvisko „*tovariša Janáčka*“, „*pani*

⁶ LOTMAN, Jurij M.: O redukcii a rozvoji znakových systémov. Prel. F. Matejov. V: LOTMAN, Jurij M.: *Text a kultúra*. Bratislava: Archa, 1994, s. 63.

Záchcelovej“, „domovníčky v Melantrichu“, podľa názvu tiež pôvodne český podnik. Po mimovoľne či zámerne absolvovaných „skúškach“ „pred prvým májom v štyridsiatom prvom roku prijali ho do pouličnej bunky“, „zavolať si ho tovariš. Povedal len: ‚Poď so mnou.‘ Janko šiel“. Životne praktická situácia tu má niečo z elementárnej prostoty a záväznosti evanjeliových „povolaní“.

Od kalendárne folklórnych májov cez odbojový 1. máj ku kome-morácii „staviame ti máj“. Ilegálna stranícka schôdza má dimenziu slovnú, znakovú, „lebo uvedomeli súdruhovia používali cudzie slová“. „Spúšťačom“ je slovo „iniciatíva“ v súvislosti s 1. májom, tiež Janko sa zapája: „Aj ja si pripravím iniciatívny návrh.“ Tu sa začína odvíjať hrdinovo „denné snenie“ v znamení folklórneho stavania májov v rodnej obci. Keďže „nemal ešte dievča“, skoro až autonómne rozohraná obrazotvornosť oscilujúca medzi „vysokými, štíhlymi jedľami“ a obdarúvanými, vyznačenými „dievčatami“ je dotovaná chlapčenskou erotickou energiou, avšak politicky kľúčové slová z majstrovho prehovoru „solidarita“, „strana“, „Stalin a dejiny“ ju včas kanalizujú politickým smerom. Folklórne jedle či máje sa menia na futuristicko-konstruktivistické transformátory a drôty vysokého vedenia, textový fragment „vztyčím ja zástavu revolúcie“ opäť funguje ako iniciačný „spúšťač“, „červene sníval“, ale potom „začal myslieť reálne“. Od jednotlivých „skúšok“ text prechádza k finálnej „skúške“. „Denné snenie“, „červené“, ako aj ranokresťanský, protokomunistický poryv obetovať celú skromnú hotovosť na „vec“ – „zástavu“ sú vďaka „súduhom“ korigované praktickou „realitou“ odbojovej práce – „bude sa hlásiť s heslom u domovníčky v Melantrichu, aby mu dala zástavu“.

Erotika a ilegálna. Erotiku a ilegálnu spája vzrušenie, risk, tajomstvo, prekračovanie zákazov, ale aj hrozba sankcií. O latentnom erotizme kontaktu a komunikácie hrdinu a „pani učiteľky“ reč už bola, „májové“ erotizované „denné snenie“ vyúsťuje do aktuálnej ilegálnej akcie. Noc pred akciou u „pani Záchcelovej“ –

to je „*chvenie*“, „*plytký, biely spánok*“, „*horúčka*“, „*triaška*“. „*Záchcelová v lone hladkala zlatú hviezdu*“, ktorej pri ukrývaní zástavy záhadne a osudovo „*chytila sa plesen*“: Reparovanú a po žehlení ešte vlhkú zástavu hrdina dostáva kvôli utajeniu transportu na holé telo; veď v živote, láske a boji treba „*ako nad bazénom / celým telom sa rozhodnúť*“ (posunuto použitý verš J. Ondruša). V excitovanom stave sa prelínajú fantazmy „*už nikdy nebude stavať červené máje*“, „*mohol by som aj zomrieť, nič by sa nestalo*“; erotizované vzrušenie, odhodlanie a pudenie k smrti prechádzajú do seba.

Baladické pochybenie, náhoda-nehoda, baladická vina. Hrdina nehynie v priamom boji s nepriateľom, nestáva sa obeťou zrady, mučenia, väznenia a pod., ako to bolo v kanonizovaných dielach povojnovej literatúry o vojne a ilegality s vyhranene socialistickou, resp. komunistickou intenciou – *Reportáž spod šibenice* J. Fučíka alebo *Mladá garda* A. Fadejeva. Náhoda-nehoda, smrť v dôsledku skratu od vlhkej zástavy nepôsobí ako epicky heroická, ani romaneskne konšpiratívna, ale skôr clivo baladická. Pripomína možno pochybenie hrdinu Kráľovej balady *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*, čo „*múd’ si neprevrátil*“. Hodí sa tu odcitovať z finálnej „*pastierikovejš*“ „*trúchlej novinôčky*“: „*Videl som sokola, videl som zbitého: / videl som Janička na Váhu mŕtveho. / Išiel Janík, išiel paničku odklínať – / ale nemal šťastia, musel tam zakapať. / Do vodičky skočil, múd’ si neprevrátil – / Janík mladuštičky svoj život utratil.*“ Romantická balada vrhá svetlo aj na doteraz nekomentované meno a priezvisko hrdinu Tatarkovej prózy – deminutívny „sokolík“ ako synonymum vzmachu, vzletu k činu a osudovej záhuby, smrti. – Baladicky vyznievajúce pochybenie a následná baladická vina v rozvedenejšej podobe figurujú v próze Kohútik v agónii v *Rozhovoroch bez konca* – je to priam psychoanalyticky vyplavovaný pocit viny Katarínky za smrť jej chlapca. Inštinktívne ho brániac, pokladala ho vždy ešte za dieťa, zatiaľ čo Nemci berúci rukojemníkov na odplatnú exekúciu už za dospelého. Vina za fatálne pochybenie sa „presúva“ zástup-

ne do pocitu viny za neumytie rúk chlapcovi do hrobu. V snoch sa matke zjavuje s rukami neumytými, špinavými. „Teraz, keď sa mi ukáže, už mi ruky nepripomína, a tak sa ku mne vždy postaví, že mu ich ani nevidím, ani si na ne nespomeniem.“ „Práca trúchlenia/smútenia“ (S. Freud) predsa len v Katarínke prekoná fatálnu ustrnulosť melanchólie – napokon aj vďaka dôvernému rozhovoru s bratom.

Pripomínanie a zabúdanie. Komemoračnú intenciu prózy D. Tatarku vyjavuje jej názov – Stavíme ti máj. Chlapec snívajúci o folklórnych májoch a hynúci v ilegálnej akcii na počesť robotníckeho, komunistického 1. mája stáva sa posmrtné, „in memoriam“ adresátom tohto gesta a pocty. – Próza má však fakticky pointu v motivike nevšimnutia, prehliadnutia či zabudnutia. „Nohavice nechal na zemi. Na to zabudol. Škriabal sa iba v košeli a v kabáte. Ako chlapec. (...) Nik si nevšimol, že nemal nohavíc. Ani mať. Nohavice zašliapali ľudia v starej tráve obďaleč transformátora.“ Isteže, možno tu pripomenúť z avantgardne provokačnej state R. Jakobsona z roku 1921 O realismu v umení formuláciu o realizme „jako o metodě charakteristiky předmětu nepodstatnými příznaky“.⁷ – Azda sa tu však D. Tatarka pri všetkom pochopiteľnom povojnovom pripomínaní a slávení mimovoľne dotkol motívu, že minulosť nám v konečnom dôsledku nie je daná v podobe spomienky, ale v podobe zabúdania... Chlapcovo oblečenie-obnaženie kvôli hybnosti či hybkosti a osud odevnej súčiastky („dlhé nohavice“ pri rozlúčke s „pani učiteľkou“ a odchode „do sveta“) asociatívne privolávajú verše J. Skácela z básne Podzim s Moravany zo zbierky *Smutěnka* z roku 1965 (fakticky inšpirovanej tradovaným príbehom moravského oddielu, čo v bitke na Bielej hore v novembri 1620 neustúpil, ale padol): „*Nebo snad věděli, že do lásky se chodí / tak jako na vojnu a nic nám nezaručí, / jestli sa vrátíme. A když, tak jestli celí.*“ U D. Tatarku chlapec šiel do boja akoby do lásky...

⁷ JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Ed. M. Červenka. Jinočany : H&H, 1995, s. 143.

Od „fejtónovej prózy“ k sekularizovane-politizovanej legende, resp. hagiografii. Doteraz absolvované kroky nad textom D. Tatarku evidovali jeho motiviku, prípadne jej reálne dobové podložie, fabulačné zreťazenie a využitie, ako aj latentnú sémantiku jednotlivých motivických trsov presahujúcu lineárne fabulačné angažovanie v prospech predpokladanej ideovej intencie. Otázka žánru tu bola prítomná skôr operatívne, než priamo ako téma úvahy. Súbežne s vonkajškovými námetovými vymedzeniami – odboj, ilegalita, detský hrdina, májové pozadie a komunistický sviatok zazneli aj skôr rozsahové vymedzenia – črta alebo poviedka, rozprávka sa mihla v samotnom texte ako synonymum širených „rečí“ a zároveň ako folklórna rozprávka.

Ak si dovoľím v súvislosti s prózou D. Tatarku upozorniť na možné žánrové podložie alebo momenty legendy/hagiografie, vecne to bude dotované výkladom o legende u A. Jollesa v kontexte tzv. „jednoduchých foriem“,⁸ ako aj spontánnou výberovou čitateľskou skúsenosťou s legendickými žánrami. Čo len staccatovo sa tu azda hodí pripomenúť prítomnosť legendy, resp. hagiografie v novovekej a modernej literatúre, ako aj literatúre spätjej programovo so socializmom, resp. komunizmom. Z ruskej literatúry možno uviesť Dostojevského tvorivý plán *Legendy o veľkom hriešnikovi*, ďalej kultivovanie nacionálneho a religiózneho svojrázu v nadväznosti na byzantské a ruské legendy u N. S. Leskova, presahy týchto ambícií a tradícií do literárnej moderny u A. Remizova. V slovenských súvislostiach pri próze medzi literárnym realizmom, modernou a avantgardou sa týchto otázok dotýkali O. Čepan a M. Mikulová, tá naposledy inšpiratívne pri Tajovského prózach *Maco Mlieč* alebo *Mamka Pôstková* evidovala momenty svetskej hagiografie, legendy o drobnom, anonymnom človeku. V Macura zasa hagiografickú

⁸ JOLLES, André: *Einfache Formen*. Tübingen : M. Niemeyer Verlag, 1965, 3. Auflage. Kap. o legende s. 23 – 61.

heroiku interpretačne poodkryl v *Reportáži spod šibenice* J. Fučíka; vôbec širšie aktualizovala para-religiózne žánre a motiviku v socialistickej literatúre a socialistickom realizme programová, konštitutívna téma „nového človeka“, jeho zrodu, formovania utrpením, prácou, bojom, obetovaním sa za kolektív a pod.

Ešte pred konštitutívnymi legendickými momentmi Tatarovej prózy *Staviame ti máj*, ich evidovaním, možno na tomto pozadí venovať pozornosť aj názvu knižného súboru – *Ľudia a skutky*. Isteže, sú to dobovo príznačné typy a ich pozitívne, alebo satiricky, pamfleticky odsúdeniahodné činy, skutky; skutky ako kritérium, „prax“ človeka. Aj v „malom čase“ novinovej fejtonistiky sa nedá prepočúť veľká téma, diskutovaná už v teologickej reflexii novozákonných svedkov: Pavlov dôraz na „vieru“, „ospravedlnenie vierou“ (Rim 3, 28) a Jakubovo korigujúce, že „viera, ak sa neprejavuje skutkami, je mŕtva sama v sebe“ (Jak 2, 17), veľká téma aktualizovaná reformáciou 16. storočia v jej spore s katolíckou tradíciou. V názve Tatarovho prozaického súboru možno zaznieva aj názov novozákonného spisu *Skutky apoštolské* alebo súboru stredovekých exemplických naratívnych textov *Gesta Romanorum* – nielen *Príbehy*, ale aj *Činy Rimanov*.

„Jednoduchým formám“, späťým východiskovo s pred-modernou literatúrou, venoval sa v súvislosti so slovenskými päťdesiatymi rokmi a prózami V. Mináča *Na rozhraní* z roku 1954 P. Zajac, kladúc si otázku dobového regresu za modernú literatúru a jeho výkladu.⁹ Teoreticky genologickou inšpiráciou tu bol preňho A. Jolles v rozvinutí a domyslení H. R. Jaussom. V diskusii so staršou tézou F. Miku o Mináčovej voľbe medzi modernou a socialistickou literatúrou a V. Petrikovým situovaním Mináčových próz na pozadie realistickej poviedky zdôrazňuje

⁹ Mináčova novela *Na rozhraní* ako populárna literatúra. In: *Slovenská literatúra*, roč. 45, 1998, č. 3, s. 231 – 234.

P. Zajac ich exemplickú žánrovú povahu, sprostredkovanú autorovi zrejme kalendárovou literatúrou 19. a začiatku 20. storočia, a prózy tak na základe ich esteticky problémovej úrovne spadajú podľa P. Zajaca do oblasti súdobej populárnej literatúry.

Späť k samotnej Tatarkovej próze *Stavíme ti máj!* Emfaticky komunikačný prológ dá sa rovnako chápať ako prológ legendický, kde pisateľ textu opisoval svoj kontakt s hrdinom-svätcom, prípadne sprostredkovanie, ako sa k nemu dostali správy o jeho živote, cnostiach, činoch, smrti, zázrakoch a pod. Smrť Janka Sokolíka aj napriek konštatovanému clivo baladickému vyzneniu má znaky martýria, mučeníctva v zmysle obetovania sa a osvedčenia „viery“. Pohreb oscilujúci medzi pietnosťou a politickou demonštráciou dá sa chápať ako „translatio“, slávnostné prenesenie ostatkov. Napokon v dôsledku zásahu elektrickým prúdom to, čo z Janka ostalo, nemá už povahu telesných pozostatkov, podliehajúcich rozkladu, ale skôr povahu ostatkov, „relikvií“. Ich objavenie, vyzdvihnutie či prenesenie bývalo od najstarších čias súčasťou kanonizačného aktu, najmä ak pred centralizovaním kanonizačných procedúr celá vec bývala v kompetencii miestnej cirkvi, miestneho spoločenstva, spätého so svätcovou osobou. Úlohu zázrakov, sprevádzajúcich takúto udalosť, plní tu uvedomelosť, sekulárne presvedčenie a odhodlanie „súduhov“, „*ako by sme ani neboli v slovenskom štáte*“, ich odhodlanie znášať dôsledky demonštrácie. Jankova odvaha a smrť je „imitabile“, pomkýňa, inšpiruje k napodobneniu, nasledovaniu. Čo bolo Jankovým životopisom alebo politicky kádrovým profilom, to je „vita“, aj s úlohou autoritatívnych „slov“ vo formovaní či „obrátení“, s prijatím toho najmenšieho, akoby nehodného do spoločenstva, kde sa osvedčí ako hrdina. Sumárne: „prologus“, „vita“, „passio“, „translatio“, „miracula“, „imitabile“, quasi liturgické kalendárne priradenie tohto textu k 1. máju, k verejnému pripomínaniu a sláveniu – „stavíme ti máj“.

Ideológia a idea. V roku 1946 uverejňuje J. Patočka v *Kritickom mesačníku* text *Ideologie a život v ideji*.¹⁰ Po rokoch opätovne čítaný text, resp. jednotlivé formulácie z neho akoby začali poskytovať komentár k časovo bezmála paralelnej próze D. Tatarku. Isteže, nesúmerateľnosť oboch textov môže usvedčovať z interpretáčnej svojvôle. Na jednej strane časová filozofická esej, ktorá vo svetle posthumne uverejňovaných autorových prác z tých rokov sa javí ako súčasť úvah o konečnosti a zároveň predsa len mravnej autonómii človeka, drasticky aktualizovaných práve skončenou vojnou, o ideí ako apele na ľudskú slobodu a možnosť uvoľniť sa z viazanosti na to, čo je len dané, o rozpornosti súdobého sveta, o jeho rozoklanosti na verziu „radikalizujúcu“ (socializmus, resp. komunizmus) a „moderantnú“ (liberálne demokracie, resp. kapitalizmus);¹¹ na strane druhej novinová próza, ktorej knižnú verziu začiatkom päťdesiatych rokov zmietli roztočené súkolia „straníckej organizácie“ a „straníckej literatúry“ (obidve spojenia sú z názvu kanonizovanej state V. I. Lenina). S vedomím rizika nesúmerateľnosti predsa len staccato citácií! „Pojetí člověka je theorie o něm... (...) Takové pojetí se může stát mythem či ideologií, která angažuje, která vychází vstříc našim tendencím, potřebám, prostě silám, které v nás drímou, aby je vedla, usměrňovala, shrnovala k potřebám společenské akce. – Nicméně ideologie, ačkoli nás angažuje, zachycuje, zavazuje, chápe se člověka vnějškově, jako určité síly v celkovém komplexu sil, síly, které třeba použití k určitému sociálnímu cíli, který sám jedině je cenný a platný, takže od něho teprve vše os-

¹⁰ *Kritický měsíčník*, roč. 7, 1946, č. 1, s. 8 – 14.

¹¹ F. Karfík napr. Patočkovu prácu *Věčnost a dějinnost* radí v povojnovom filozofickom kontexte medzi také texty, ako boli *Existencializmus je humanizmus* J.-P. Sartra z roku 1946, *List o humanizme* M. Heideggera z roku 1947 alebo *Existencializmus či marxizmus* G. Lukácsa z roku 1948. – KARFÍK, Filip: Doslov. In: PATOČKA, Jan: *Věčnost a dějinnost*. Praha : OIKOYMENH, 2007, s. 135.

tatní, ne v poslední míře chtění a činnost jednotlivce, dostávají svůj význam. Naproti tomu idea je něco odlišného: idea musí být vtělena, a toto vtělení v životě týká se našeho nejvlastnějšího nitra a nemůže k němu nikdy být lhostejné; idea na nás apeluje nikoli snad, abychom se ‚dali do jejích služeb‘, nýbrž abychom v ní byli, existovali. (...) Ale socialismus je zároveň idea, ideologie a pojetí člověka. (...) Socialismus apeluje na člověka vnitřně; zároveň však se na něj dívá zvenčí jako na věc mezi věcmi, sílu mezi silami, a jest ideologií, která organizuje tyto síly. A působnost ideologií má své zvláštní zákony (...) Člověk je tu ryzí předmět akce a organisace. (...) Idea je lidská svoboda; idea člověka je idea lidské svobody. Pohlížet na člověka ryze věčně zůstane vždy naprostým opakem ideje. (...) *vnitřní* význam oběti do krajnosti; fakt, že co s hlediska vnějšího je čirou ztrátou, může být vnitřním naplněním (nehledě ke všem vnějším účelnostem, jako je odezva, kterou vzbudí smrt za ideu a její propagační význam). (...) na jedné straně pouhá nepatrná položka věčná, na druhé něco, co nelze vnitřně zlomit, nýbrž jen vnějškově odstranit.“

Otázky na záver. 1/ Je možné spontánne a inšpiratívne čítanie literárneho textu, vecne i chronologicky viac-menej prináležiaceho k obdobiu v znamení totálnej ideologickej funkčnosti, je evidentné napätie medzi zjavnou ideologickou angažovanosťou a významovo predsa len obohacujúcim rozohrávaním elementárnych životných obsahov (solidarity, súcitu, vzdoru atď.)?

2/ Prvky a postupy regresu pred modernu v texte z obdobia dominancie socialistického realizmu (apel k para-religióznemu, quasi folklórnemu spoločenstvu, ku kolektivitě v ideologicko-triednom zmysle, siahnutie za žánrom rozprávky a legendy/hagiografie, väzba textu na kalendárny, resp. para-liturgický cyklus sviatkov – 1. máj a na „liturgiu“, verejnú službu slávenia a pripomínania) text jednoznačne devalvujú, alebo ako istá „infantilizácia“ či „elementarizácia“, „primitivizácia“, „barbarizácia“ môžu mať aj umenotvornú potenciú?

3/ Je možné empatické čítanie takéhoto textu, je to apriórna priazeň voči autorovi, dotovaná jeho inými predchádzajúcimi alebo nasledujúcimi textami, alebo tento text funguje už len ako dokument dodatočne oživovaný projekciami dnes aktuálnych diskusií doňho, už je len potenciálnym zdrojom citačných, parodizačných posunov na spôsob soc-artu, vďaka ich pri zlo-myseľnej synekdochizácii poskytuje („transformátor“, „Stalin“; „pleseň na hviezde“; „horúčka od takej veľkej červenej zástavy“; „Záchcelová v lone hladkala zlatú hviezdu“)?

Úvahy a poznámky, podané nad prózou D. Tatarku Staviame ti máj, azda isté odpovede naznačujú.

LITERATÚRA

- BOMBÍKOVÁ, Petra: Nové formulovanie úlohy spisovateľa a spisovateľskej práce v rokoch 1946 – 1956. Prípád Dominika Tatarku. In: *Slovenská literatúra*, 2000, roč. 47, č. 2, s. 100 – 117.
- JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Ed. M. Červenka. Jinočany : H&H, 1995, s. 143.
- JOLLES, André: *Einfache Formen*. Tübingen : M. Niemeyer Verlag, 1965, 3. Auflage. Kap. o legende s. 23 – 61.
- KARFÍK, Filip: Doslov. In: PATOČKA, Jan: *Věčnost a dějinnost*. Praha : OIKOYMENH, 2007, s. 135.
- LOTMAN, Jurij M.: O redukcii a rozvoji znakových systémov. Prel. F. Matejov. In: LOTMAN, Jurij M.: *Text a kultúra*. Bratislava : Archa, 1994, s. 59 – 66.
- MATUŠKA, Alexander: *Človek v slove*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967.
- PATOČKA, Jan: Ideologie a život v ideji. In: *Kritický měsíčník*, roč. 7, 1946, č. 1, s. 8 – 14.
- ŠEFRÁNEK, Július: *Niektoré ideologické otázky našej literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1951.
- TATARKA, Dominik: *Proti démonom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 162 a 164.
- ZAJAC, Peter: Mináčova novela Na rozhraní ako populárna literatúra. In: *Slovenská literatúra*, roč. 45, 1998, č. 3, s. 231 – 234.

Edičná poznámka

Ako príloha je čitateľovi k dispozícii samotná próza *Stavíme ti máj* – *Ľudia a skutky*, Bratislava : Tatran, 1950, s. 12 – 22. Text tu prešiel bežnými pravopisnými úpravami. Vnáša sa však tým chtiac-nechtiac do hrdinovho politického uvedomovania sa a znakového odboja drobný anachronizmus, keďže skratka „ZSSR“, platná od pravopisnej úpravy z konca šesťdesiatych rokov, dovtedy mala podobu „SSSR“, navyše totožnú s podobou v ruštine. – Xerokópia prózy z exemplára knihy zrejme od P. Bombíkovej, ktorá ju mala z okruhu spisovateľovej rodiny, fixuje dva rukopisné zásahy: na s. 13 mení formulácie „*Zhorel, ako triesočka. Do tla, amen, večne*“ na stručnejšie „*Zhorel ako uhoľ*“ a potom na s. 15 koriguje tlačovú chybu, dopĺňa vypadnutý prísudok do vety „*Otca nemá*“. – Pri opakovaných čítaniach textu sa na s. 14 v enumerácii zadržaných po pohrebe „*jeho mat, jeho majstra z elektrárne a tých hladných, čo viedli sprievoď*“ ukázalo, že „*hladných*“ treba zrejme opraviť na „*hlavných*“. Že by to bola pri „*chybnom písaní*“ sugescia z prvej slohy Internacionály, kde „*sveta proletári*“ sú apostrofovaní ako „*hladom mučení*“?

STAVÍME TI MÁJ

Ľudia sa nakláňali ako kvet ku kvetu, ako zakvitnutá haluz k haluzi.

– *Počúvajte, čo sa stalo.*

– *Vy ešte neviete, čo sa stalo?*

Pršali slová do uší z bezprostrednej blízkosti. Sršali iskry z pohľadov, ako sa blízki ľudia stretali, ako sa jeden druhému nietili slovami úžasu a nadšenia, ako sa rozpaľovali iskriacim pohľadom.

– *Myslíte, že komunistov vykántria? Ani Mach, ani gardisti ich veru nevykántria, ani Nemci. Komunisti sa neboja. Komunisti hazardujú so životom ako hráči. Komunistom je nič zomrieť. Komunisti majú svoj komunizmus a od neho nepopustia. Komunisti sú ako oheň. Komunisti sú hrozni chlapi. Komunisti sú neľudskí chlapi. Veď toto! Len pomyslieť, zimomriavky mi idú chrbtom.*

Taká bola šuškaná propaganda. Ľudia, zatlačení do podzemia, nemali novín, nemali rozhlasových prijímačov, nemohli hlasno hovoriť, čo si myslia, tobôž nemohli hovoriť z tribún na námestí.

Preto si vyrábali šuškanú propagandu. Každý človek vysielal na všetky strany, ako sa pohyboval, koľko mal dôverných ľudí okolo seba. Kto si vypočítal, že šuškaná propaganda sa šíri na všetky strany rýchlosťou moderných dopravných prostriedkov, znásobnenou počtom ľudí a pohyblivosťou človeka. Bola to úctyhodná rýchlosť. Rýchlosť revolučného víchra. Človek, ktorý si zachoval presvedčenie a vieru, ktorý neschvaľoval násilie, nakláňal sa k svojmu človeku celkom tak, ako haluz k haluzi, ako koruna stromu k druhej korune. Pršali slová, iskrili pohľady očí. Vznikal šum, bolo počuť kvílenie, celkom tak, ako keď zaveje vietor, alebo sa rozburáca víchrica.

– Čo sa stalo?

– Na prvého mája našli chlapca na stožiar transformátora. Bol to taký sopľavý chlapec. Učeň z elektrárenských podnikov, elektromontér. Pomyslíte si! Štúpľý chlapec v modrej kombinéze vyliezol prvého mája na stožiar a zostal tam visieť. Nohy mal vpletené do oceľových priečok stožiara. V jednej ruke mu visel zdrap červenej zástavy. Zdrap červenej zástavy. Práve ju chcel zavesiť na vedenie vysokého napätia.

– Taký sopľavý chlapec a už bol komunista, hovoríte?

– Bol komunista. Musel byť. Na prvého mája vešal svoju zástavu, svoju zástavu komunistickú, na stožiar transformátora. Aby každý videl, že oni, komunisti, sú ešte tu. No a stalo sa nešťastie. Zástava musela byť vlhká, čo ju dakde skrývali. Však viete, akí sú komunisti. Opatrujú si zástavy, ako katolíci svoje v kostole. Ľudia z Chlmca hovoria, že to bol veľmi šikovný chlapec, otvorená hlava, a po stĺpoch sa liepal ako opička. Tí hovoria, že je vylúčené, že by sa bol dotkol vedenia z neopatrnosti a či z nešikovnosti.

– No a zhorel? — opýtal sa druhý človek.

– Zhorel. Pravdaže, taký silný prúd. Zhorel na uhoľ.

Zhorel, tak. Súdruhovia z elektrárne, čo šli preň na stožiar, plakali ako deti. Chlapi bohovali a rúhali sa. To ste mali počuť, ako škripali. Viete, chceli chlapca narovnať do truhličky. Bol ako konár, rászoča. Zlomila sa mu pravá ruka, zlomila sa mu ľavá ruka, v ktorej držal zdrap červenej zástavy. Hrozné, viete si to predstaviť.

– Potom prišla jeho mama z Rosiny s plachtičkou.

– Ty môj komunista, zhorel si, – povedala. – Zhorel si, moje vtáča a môj kvietok.

Že si ho domov vezme. Truhlička, čo chlapi z elektrárne obstarali pre svojho malého súdruha, bola pre ňu ťažká. Vzala kosti, bola to len taká malá hrbka ohorených kôstok, do uzlíka. A šla. Za ňou chlapi, súdruhovia. Za ňou mnoho ľudí, celá dedina. To bol májový sprievod! Začali spievať Internacionálu, ako by sme ani neboli v slovenskom štáte. Prišli žandári. Chceli chlapov rozohnať. Že neslobodno takto prenášať mŕtvolu. Na to sú vraj predpisy. Úbohá mať na to, že sú to len uhliky, čo nepáchnu. Chlapi sa nedali, ani mať sa nedala, taká bola rozľútená.

Májový sprievod šiel do Rosiny. Žandári si nevedeli rady, všetkých predsa len nemohli zavrieť. Odprevádzali sprievod až do dediny. A dirigovali ho po poľných cestách, aby sa ešte viac ľudí nepripojilo.

A tak chlapca na cintoríne pochovali. Jeho mať, jeho majstra z elektrárne a tých hlavných, čo viedli sprievod, hneď pred cintorínom žandári naložili na nákladné auto. Potom sa už dali naložiť. Komunisti sú takí. Čudní ľudia. Nedajú sa. Smrť je im nič, ani árešty. Držia sa svojho komunizmu.

Všetci ľudia, komunisti i nekomunisti, rozprávali si a počúvali rozprávku o chlapcovi Jankovi Sokolíkovi, čo na vedenie vysokého napätia upevnil červenú zástavu a zhorel pritom. Jeho príbeh v tých smutných časoch vial ako vietor, celkom tak sklonil človeka k človekovi, ako sa nakláňajú steblá trávy, ako sa nakláňa ukvitnutá haluz k haluzi.

Janko Sokolík bol z Rosiny. Vychodil ľudovú školu. Ešte keď bol chlapča na lakeť, so zástavkou na zadku nohavičiek, opatroval menšiu sestru Jozefku, pásol husi. Učiteľka ho brala do lona a láskala sa s ním, lebo Janko bol múdry chlapec, otvorená hlava, ako sa vraví. Potom, keď už bol po prvom prijímaní a nosil dlhé nohavičky a klobúčik, pani učiteľka ho už nebrala do lona. Lútosťivo sa naň dívala. Janko chodil do štvrtej triedy. Ďalej a vyššie v Rosine sa už nedalo postúpiť, či bol kto od prirodzenosti múdry alebo hlúpejší. V piatej a šiestej triede Janko iba opakoval, čo sa bol dotiaľ naučil. Bolo tak, ako by bol Janko dva razy nespravodlivo prepadol. Preto sa pani učiteľka dívala naň lútosťivo. Hovorievala mu dojatá: »Janko, ty sa nestratíš. Pôjdeš do sveta a bude z teba poriadny chlap.« Ale sama tomu neverila, lebo všetci chlapi z Rosiny zostávali doma a museli zostať hlúpi, či chceli alebo nechceli.

Raz Jankova babka, starenka ako uzlík vrásčitá, povedala svojej dcére:

– Počuj, Tereza, čo je s tým chlapcom? Vyzerá nesvoj.

– Mama, a čo mám robiť? – povedala utrápená mať. – Kto vypadol z biedneho vreca, biedny zostane. Otca nemá.

– *Veď tak. Ale myslela si, Tereza, čo mu dáš okrem toho, že si ho na svet priniesla? No, čo mu dáš? Pravda, čo si mala, dala si mu. Dala si mu mlieka z prs. Ani mlieka preň dosť nebolo, však vieš, Tereza. Jozefka sa po ňom ani nie do roka narodila. Teraz pre neho nič nemáš. A nič mu nedávaš. Vieš čo? Pošli ho ty do mesta na remeslo, keď má takú otvorenú hlavu, – radila stará mama. – Ak sa ujme ako semiačko, čo sa samo vetrom seje, dobre bude. Postaví sa sám na nohy.*

Tak hovorila stará mama dcére Tereze, ktorá nemala toľkú dôveru v ľudí ako ona. Napokon mať a stará mať, obe ženy bez mužov, povedali Jankovi, aby si to rozmyslel, že môže ísť na skusy do mesta, či by sa mu potrafilo dáke remeslo. Janko čítal rozprávky o ľuďoch, ktorí sa vybrali do sveta na skusy. Sám na seba sa díval, ako to počul z rozprávky. Vybral sa do šireho sveta – do Žiliny. Božkal starej mame ruku, aj mame a učiteľke. Mal dlhé nohavicky a klobúk. Učiteľke povedal slávnostne:

– *Ja idem do sveta na remeslo. Ďakujem vám, pani učiteľka, čo ste sa so mnou trápili.*

Učiteľke vypadli slzy z očí, veď bola ženská a plač mala na kraji. Zvrtla sa, utrela si slzy a zasmiala sa, lebo to bolo predsa len veselé, vidieť pred sebou také chlapča v dlhých nohaviciach, s klobúkom v ruke, celkom ako dospelého chlapa, ktorý sa vyberá do sveta. Našla v skrini batistový ručníček širokou čipkou obšitý. Voňal veľmi jemne. Učiteľka ho zastrčila Jankovi do náprsného vrečka. Chcela, aby sa ešte väčšmi ponášal na dospelého chlapíka.

– *Janko, veď si ty už veľký chlapec. Keď ťa takého uvidia, vďačne ťa prijímú, uvidíš.*

Poľnými cestami dal sa smerom na Žilinu. Stále očakával, kde sa to začne ten šíry svet. Na obzore uvidel mestské veže. Ustálil, že svet sa začína tu. Nad hlavou spozoroval sieť drôtov. Na stĺpoch viseli akési taniere, na týchto tanieroch viseli zas drôty, ktoré bzučali, ako by mačka priadla. Blízko bol murovaný plot a čudné budovisko, dve velikánske sudiská. Janko ešte nevidel okrúhle domy. Rozhodol sa, že tuto sa končí Rosina a všetko, čo s ňou súvisí, a že treba začať hneď skraja hľadať ľudí a remeslo. Skúsil dve-tri kľučky. Konečne našiel tú pravú, ktorou otvoril bránu do veľkého nádvorja.

– *Čo chceš, šuhaj? – pýtal sa ho rozložitý chlap v modrých, zaolejovaných šatách.*

– *Remeslo, – odpovedal Janko tak isto smelo.*

Chlap v modrých šatách, napitých olejom, so špinavými rukami len sa prizeral a mračil. Hneď skúsil, či je súci na remeslo. Dvoma zaoalejovanými prstami chytil chlapca za nos. Chlapec nič. Usmial sa.

– Teremtete, – povedal chlap. – Teda remeslo!

Zasmial sa. Čistým opakom ruky nadvihol čipku vreckovky, aby mu ju nezašpinil. Chlapcovi to bolo ako pohladenie a uznanlivosť.

Janko sa na prvom kroku do sveta zapáčil majstrovi. S jeho pomocou dostal sa na montérske remeslo. Neskôr potom prišla aj mamka. Majstrovi doniesla tucet vajec a ďakovala mu, že chlapca neatľka ako hrušku.

– Kdeže, a čo si myslíte, pani Sokolíková. Uvedomeli robotníci také veci nerobia. My rozvádzame po dedinách elektrinu, prosím vás, a otlkal by som vášho chlapca ako hrušku!

Tak sa dozvedel Janko, že jeho majster je uvedomelý robotník. Bol zvedavý, čo to značí »uvedomelý«. Dopytoval sa, lebo chcel vedieť, prečo je k nemu majster taký dobrý. »Uvedomelý!« Uvedomelý človek, vysvetlili mu tovariši, znamenalo toľko ako komunista, ktorý ilegálne pracuje. Janko nevedel omnoho viac ako predtým.

V druhom roku učenia montovali megafóny na strechách verejných budov. Preliezli mnoho pôjdov. Na pôjde gymnázia ponevieralo sa mnoho kníh. Janko v nich listoval. Našiel české obrázkové časopisy. Napchal si nimi kabelu a všetky vrecká. Všade hľadal odpoveď, čo je to »uvedomelý«, »komunista«, »ilegálne«. Ale, že bol Janko bystrý chlapec, čo chcel vedieť, dozvedel sa prv, ako začal čítať v časopise. S časopisom to nastrojil tak, aby majster videl na dne kabely obálku s ruskou hviezdou. Ak je naozaj uvedomelý a komunista, ktorý ilegálne pracuje, poteší sa, predpokladal Janko Sokolík.

Majster sa nasršil:

– Kde si to vzal?

Tam a tam, odpovedal Janko a bystro sa mu díval do tváre. Majster ho zatiahol do kúta dielne.

– Ukáž, čo si ešte odtiaľ nabral. Teba to zaujíma? A koľko tam bolo ešte takých kníh?

Hneď vtedy sa Janko dozvedel, čo je to »uvedomelý«, »komunista« a »ilegálne«.

– Uvedomelý robotník, – hovorí majster, – nikdy neprestáva bojovať a pracovať za spravodlivosť medzi ľuďmi, za sociálnu spravodlivosť a proti fašistickému teroru, ale tomu ty ešte nerozumieš. No a komunista patrí do

veľkej rodiny pracujúcich. Všetci za jedného a jeden za všetkých. Ilegálne pracovať, to znamená robiť všetko, aby sa čo najskôr skončila vojna, ale tak, aby tá žandári, tajní a polícia nechytali.

Na takú prácu treba mať smelosť, hlavu na mieste a oči na stopkách. Časopis nech bedlivo číta, ale nech uchová Boh, aby sa o tom kto dozvedel. Namočil by istotne niekoho a najmä jeho.

Tak sa začal Janko Sokolík vychovávať. Na pôjdoch si zbieral knihy. Čomu nerozumel, vše mu vysvetlil majster a vše tovariš Janáček. V treťom roku učenia vedel mnoho, čo je trojfázový prúd, transformátor, kto je Stalin, čo je Zväz sovietskych socialistických republík, že sa to píše ZSSR a ešte mnoho iných základných vecí. Urobil si gumový valček, do ktorého si vyryl »Komunista – Stalin – ZSSR«. Celkom taký valček, aký majú maliari izieb. Večerami chodieval na napínavé pochôdzky mestom. Na dome Hlinkovej gardy, na židovskej synagóge, na gymnáziu, veru aj na okresnom úrade prebehol vše valčekom. Nechával po sebe krásne červené značky. Bol sám nimi nadšený, keď ich na druhý deň zazrel na stenách a neboli ešte zatreté.

Raz si majster všimol, že má červenú farbu za nechtami. Vtedy prvý raz ho vytáhal za uši. Viac ráz sa takej neopatrnosti nedopustil. Pred prvým májom v štyridsiatom prvom roku prijali ho do pouličnej bunky. Zavolať si ho tovariš. Povedal len: »Poď so mnou.« Janko šiel. Prišli do kôlne k Paľákovi, povozníkovi. Tam medzi vozmi a rozbitými kočmi boli už traja. Tak sa to začalo. Tovariš Janáček povedal: »Súdruhovia!« Tých troch nepoznal. »Blíži sa prvý máj,« vrel tovariš, či už súdruh Janáček. Tlačili sa mu slzy do očí, lebo bol ešte iba výrastok. Hanbil sa sám za seba. »Blíži sa prvý máj, náš sviatok. Rozmýšľajte, iniciatívu prosím, ako chcete dať na vedomie mestu, že komunisti nezradili. Pamätáte, musíme pozdvihnúť sebavedomie širokých más a ich bojové odhodlanie.« Veľmi ťažko bolo šeptať revolučné slová. Súdruh Janáček len prežieral.

Tí traja, čo ich nepoznal, mali hodne iniciatívnych myšlienok. Len Janko nevedel sa zmôcť ani na jedinú myšlienku. Mal iba svoj valček a škatuľku červenej olejovej farby. To bolo všetko. Akože takýmto nástrojom dvíhať »sebavedomie širokých más«, alebo »bojové odhodlanie«? Na také niečo celý človek nestačí.

Usilovne rozmýšľal. Napokon sa osmelil a povedal aj on:

– Súdruhovia, – prežrel a začervenal sa. – Aj ja si pripravím iniciatívny návrh. – Tak povedal, lebo uvedomelí súdruhovia používali cudzie slová.

Prvý máj bol odjakživa sviatok aj u nich v Rosine, rozmýšľal Janko Sokolík. Ale prvý máj u nich doma nemal taký význam. Iba, že to bolo pekné. V Rosine mládenci nosili z hory svojim dievkam obrovské máje. Nemal ešte dievča. Ak raz bude mať, možno jej tiež prinesie z hory taký máj. Ale to už bude po vojne, bude nový svet a možno, že už máje nebudú v móde.

Sníval ďalej. Mládenci bývali celí zarosení a vždy páchli živicom a znojom, keď prinesli do dvora máj. Čím krajšie dievča, čím poriadnejší mládenec, tým vyšší máj a tým väčšia česť. Vysoké, štíhle jedle rástli iba ďaleko, ďaleko v hlbokých horách, v tmavých horách. Sú také nepredstaviteľné štíhle jedle, že na svoju výšku 15 metrov nie sú hrubšie, ako dievčence v drieku. Takú jedľu by našiel a doniesol, keby mal dievča. A donesie, ak bude mať dievča. Taká jedľa viac visí v korunách lesa, ako stojí na zemi. V korunách čuchrá vietor, zadiera sa fujavica, ale dolu je ticho. Vždy je ticho.

Janko ďalej sníval, ako to raz bude, keď sa vojna skončí. V noci na prvého mája nájde takú jedľu a donesie ju svojmu dievčaťu, ktoré bude jeho veľkou láskou a urobí všetko preň.

Vstaň, Hanička, vstaň.

Staviame ti máj.

Majster tak pekne hovoril o prvom máji, najväčšom sviatku rodiny pracujúcich celého sveta. Bol to ľudský človek, ako otec. Prvý máj, to je sviatok solidarity. Zasa to cudzie slovo, ako hovorili uvedomelí robotníci. Solidarita proletárov, strana, ktorú treba brániť ako zrenicu oka, Stalin a dejiny. Všetko mu na um prichádzalo, keď rozmýšľal, ako dokázať, že je súdruh.

Prišli mu na um verše, ako tak červene sníval o májoch, sviatku rodiny pracujúcich, o červených zástavách v republike, ako spomínal majster. Boli to tiež také, červené verše o revolúcii a zástave.

»Vztýčim ja zástavu revolúcie,« sníval Janko podľa veršov. »Už to mám. Vztýčim ja zástavu na vežu,« povedal si Janko polohlasne iným spôsobom. »Nie na vežu, na komín fabriky.«

Začal myslieť reálne. Nemal červenú zástavu. A nevedel, či by vládal vyjsť na komín fabriky, na samý koniec, aby zástava viala celému mestu, aby sa ju nikto neopovážil sňať a potupiť. To musel najprv skúsiť.

Medzi súdruhov prišiel s iniciatívnou myšlienkou. Mal osemdesiat korún. Kúpi červené plátno. Mama vyšije zástavu. Mama, hoci nie je ešte

uvedomelá, nezradí ho. Na ňu sa môže spoľahnúť. Potom zavesí červenú zástavu v Chlmcí pri transformátore na drôty vysokého napätia. Vysvetlil presne, ako si to rozmyslel. Zavesiť zástavu na vedenie malo výhodu, že nikto sa ju neopováži sňať, ani žandári nie. Myslí, že nikto z robotníkov, zamestnaných v elektrárni, nebude sa ponáhľať zástavu sňať. Všetci ľudia, čo pôjdu ráno do mesta, uvidia zástavu a budú radi.

Myšlienka bola pekná. Páčila sa. Od Janka súdruhovia nežiadali, aby obetoval svojich posledných osemdesiat korún. Uzhodli sa, že Janko nepôjde domov na noc pred prvým májom. Bude sa hlásiť s heslom u domovníčky v Melantrichu, aby mu dala zástavu.

Ten večer prišiel Janko Sokolík k pani Záchcelovej. Záchcelová bola dobrá ako mama. Nič sa viacej nepýtala. Nachovala ho kávou a koláčom. Uložila ho v spálni na diván. Janko prežíval sladký pocit solidarity, chvel sa pocitom svojho vnútorného dobrodružstva. Upadol do driemot, zbytočne vysilený napätím. Mal plytký, biely spánok. Pri slabom zvuku otvoril oči a hneď mal jasnú hlavu. Záchcelová odhrnula pokrovec, uvoľnila krátku dosku v dlážke. Vytiahla balík. Janko sa díval privretými očami. Záchcelová roztiahla na dlážku krásnu zástavu. Poľakaná zalomila rukami a vzdychla. Janko dostal horúčku od takej veľkej červenej zástavy. Horného konca zástavy, práve toho, kde bola veľká zlatá hviezda, chytila sa pleseň.

Janka mrvila triaška. Záchcelová v lone hladkala zlatú hviezdu. Počul zurčanie vodovodu. Plákanie. Vzdych: »Ale som ja vyviedla!« Podkúrila v sporáku. Chodila po kuchyni. Všetky jej pohyby vedel si predstaviť a sledoval ich. Bolo to preň napínavé. Už nezažmuril oka. Počul, ako kládla hľadidlo na obrátené dno kastróla.

– Janko, vstávaj.

Z kuchynského stola po celej dlážke sa rozlievala červená zástava. Triasol sa chladom. Zlatá hviezda. Toľko červenej. Kdeže bola jeho škatuľka s červenou olejou farbou. Už nikdy nebude stavať červené máje. Májové jedle nie sú červené, ale čerstvo olúpané. Sochorec majú zelený. Záchcelová zložila zástavu pozdĺž. Musel si vykasat košeľu, musel spustiť nohavice. Žena mu na driek namotala zástavu. Ako stužku. Zástava bola teplá od hľadidla a ešte vlhká. Nemohol dobre dýchať, taký bol naokrúcaný. Stiahla mu košeľu. Sama mu zapála nohavice. Hotovo.

– Daj si pozor. Všade sú hliadky. Čakajú na vás.

Bozkala ho na čelo. Pohľadila ho po vlasoch. Bola ako mama. Bola súdružka.

V rukáve mal nadierkovaný pruh plechu. Vo vačku mal háčiky. Držal sa myšlienky, ako zavesiť zástavu. »Ešte som ilegálne nepracoval. To preto. Ale to prejde. Máje. Jedličky. Moja strana. Mohol by som aj zomrieť, nič by sa nestalo. Len aby som pekne zavesil. Tak.«

Za mostom stála hliadka. Stát. Kde ide?

– Číslo šestnásť, – povedal číslo domu podľa rokov. Chladne. Lahostajne. Ukázal na dom. Prešiel. Bol nadšený. To je nič. Teraz by všetko mohol.

Tak to všetko prekonal. Zaspievalo to v ňom. Pri takej práci treba chladnokrvnosť.

» Vztýčim ja zástavu revolúcie,« myslel si podľa pesničky.

Na vyhladnutom mieste odkrútil si zástavu z tela. Bolo to krajšie, ako všetko na svete. Zástava bola ako jeho krv a ako jeho nadšenie. Nohavice nechal na zemi. Na to zabudol. Škriabal sa iba v košeli a v kabáte. Ako chlapec. Začalo svitať.

Šľahol blesk. Spálil ho na uhoľ. Nik si nevšimol, že nemal nohavíc. Ani mať. Nohavice zašliapali ľudia v starej tráve obďaleč transformátora.

Nad listami D. Tatarku E. Podlipnej*

Niekoľko poznámok k edícii korešpondencie D. Tatarku s E. Podlipnou ešte vždy by mohlo mať motto zo známej eseje-prednášky R. Jakobsona zo začiatku tridsiatych rokov Co je poezie?: „Ale kdyby Mácha žil dnes, možná že by zrovna lyriku (Srňko, bílá srňko, upslechni radu ap.) ponechal pro intimní domácí potřebu a uveřejnil by spíš deník. Přidružili bychom ho k Joyceovi a Lawrencovi, s nimiž jeví v leckterých detailech značnou podobu...“¹ – Nie sme síce v Máchových romantických tridsiatych rokoch 19. storočia, ani v Jakobsonových avantgardných tridsiatych rokoch 20. storočia, nejde o denník, ale o intímnu korešpondenciu, nevydáva ju autor, ale je to posthumná edícia – „písanie“ a „život“ tu však vzájomne prechádzajú do seba, nevypočítateľne, ba neraz až brutálne.

Materiálovo (v zmysle biografie i textov) edícia vyplňa zrejme doterajšiu medzeru medzi uzavretím Tatarkovej publikačnej činnosti začiatkom sedemdesiatych rokov a samizdatovými, resp. exilovými „písачkami“. Napokon formulácia z názvu Tatarkovej poviedky Jeho príbeh je ďakovaním (*Slovenské pohľady*, 1970, č. 6) obmieňa sa v prvých listoch rozbiehajúcej sa korešpondencie. Chronologicky usporiadané listy D. Tatarku E. Podlipnej vstúpajú do terajšieho potenciálneho dialógu dvoch textovo-edičných podujatí – zväzku „písачiek“ D. Tatarku *Listy do večnosti* (1988)

* *Listy Dominika Tatarku Erike Podlipnej*. Edičná príprava: E. Jenčíková, E. Podlipná. Vysvetlivky a komentáre: E. Jenčíková, P. Zajac. Bratislava : Veda, 2014.

¹ JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Ed. M. Červenka. Jinočany : H&H, 1995, s. 26.

a *Koláže (Pocta D. Tatarkovi)* (1993) E. Podlipnej, meniac celú záležitosť na potenciálny dialóg (v žánri krátkej úvahy možno celú túto komplikovanú záležitosť našťastie len odkázať do láskavej pozornosti adeptov či skôr adeptiek slovakistických textologických štúdií). Čo len zbežné prečítanie *Listov do večnosti* paralelne s korešpondenciou ukazuje, že práve listy adresované E. Podlipnej tvoria materiálovú bázu textovej assembláže prvého zväzku „písáčiek“. Aj keď je to „literatúra mimo sujetu“ (pojmem a problém V. Šklovského dvadsiatych rokov, aktualizované od šesťdesiatych rokov a potom v samizdate J. Lopatkom, prevzato evidované pri D. Tatarkovi aj jeho editorom J. Mlynárikom), do veci istý archetypálny „sujet“ vnáša fatálny priebeh „vecí ľudských“ aj v oblasti erotiky a intímnej komunikácie – začiatok, stred a koniec. – *Koláž* E. Podlipnej pracuje s listami D. Tatarku, s listami adresátky a vôbec so „životným materiálom“ v doslovnom zmysle koláže (strihanie a lepenie), výsledkom je akýsi textový „hraný dokument“ (v nepejoratívnom zmysle), napokon s brutálnou pointou policajne nátlakovou či vydieračskou a zdravotne kolapsovou.

V aktuálnej edícii listy D. Tatarku, ťažiskovo z rokov 1971 – 1976, poväčšine sprevádzajú viac-menej vecné a stručné faktografické komentáre adresátky E. Podlipnej, na rozdiel od *Koláže* s minimalizovanou emfázou. Vznikala, pochopiteľne, otázka, či ich radiť za vždy príslušný list alebo vyčleniť ako poznámky na záver. Ako akademicky čisté editorské riešenie sa môže javiť druhá možnosť. Vec si však zaslúži drobnú úvahu. Podľa už spomenutého R. Jakobsona jednou z funkcií či dimenzií jazykovej komunikácie je samotný kontakt, jeho nadväzovanie a udržiavanie. Práve to sa mi zdá byť až obsesívnou dimenziou Tatarkovej korešpondencie s E. Podlipnou. K tomu pristupuje osamotenosťou stupňovaná *expresia* pisateľa a rovnako stupňované apelovanie na adresátku. Texty sa neraz až poeticky zavíňajú do seba, strhávajú pozornosť na návratné opakovania, zaklínania, prosby, hrozby atď. V takto sa odvíjajúcej komunikácii vratká referenčná opora akoby

neraz ustupovala do úzadia a strácala sa. Práve tú však vovádzajú či navracajú do hry komentáre E. Podlipnej. Je nielen adresátkou, ale aj postavou, a tak jej vstupy sa pri všetkej minimalizovanosti primkýňajú k jednotlivým listom akosi intímnejšie než predsa len bežné „nezúčastnené“ vysvetlivky. (Múzy života sa stávajú po rokoch múzami pamäti, pripamätávania.)

Napokon povahu svojho epistolárneho písania si veľmi dobre uvedomoval aj D. Tatarka (napr. v liste zo 4. jan. 1974): „Keby sme spolu žili, nepísali by sme si. Keby sme sa pravidelne stretali, písali by sme si tzv. vecné listy.“ Sám svoje písanie vymedzuje ako „anteliteratúru“ a „antiliteratúru“ (zrejme sugescie z analogických slov-hesiel z experimentujúcich šesťdesiatych rokov). Vecne však „anteliteratúra“ ako to, čo literatúru životne, spontánne predchádza, a zasa „antiliteratúra“ ako to, čo chtiac-nehtiac oponuje inštituovanej, inštrumentalizovanej alebo až pervertovanej súdobej literatúre. D. Tatarka vymedzuje svoje písanie aj expresívnejšie – „bláznenie“/„blúznenie“/„básnenie“; pozorný čitateľ iste by tento synonymický rad rozšíril o ďalšie členy-pomenovania-autocharakteristiky. V nedatovanom liste z roku 1973: „...privolávať slovami, zakázanými, ktoré však rušia vzdialenosť a všedný deň a smútok“, zasa vidieť, ako „zakázaná láska“ sa kompenzačne sublimuje či ritualizuje do „zakázaných slov“, veď „kodifikované formy obcovania sú pre nás pritesné“ (list z 21. novembra 1973). Vôbec túžba „... urobiť Ťa zo slov, vzdušných, štruktúrnych ako včelí plást“ (nedatovaný list z roku 1974). Zoči-voči všetkým týmto verbálnym alebo verbalizovaným agóniám a extázam vzniká otázka, ako odlúčenie, vekový rozdiel, okolnosti atď. (vôbec miera „konzumovanosti“ vzťahu, ak tu možno použiť morálnoteologický, právny či medicínsky termín) menili komunikáciu a kontakty, telesnosť, erotické zóny, praktiky, rituály na možno až priestupno-splývavo-rozplývavé „telo bez orgánov“, v avantgardne excesívnej podobe rozvíjané a domýšľané časovo paralelne u G. Deleuza a F. Guattariho: čo sa totiž deje, „stáva“, keď sociálne kodifikované zmyslové

polia, telesné orgány, zóny a praktiky sa z tejto kodifikácie (pod vplyvom choroby, veku, ujmy atď.) začnú vymykáť, vyklábovať, to všetko veľmi brutálne voči konvenčným hedonistickým očakávaniam... Aj do týchto pisateľových textových excesov vstupujú po rokoch komentáre E. Podlipnej ako interval medzi absolvovanými či blúznivo imaginovanými „slasťami“ a tvrdo doliehajúcou „realitou“. „Realita“ sa celkom presne a vecne dostáva k slovu aj v Tatarkových listoch. Do textovej extázy zrazu vstúpi prosba „aby si spokojne prijala čas, ktorý nás nivočí“ (list z 26. augusta 1973). Nie je to však len personifikovaná všeobecná ruiniujúca moc času, ale aj konkrétne pomery, návratné zmienky o materiálnych deficitoch, improvizovaných brigádach na ich márne preklenie, opisovaná komplikovaná situácia v rodine a domácnosti – voči deťom a manželke, vzťahy-nevzťahy s bývalými spisovateľskými kolegami a súdobými držiteľmi moci. Z galérie Tatarkových stretnutí-nestretnutí s niekdajšími kolegami, ako ich podávajú „písачky“, aj v korešpondenčnej podobe zažiaril napr. skvele rozohraná etuda so študentkami maliarstva na VŠVU a ich profesorom L. Čemickým.

Z listu z 13. októbra 1973: „Celú noc som u Milana Paštéku. Ani som nepil, navrával som čosi smutným ľuďom, že nie sú náhodní.“ Letmé zmienky o M. Paštékovi vedú k asociácii, či Tatarkovo hektické epistolárne písanie, kde niekedy textový prúd akoby rozmýval skutkovú, referenčnú oporu, nemá vzdialenú obdobu v záverečnej „bezpredmetnej“ fáze tvorby M. Paštéku – aj s tými zlomkami písmen (možno príznačne Mon Ami, Mon Amour), ako to evokoval v pôsobivej eseji Posledný príbeh M. Paštéku pred časom J. Bakoš.²

Istú monotónnosť expresií, ako aj apelov ožívujú napr. reportážne pasáže, či už o excesívne opakovanom silvestri umeleckej komunity u A. Rudavského alebo o quasi ešte folklórnych fašiangoch vo Fačkove (Tatarkovo zaujatie sviatkom, slávnosťou,

² Bola publikovaná napr. v katalógu *Aristokrat mlčania*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 1999.

excesom, tu vlastne aj karnevalom má obdobu v témach a prácach G. Batailla alebo M. Bachtina od tridsiatych rokov). Do repertoáru korešpondencie, rovnako ako v „písачkách“, patria aj záznamy snov a ich amatérske výklady (tu zasa obdoba v slovenských súvislostiach s textami a témami A. Marenčina a J. Špitzera.) – Teoretizujúca formulácia: „Metafora. Zdokonaľovaná schopnosť človeka prenášať sa na všetko, perie, zlatý dážď, na pomysly, na nič, na vzdory, na slobodu...“ (z listu z 12. októbra 1973) mení sa na finálne, akoby oslobodzujúce vznášanie sa, „plachtenie“ nad rodiskom, krajinou, životom, svetom (môže to byť aj analogicky plavenie sa dolu Váhom k ústiu... všetkého).

Dačo na amatérsku psychoanalýzu ponecháva pisateľ chtiac-nechtiac aj čitateľovi. Rozdielne pointovanie tohto „románu v listoch“ u D. Tatarku v „písачkách“ a u E. Podlipnej v *Koláži* má síce totožnú zámienku-predmet – vetrovku, ale nie je to už komická zámena osôb na spôsob „dekameronu“ alebo tragigroteskná hra na zámeny na spôsob nedávnych „smiešnych lások“, je to len zvecnená šifra mýňania sa a neporozumenia. Alebo stávanie komína na chate u Podlipných manželom a jeho žiarlivé nepripustenie k práci D. Tatarku ako hosťa či poznámka dcéry, aby si hosť nájdený hríb od samej radosti nezabudol... Ale to všetko už dávno vykračuje za žáner krátkej úvahy.

Pomaly pred štvrtstoročím „písачky“ svojim chiazmom politiky a erotiky, v drsnejšej, D. Tatarkovej formulácii – polície a sexuality si mohli nárokovať pozornosť nielen literárne zvedavého a zaujatého čitateľa. Dnes je to skôr smútenie, trúchlenie, „Trauerarbeit“ nielen adresátky, ale aj tých, čo mali možnosť alebo šťastie-nešťastie byť ešte v efemérnom alebo marginálnom zmysle súčasníkmi (je to napokon Tatarkovo obľúbené či kľúčové slovo). Zmeniť to na azda katarznú prácu pamäti, ak je niečo také možné, vystaviť sa nejednoduchšej otázke, čo z toho všetkého naozaj ostáva – podstatným krokom k tomu môže byť aj vydanie korešpondencie D. Tatarku s E. Podlipnou.

Paralipomena k Eskalácii citu I

P. Vilikovského

V titule uvedená próza P. Vilikovského (nar. v roku 1941) vyšla časopisecky v mesačníku *Romboid*, 1982, č. 6, avšak ešte bez číselného vymedzenia. V priebehu osemdesiatych rokov jej autor konečne prestával byť dávnym debutantom šesťdesiatych rokov (poviedkový súbor *Citová výchova v marci* z roku 1965), v knižnom poviedkovom súbore dovtedy publikovaných i nepublikovaných próz *Eskalácia citu* z roku 1989 pripomenutá časopisecká próza ako *Eskalácia citu I* stala sa súčasťou triptychu *Eskalácia citu I, II, III*. V situácii slovenskej literatúry konca osemdesiatych rokov zaujali a podnes v nej zostali fixované ako subtilné štúdie telesnosti, sexuality, násilia, resp. excesu, oscilujúce medzi „účasťou“ a „pozorovaním“, „činnosťou“ a „trpnosťou“, samozrejmom každodennosťou a excesom, čo sa môže stať až jej excesívnou deštrukciou. – P. Zajac sa od konca osemdesiatych rokov prózam P. Vilikovského návratne venoval v rámci svojich rozvetvených slovackistických záujmov a tém ako kritik, teoretizujúci interpret, editor a komentátor – najrozsiahlejšie a súhrnne vo zväzku P. Vilikovský: *Prózy* z roku 2005. To azda oprávňuje k niekoľkým čitateľským poznámkam k próze *Eskalácia citu I* v kontexte tohto podujatia.*

* Odznelo na kolokviu RAUM ZEICHEN POESIE, ktoré sa na počesť prof. P. Zajaca konalo v Inštitúte slavistiky Humboldtovej univerzity v Berlíne 29. apríla 2011. – P. Zajac je pre mňa dlhé roky kľúčovým, inšpiratívnym

1. Od prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov v znamení dobových fragmentárnych sugescií z postmoderného písania a teoretizovania o ňom záujem priťahovala zjavná alebo skrytá intertextualita Vilikovského próz – ako ich inšpiračný zdroj i umelecký postup. Pri zvolenej próze *Eskalácia citu I* ako východisko autorovi poslúžila policajná správa z čiernej kroniky, citovaná ako typograficky odlišená pointa: „ZNÁSILNIL PACIENTKU. V sobotu si 27-ročný Jozef P. v liečebnom ústave v Piešťanoch vyhlíadal 16-ročnú pacientku, ktorá nemôže chodiť a prepravuje sa na špeciálnom vozíku. Z ústavu ju previezol do parku, vyložil ju z vozíka a znásilnil. Potom ju znova položil na vozík a odviezol do ústavu. Na odchode jej povedal, že príde za ňou na druhý deň. Namiesto pacientky ho však čakali pracovníci VB, ktorí ho zadržali. Svoj čin zdôvodňoval tým, že sa mu páčila... (Smena, 5. sept. 1973).“¹ (Autorova drobná nepozornosť alebo zámerná zlomyseľnosť voči budúcemu neurotickému profesionálnemu čitateľovi: takto znejúca správa nie je v denníku z 5. septembra, ale o deň neskôr, zo štvrtka 6. septembra v čiernej kronike na s. 7.)

V texte poviedky anonymným, ale čitateľmi-interpretmi identifikovaným zdrojom je ďalej kniha, ktorú má dievčenská postava pri sebe. Je to romantická historická próza J. M. Hurbana *Olejkár*² z roku 1846, dejovo situovaná na prelom 13. a 14. storočia, priestorovo hlavne na Považie; v Piešťanoch, čo s Považím súvisia cez ne pretekajúcou riekou a blízkym Považským

čitateľom a interpretom dôležitých, neraz zložitých textov modernej, ako aj široko chápanej súčasnej slovenskej literatúry. Tieto poznámky, azda v niečom ďalej alebo inak domýšľajúce jednu z jeho mnohých tém, chcú byť drobnou poctou jeho práci a poďakovaním (v zmysle „danken“ – „denken“).

¹ VILIKOVSKÝ, Pavel: *Eskalácia citu*. Zostavil a doslov napísal M. Šútovec. Bratislava : Tatran, 1989, s. 211. Komentovaná poviedka bude v texte citovaná podľa tohto vydania už len s uvedením strany.

² HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Doslov J. Noge. Bratislava : Tatran, 1971, v edícii ČŠM 2. rozšírené vydanie, prvé z roku 1968 bolo útlejšie. *Olejkár* bude v texte citovaný podľa tohto vydania, vždy len s uvedením strany.

Inovcom, odohráva sa aj Vilikovského *Eskalácia citu I*. Najprv je to opis a emfatická apostrofa krajiny a prírody, graficky či interpunkčne nevyčlenená, ale štylisticky príznaková (s. 189, v *Olejkárovi* – s. 32). Ďalej sú to mužskou postavou pri nadväzovaní kontaktu náhodne prečítané ako citáty dve emfatické pasáže či formulácie o láske, skôr pohrdlivo či zhadzujúco intonované a gesticky komentované (s. 191, *Olejkár* – s. 25, 43, s vynechávkou, znemožňujúcou určenie pôvodných postáv). Treba explicitne povedať, že dievčenská postava romantickú historickú prózu zrejme nečíta z nejakých naivne identifikačných dôvodov, ale bývalo to školské čítanie v 1. ročníku strednej školy, kde sa slovenská literatúra preberala od počiatkov po národné obrodenie, resp. po romantizmus a jeho doznievanie. Neveľký formát a rozsah knihy zodpovedá edícii Čítanie študujúcej mládeže vo vydavateľstve Tatran, kde kniha od prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov viackrát vyšla. Nepovšimnutou nateraz zostala vstupná formulácia Vilikovského poviedky: „*Mladá, to jest v najkrajšom ženskom veku, v tom veku, v ktorom sú ženské pôvaby celé vyvinuté – takto mladá osoba sedela pri lipovom stolíku*“ (s. 187), čo je skrytý citát (s jednou drobnou vynechávkou) opäť z Hurbanovho *Olejkára* (s. 20), tam sa vzťahuje na zrelú ženu, manželku titulnej postavy a matku dievčenskej hrdinky Ľudmily, u P. Vilikovského akoby v dôsledku akcelerácie telesného dozrievania na šestnásťročnú dievčinu. Nebude hyperbolou povedať, že skrytý citát na exponovanom mieste textu – jeho začiatku je zrejme poctou (slovenského) prozaika P. Vilikovského (slovenskému) prozaikovi J. M. Hurbanovi, že možno z neho bezmála po stotridsiatich rokoch pri všetkých peripeitiách spisovného, resp. literárneho jazyka i samotnej literatúry prevziať bez nápadnej štylistickej príznakovosti vetu dotýkajúcu sa práve ženskej telesnosti... Kniha sa priebežne vyskytuje v celej próze ako proprieta ženskej postavy, rovnako ako vozík, deka na nohy... Kniha, resp. manipulácia s ňou sú aj šifrovaným

médiom hrdinkinho postihu: „Ani nezbadala, kedy ju vzal. Ne-pocítala. Mala ju predtým položenú na kolenách“ (s. 191). Dostáva sa však k slovu aj vo svojej literárne fiktívnej platnosti: „Dobrá? (...) Včera si čítala tú istú. (...) Takú tenkú knižku musíš prečítať za jeden deň. Keby bola zaujímavá“ (s. 191 – 192). Pri predstavovaní sa hrdinky vymysleným menom: „Denisa? Naozaj? (...) Z nejakej knihy?“ (s. 193). Ba dokonca „ante coitum“: „Toto je láska. (...) Je láska, a čo sa pohovorí, popíše všetko možné, aj v tej tvojej knižke... je toto“ (s. 198). Kniha, resp. synonymne románová fikcia ako zdroj erotického pukušenia, denného snenia, životných ilúzií a následných dezilúzií je konštitutívnym momentom samotnej európskej románovej prózy, ako to napr. pôsobivo exponovala R. Grebeníčková v doslove-eseji k dobovo vplyvnej práci R. Girarda *Lež romantismu a pravda románu* (český preklad z roku 1968) v súvislosti s autorovou kľúčovou tézou o sprostredkovanosti, odvodenosti túžby v modernom svete.³ Vo Vilikovského poviedke je citovaná romantická historická próza mužskou postavou skôr ironizovaná, paradoxne rád by ju vzal vážne, ako o tom svedčí aspoň emfatická apostrofa krajiny a prírody, samotný autor, resp. rozprávač... Ďalšou drobnou intertextuálnou stopou môže byť spojenie „na prahu života“, isteže, relatívne frazeologizované spojenie, opakovane sa vyskytujúce „na prahu“ poviedky, vecne primerané veku hrdinky (s. 189, 190). Slovenskému čitateľovi môže sa tu vynárať výber z poviedok I. A. Bunina *Na prahu života* z roku 1958, kde aktualizovali svoju dávnejšiu prekladateľskú prácu medzivojnoví prekladatelia

³ Galériu postáv, „zvedených“ na scestie literatúrou, ešte dávno pred Donom Quijotom a Emou Bovaryovou zvykne otvárať dvojica milencov Paola a Francesky z 5. spevu Danteho *Pekla*, čo sa do hriechu a večného zatratenia dostali pri spoločnom čítaní rytiersko-dobrodružno-ľúbostného príbehu. „Onoho dňa sme viacej nežítali“ (5. spev, verš 138) v rámci intertextuálnych asociácií by mohlo posunuto predstavovať delikátne či diskrétno motto aj k *Eskalácii citu I.*

R. Kľačko a M. Gacek. Milou zhodou náhod tento výber recenzoval starší brat P. Vilikovského, neskorší anglista, teoretik prekladu a prekladateľ J. Vilikovský v *Slovenských pohľadoch*, 1958, č. 12, čo predsa len celú asociáciu posúva do vecnejšej roviny. Titulná próza, vo výbere zaradená ako prvá (v origináli *U istoka dnej*, doslovne *Pri zdroji/prameni dní*, z roku 1906), dá sa čítať ako modernizujúco či modernisticky štylizovaný sled hrdinových-rozprávačových iniciácií: rané detské uvedomenie si svojej identity zoči-voči zrkadlu, infantilné „riešenie“ jeho „mágie“, iniciácia do konečnosti, keď pri úmrtí mladšej sestričky je zrkadlo poverovo zahalené, a napokon reflexia vlastnej konečnosti, záhadného vzniku a neodvratného zániku, v konfrontácii s vlastnou dospelou starnúcou tvárou v zrkadle... *Eskalácia citu I* je neúprosnou iniciáciou ženskej hrdinky do postihu jej vlastného tela, do deficitov, ktoré jej okolie skôr milosrdne zastieralo a zároveň ju na ne ambivalentne pripravovalo: „*Nečakaj zázraky*“ (s. 204). Na pozadí kultúrne ustáleného a čitateľsky široko prijímaného obrazu lásky, života a smrti, ako ho sugeruje Buninovo písanie, kde v najznámejších poviedkach „ľahký dych“ životného umelectva a umeleckého gesta má katarzne vyčirovať vaše, telá, excesy, ba aj prejavy násilia a krutosti, tu akoby to bolo pretrvávajúco len postihom znehynbené, pri všetkej dievčenskosti pre hrdinku odcudzené, „ťažké telo“: „*Znásilnili ma. Nič som necítila*“ (s. 211). – S tým všetkým sa prelínajúci návratný motív sochy milencov v piešťanskom parku, literárny opis artefaktu alegorizujúco angažovaný v „eskalácii“ diania, má viacero podôb: od spomienky-asociácie (s. 198) cez tabuizačnú mániu hrdinkinej matky, čo sa znechutene poberá k soche zistiť pre dcéru autora a názov diela – *Milenci* (s. 200), cez laicky komický komentár k modernizujúco deformovaným, azda aj nemotorným figúram (s. 200) až po finálne a fatálne hrdinkino nahliadnutie: „*Milenci, pomyslela si. Azda preto sa tie sochy odkláňajú, lebo keby si boli blízke, nemohli by... nebola by takáto láska ani možná.*“

Azda sa musia najprv navzájom odcudziť“ (s. 210). P. Zajac v role komentátora próz z debutu *Citová výchova v marci* z poviedky Kráčaj, nebež zdôrazňuje „záverečný paradox“: „*Keď sa k tebe vzdialim, to je možno láska...*“⁴ (s. 826 – 827). Z dávnych juvenilne chaotických lektúr poézie V. Holana utkvel mi v pamäti práve paradox: „*K tobě se vzdaluji.*“ Je to z básne *Píseň milenky* (zbierka *Vanutí* z roku 1932). Pri Holanovom publikačnom návrate do literatúry a kultúry v prvej polovici šesťdesiatych rokov, editor-sky zabezpečenom V. Justlom, v reprezentatívnych výberoch *Noční hlídka srdce* z roku 1963 a *Ptala se tě...* z roku 1965 *Píseň milenky* s citovaným veršom, čo sa ponúka pri Vilikovského „sošnom“ motíve, bola na čelnom mieste. – K intertextuálnej asociácii, mienenej „veci“, hrdinkinmu komentovaniu-reflexii sochy a vôbec k paradoxom či peripetiám celej prózy *Eskalácia citu I* je bližšie nedávno opätovne čítaná, a tak pripomenutá pasáž z *Příběhov* V. Holana, z básne *Dopis*: „*Když se ke mně vzdálíš, to je možná láska... / I scestí je nutné... / Znal jsem žebráka, který chodil dům od domu, / jako by zval na ples. / Je ovšem láska tajená, ta nejmíň chráněná, / vždyť bytosti nám nejdražší / bývají nám uloupeny... / Kdo vodil duše zemřelých? Hermes, / bůh zlodějů... ,Pojd, drahá, / zahřejeme se spolu, i to je možná láska, / i to je možná láska, dokud je čas, / quasi una fantasia...*“

2. P. Zajac v role komentátora a interpreta pri prózach P. Vilikovského zo šesťdesiatych rokov hovorí, aj v nadväznosti na vtedajšiu kritiku, napr. M. Hamadu, o „totálnej citovosti“ (s. 814, 825). Imobilita hrdinky v *Eskalácii citu I* „ozvláštnujúco“ vyostruje jej vnímavosť voči hybnosti bytostí, vecí, živlov, prostredia, vedie k jemne dištančnej a nedopovedanej lyrickos-

⁴ Interpretácie a komentáre P. Zajaca Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti vo zväzku VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Zostavil, štúdio a kalendárium napísal P. Zajac. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, budú priamo v texte citované s uvedením strany z tohto vydania.

ti: „*Fúkal vietor. Páčilo sa jej, ako jej nad hlavou šušťalo listie. Je v tom čosi, čosi... v tom pohybe od jedného listu k druhému, akoby si podávali čosi krehké, je v tom čosi...*“ (s. 188); „*Po tráve poskakoval čierny vták. Drozd? So žltým zobákom? O krok ďalej, po inom páse trávy, zľahka prešiel vietor. Bez obzretia*“ (s. 193). Telesný postih, strata schopnosti pohybu preskupuje celé vnemové, fenomenálne pole ženskej postavy – od priamej akčnosti k ironickému alebo skôr clivému dištančnému registrovaniu. – Próza *Eskalácia citu I* nesie v sebe aj celkom konkrétnu autorovu lekciu z mladej poézie prelomu päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Je to predovšetkým posunuto využitá poézia životných paradoxov, ťažiacia z frazeologicky kondenzovanej životnej skúsenosti: „*Zrkadlo aby bolo za chrbtom, / ruka v rukavici, / noha pod stolom. // Neďívajte sa. / To sú hrbatí, / s kratšou nohou, / s rukou, čo sa končí v zápästí. // Sedia, počúvajú. / Z rozhovoru, ktorý sa ich netýka, / zo slov, čo im nenáležia, / si každý vyberie to svoje, / napríklad: / (...)* človek aby mal oči vzadu... / (...) žije na vysokej nohe... / (...) spočítaj si to na prstoch...“ (M. Válek: *Citliví*, zbierka *Dotyky* z roku 1959). Je to ďalej elementárna homonymita kľúčových slov: „... *tvoje krídla, priezračné a ľahké, / si nikto nevšimal*“ – po takomto eroticky motivovanom povznesení/nadnesení „objektu túžby“ nasleduje deziluzívne: „*Chytili sme ťa, slepota dospelého veku... (...) V rovnakú sobotu, po pätnástich rokoch / mi povedal istý Ábel, / s ktorým sme si kupovali lístky na futbal, / že sme to dávno prehrali, / nemáme nijaké krídla, / a to je smutná vec*“ (M. Válek: *Krídla*, zbierka *Dotyky* z roku 1959). (Iba školsky pripomínam: krídla ako súčasť futbalovej zostavy oproti krídlam ako synonymu životného vzmachu a možností.) „*V studenom daždi / krátko pred úsvitom / mrzáka niesli po schodoch jak klavír, / drevenými nohami prekročili prah...*“ (M. Válek: *Oslnenie*, zbierka *Príťažlivosť* z roku 1961). (Drevené nohy ako perifrása protéz, drevené nohy ako synonymum ochromenia, prípadne unavené, od námahy strpnuté nohy nosičov...) „*Vlado jej povedal: Nohy nie*

sú... nie sú podstatné. Ale to sú také reči. Vlado vyhral majstrovstvá školy v skoku do diaľky“ (s. 188 – 189). Bežná útešná fráza na adresu ženských nôh ako eroticko-sexuálneho fetišu v prípade ich estetických deficitov je frapantne nenáležitá voči nohám v zmysle orgánu pohybu ako predpokladu normálneho fungovania. „Rezumé“ k Vladovi, zrejme dievčenskej láske spred fatálneho úrazu: „Zasmiala sa, čím si sama od seba oveľa staršia. Nohy nie sú podstatné. Vlado, milý chlapec, nie je podstatný“ (s. 189). Z bodrej postkoitálnej konverzácie paradoxne predtým skôr unavene pôsobiaceho rutinného nápadníka: „Ale zato neplač... (...) A do smrti, tú chvíľu, to už nejako vydržíme. Aj na jednej nohe“ (s. 208 – 209). („Vy ste čo, ošetrovateľ?“ pýta sa hrdinka pri prvom letmom telesnom dotyku. „Čo? Ošetrovateľ? [...] Hej“ – s. 193 – 194, oscilácia medzi mužskou figúrou, v kúpeľoch metonymicky náležitou, a latentným zábleskom neuvedomovanej telesnej obscenity...) Lyricky registrujúca vnímavosť hybnosti sveta a zhutňovanie životných paradoxov do významovo zaťažených pomenovaní, ich obmien, má výrazného partnera v tom, čo by sa opatrne dalo nazvať logicko-rétorickou dimenziou *Es-kalácie citu I*. „Bolo to všetko neúprosne, nedalo sa vyjednávať“ (s. 187) – fakticky situácia rozpakov z bezmocnosti a odkázanosti na sestričky pri kúpeľných procedúrach, prenesene celá situácia hrdinky. Ale predsa dojemný pokus vyjednávania so sebou: „Každému sa sníva, že vie lietať, a keď sa prebudí, nie je zato nešťastný“ (s. 187). Aj bez riskantného púšťania sa do rozlišovania rozličných sylogizmov tušíme, že tu ide o chybný úsudok, keďže implikovaná možnosť, resp. deficitne nemožnosť pohybu konštitutívne inak patrí k ľudskej bytosti ako fantazma lietania, vznášania sa. – „Tráva“ (s. 196), „hlina“ (s. 196), „strom“ (s. 197), „Piešťany“ (s. 198), „a toto, to je láska“ (s. 198) nervne a presvedčajúco deklamuje mužská postava, vezúc dievčinu do parku, akoby zrejmosť, očividnosť, evidentnosť názorných vnemov konkrétnych vecí, ďalej lokality, resp. konvencie jej pomenova-

nia a zložitej spleti telesno-afektívneho požadovania a uznania druhej bytosti v láske mohla byť enumeračne „len tak“ zrovno-právnená. „*Nie som Deniska*“ (s. 209) po všetkom povie dievča, v úvode napokon uvedené ako všednejšia „Elenka“. „*Nie, jasné, povedal veselo, nie si Deniska, a toto nie je Váh*“, „*toto nie je štrk, a to, čo sme robili, to nebola láska*“ (s. 209). (K dobovému koloritu či implicitnej faktografii poviedky patrí, že seba-premenovanie hrdinky sa deje pri pomysle napísať o domnele sa začínajúcej známosti „Alene“ [s. 193], čo zrejme nie je konkrétna hrdinkina korešpondenčná partnerka, ale vtedy známa korešpondenčná rubrika *Listy Alene*, venovaná „dôverným témam“ v mládežníckom denníku *Smena* – z pomyselného „listu Alene“ je napokon poviedku pointujúca správa z čiernej kroniky z tej istej *Smeny*...) – M. M. Bachtin, resp. V. N. Vološinov, v práci *Slovo v živote a slovo v poézii z polovice dvadsiatych rokov* (český preklad vo zväzku *Formální metoda v literárni vědě* z roku 1980) pri životne praktických výpovediach, z ktorých podľa nich vehementne ťaží samotné slovesné umenie, kládli dôraz na ich nevyslovenú, implicitnú životnú, kontextovú situovanosť a siahli v tejto súvislosti za antickým logicko-rétorickým pojmom entymémy (zrejme quasi-etymologizujúco – to, čo sa ako nevy povedané skrýva v duchu, duši, jej vášnivej časti – „thymos“). Isteže, ísť tu „ad fontes“ znamená siahnuť za Aristotelovou *Rétorikou* a *Topikami*. Pre potreby tejto úvahy azda stačí pripomenúť významové rozpätie entymémy – úsudok, ktorého jeden predpoklad nie je výslovne vyjadrený, ráta sa tu s bežnou mienkou, bežným porozumením „veciam ľudským“; prostriedok hľadania pravdy, konsenzu, pôsobenia na druhých v oblasti vecí nie istých, presných, spoľahlivých, ktoré môžu nastať aj nenastať atď. A. F. Losev v meandroch svojich výkladov Aristotelovej „estetiky“ hovorí o entymémach ako o istom type úsudkov a toposoch, resp. topoi, ako o trsoch životných faktov nielen v súvislostiach rétoriky a vôbec životne praktickej argumentácie, ale aj ako

o „logike rozvíjania sujetu v umeleckom diele“. Keďže bol klasickým filológom, filozofom a v mladosti súčasníkom antikizujúcej konzervatívnej literárnej moderny, vynára sa mu tu pochopiteľne Antígona a predovšetkým Oidipus ako veľkolepá doména chybných životných úsudkov s tragickým vyústením. Úvahy uzatvára pateticky, že totiž „topologická metóda rozvíjania sujetu v tragédii, vonkajškovo negujúc akúkoľvek zdravú logiku, vnútorne a hlbinne ustanovuje takú strašlivú logiku, s ktorou sa nedajú čo len porovnať školské cvičenia“ v sylogistike (*Istorija antičnej estetiky. Aristotel' i pozdnaja klassika* z roku 1975, s. 719 a 721 – 722). – Z týchto mýtických hĺbok času či priepastnosti ľudského údeltu radšej rýchlo k *Eskalácii citu I*: „No ale povedz úprimne: bolelo? Nie veľmi, pravda?“, *Nebolelo, povedala. Nič som necítila. No vidíš. Veď som ti vravel*“ (s. 207). S istou hyperbolou možno celú *Eskaláciu citu I* označiť za entymému: entymémou je komunikácia dievčenskej a mužskej postavy, entymémou komunikácia postihnutej hrdinky a jej blízkych, entymémou poviedka ako celok voči čitateľovi. (Zamlčaným či postupne vyjavovaným momentom je to, čo P. Zajac v komentári na s. 833 medicínsky presne pomenúva, že dievča je „paraplegička“, postihnutá v dôsledku úrazu ochrnutím dolných končatín, s dosahom nielen na pohybové, ale aj ďalšie telesné, vitálne funkcie...)

3. Späť k veciam literárne evidentnejším a ľudsky menej vratkým: V *Slovenských pohľadoch* v roku 1970, č. 6, keď bol v nich ešte redaktorom P. Vilikovský, uverejnil D. Tatarka, vlastne už na „prahu“ svojej existencie ostrakizovaného spisovateľa, krátku erotickú prózu *Jeho príbeh je ďakovaním*. Rozprávanie lekára-primára je situované do kúpeľných Piešťan, sujet tvorí Tarkarkovo utkvelé stretnutie s „krásnou neznámou“, keď z krásnej darykyne krvi sa pre primára načas stane bezslovne snová erotická partnerka. Pri prvom stretnutí v ordinácii, ešte pred rozvinutím nočného „príbehu s tajomstvom“, slečna darykyňa štíti vo reaguje na igelit prikrývajúci lôžko, čo primárovi dá podnet

k tiráde na pomedzí láskavého doktorského cynizmu a v roku 1970 priehľadnej politickej deklarácie: „Alebo, slečna, možno ste indisponovaná. To sa stáva. Ak tu bývate, prídte druhý raz. Predsa si nebudeme robiť násilie, no nie? Viete, slečna Marína, všetci máme pocity, aké, to vieme, až keď sme v tom. My pracovníci v zdravotníctve máme taký názor, že človeka, to znamená aj jeho pocity, máme vždy a všade rešpektovať. I keď človeka, seba, znásilňujeme takmer už všade, nech zostane aspoň malinká oblasť, v ktorej sa budeme všetci rešpektovať. Podľa môjho názoru musí ňou zostať zdravotníctvo, s prepáčením aspoň postel'. Tým lepšie, keď ňou zostane aj umenie, kultúra alebo dokonca politika“ (s. 9). Ako vieme, nestalo sa tak a samotné Piešťany figurujú v cykle, resp. trilógii samizdatových a exilových „písačiek“ D. Tatarku zo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov ako miesto viacznačne vyznievajúceho kúpeľného pobytu starnúceho muža a zakázaného spisovateľa a jeho erotickej partnerky, ich excesívnych telesných kontaktov ponad bariéry veku a spoločenských konvencií, kontaktov ako by uvoľňovaných a stupňovaných aj kúpeľnou starostlivosťou o telá. – Piešťany sú utkvele návratnou lokalitou v prózach P. Viličovského: z poviedkového súboru *Eskalácia citu* z roku 1989 je to próza Ja teda v tele, telo v príbehu..., tu komentovaná *Eskalácia citu I*, možno aj Lamentácie krásnej zbrojmajstrovej, najrozvedenejšie v pásme „herca“ v rozsiahlej próze *Prvá veta spánku* z roku 1983, pričom podľa P. Zajaca ako editora a komentátora všetky tieto prózy vznikali na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov a v prvej polovici sedemdesiatych rokov. (Hodí sa tu uviesť biografický fakt, nedokumentovaný síce kalendármi alebo encyklopedickými heslami, ale náhodne sprostredkovaný autorovým priateľom, spisovateľom a literárnym vedcom M. Šútovcom, že P. Viličovský v mladosti absolvoval práve v Piešťanoch liečebný pobyt po úraze ruky z pracovnej brigády.) Topos Piešťan, topos v doslovnom zmysle, zahŕňa u P. Viličovského okolitú mierne kopcovitú prírodu, rieku, mosty – Kolo-

nádový i Krajinský, do nížiny sa roztvárajúcu krajinu, samotné mesto, liečebné domy, liečebné procedúry, kúpeľný park, miesta limitovaného spoločenského vyžitia pacientov, erotické kontakty, stimulované dočasným vyviazaním z bežnej pracovnej každodennosti a rodinných vzťahov, vôbec konfigurácie zdravia, choroby, postihu, prázdneho času, nudy, excesu. Z poézie časovo paralelnej s textami D. Tatarku a P. Vilikovského možno tu uviesť „piešťanskú stopu“ z básne Spôsob ticha J. Mihalkoviča: „*Na jarnom nebi / popoludní, na vrchole mája / bezmäsy mesiac, ako koleno / piešťanského pacienta, keď už-už láme barly...*“ (vo výbere *Albá* z roku 1972, resp. v zbierke *Kam sa náhlite* z roku 1974). Ba latentný „vetristý“ a „bežecký“ motív v spomenutej básni J. Mihalkoviča: „*V okoloidúcich stromoch / hmatateľne / bol pulz, bolo čuť / plachty / trepotat sa v stenách / panelových domov; bežal som, / stromy po obidvoch stranách / zneli a dozelenievali*“ má hutnú paralelu v „prechádzkovej“ sekvencii P. Vilikovského (Ja teda v tele, telo v príbehu...): „*...šiel som od Krajinského mosta stále rovno, stále sám... (...) V uchu kopyto vetra*“ (s. 179). V texte J. Mihalkoviča pripomenutý skulptúrny emblém Piešťan z Kolonádového mosta, inak diela modernej slovenskej medzivojnovnej architektúry, muž lámuci barlu, asociatívne pripomína nápis na moste „Surge et ambula“, evanjeliové „Vstaň a choď“ – zamlčaný kontrast voči Elenke, resp. Deniske refrénovo adresovanej fráze: „*Nečakaj zázraky!*“ (s. 204, 205). – *Membra disiecta* z toho, čo by sa opatrne, hypoteticky dalo nazvať „piešťanským textom“ v tvorbe D. Tatarku a P. Vilikovského alebo „piešťanským textom“ slovenskej literatúry začiatku sedemdesiatych rokov, možno zhrnúť čo aj enigmaticky rozbiehavými formuláciami M. Foucaulta: „Zaujímavé však je, že v starom Ríme skutočne existovali nevestince, vykričané štvrte, zločinecké oblasti a pod. a tiež isté kvázi verejné miesta pôžitkov: kúpele, *thermae*. Kúpele boli veľmi dôležitým miestom pôžitkov a stretnutí, postupne sa však v Európe vytratili. (...) Kúpele sa dajú priamo

porovnať s nevestincom. Nevestinec je fakticky miestom a architektúrou pôžitku. (...) Existovala spoločnosť nevestinca, no to bolo čosi úplne iné ako spoločnosť kúpeľov, ako sa rozvinula v antike – a ktorej nová verzia by hádam mohla vzniknúť dnes“ (rozhovor Priestor, vedenie a moc z roku 1982, súbor článkov a rozhovorov *Moc, subjekt a sexualita*, slovenský preklad z roku 2000, s. 38 – 39). Rozdiel medzi kúpeľmi v antickom zmysle, aké tu má východiskovo na mysli M. Foucault, a kúpeľmi v modernom rozšírenom liečebno-rekreatívnom zmysle azda predsa len neanuluje aj v nich latentnú dimenziu pôžitkov a spoločnosti. Aj táto latentná „sémantika“ moderných kúpeľov, obdobne ako „Vstaň a chod“, vytvára kontrastné pozadie *Eskalácie citu I*.

4. Možno sa na záver týchto poznámok oplatí vrátiť k Hurbanovmu *Olejkárovi*, k jeho vyústeniu. Dej rámujú a sčasti aj vypĺňajú udalosti z uhorských dejín začiatku 14. storočia – konflikt medzi veľmožom Matúšom Čákom, slovenskými romantikmi nacionálne idealizovaným alebo anektovaným, a nastupujúcim panovníkom Karolom Róbertom. Dejinne anonymné fiktívne postavy, oscilujúce sčasti medzi dvoma veľkými táborami, predstavuje olejkár Hrabovec, t. j. liečiteľ, alchymista či farmaceut a pod zlým vplyvom príležitostne potenciálny travič, jeho žena Milada, ich dcéra Ľudmila, mladý pomocník Vít, obaja do seba ponad nepriazeň okolností osudove zaľúbení, a ďalšie žánrovo príznačné postavy. Záverečný súd nad previnilcami, konaný na Trenčianskom hrade Matúšom, prináša odhaľujúce priznanie obvineného Hrabovca „na prahu“ smrti, keďže požil jed, unikajúc tak svetskému súdu, odsúdeniu či potenciálnemu omilosteniu – nič netušiaci pomocník Vít je jeho synom z predchádzajúceho nešťastného osudového vzťahu, láska Víta k Hrabovcovej Ľudmile, na ktorú sa vzťahovali emfatické pasáže citované v *Eskalácii citu I* P. Vilikovského, je tak láskou zakázanou, nemožnou; Ľudmila žensky odchádza do kláštora a Vít mužne

pod Matúšove zástavy. Nie je „láska“ v *Eskalácii citu I* zakázanou v dôsledku násilného postupu a činu zo strany mužskej postavy a nemožnou v dôsledku postihu ženskej postavy? – „*Ach! divné – hrozné osudy človeka! Divné, hrozné cesty poblúdenia ľudského! Nevyspytovaná vláda nebeská!*“ zvolal Matúš Trenčiansky...“ (s. 105). – Próza P. Vilikovského, pochopiteľne, bez apelovania k nadsvetskej inštancii, nastoľuje otázku interpretácie a spravodlivého posúdenia toho, čo sa v nej stalo.⁵ Ako čitatelia *Eskalácii citu I* zoči-voči jej významovej intenzite, porovnateľnej miestami s intenzitou básnických výpovedí, sme vystavení otázke interpretácie nuáns textu a spravodlivého posúdenia jeho celkovej intencie, kde sa chtiac-nechtiac k slovu dostáva naše porozumenie „veciam ľudským“ v ich krehkosti a vratkosti.

⁵ „Ne že by lidé byli zlí, že by jejich zájmy nebo vášně byly antagonistické. Zrovna tak jako to, co není lidské – jako zvířata, rostliny, bozi, Bůh a andělé, mimozemšťané, roční doby, mořské přílivy, déšť a krásné počasí, mor a požár –, jsou i lidé situováni v různorodých větných režimech a mohou se na ně vztáhnout zacílení spjatá s různorodými diskursivními žánry, a proto soud, vynášený o jejich sociálním bytí, může být učiněn jen podle jednoho z těchto režimů, nebo alespoň podle jednoho z těchto žánrů; a takto tribunál dává tomuto režimu a/anebo tomuto diskursivnímu žánru dominovat nad ostatními, a tím že různorodost vět, o něž jde v sociální a v jeho komentáři, přepíše do svého idiomu, činí nutně křivdu ostatním diskursivním žánrům“ (LYOTARD, Jean-François: *Rozepře*. Prel. J. Pechar a kol. Praha : Filosofie, 1998, část 196, s. 227). „Vyprávění je možná oním diskursivním žánrem, v němž na sebe heterogenita větných režimů, a dokonce i diskursivních žánrů dokáže dát nejlépe zapomenout. Příběh na jedné straně vypráví o jedné nebo o více rozepřích a dává jí nebo jim vyústit v nějaký účel, nějaké završení, které představuje jeho vlastní zakončení. Jeho účelovost spočívá v tom, že směřuje k nějakému konci. (Příběh je jakoby jednou ‚partii‘ v nějakém turnaji.)“ (tamže, č. 219, s. 243). – Vo veci východísk a pojmoslovia práce J.-F. Lyotarda možno tu odkázať na úvod J. Pechara k českému prekladu.

PRAMENE

DANTE, Alighieri: *Božská komédia. Peklo*. Prel. V. Turčány a J. Felix. Komentár J. Felix. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.

HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Doslov J. Noge. Bratislava : Tatran, 1971.

MIHALKOVIČ, Jozef: *Albá*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972.

TATARKA, Dominik: Jeho príbeh je ďakovaním. In: *Slovenské pohľady*, roč. 86, 1970, č. 6, s. 8 – 13.

VÁLEK, Miroslav: *Štyri knihy nepokoja*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971.

VILIKOVSKÝ, Pavel: *Eskalácia citu*. Zostavil a doslov napísal M. Šútovec. Bratislava : Tatran, 1989.

VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Zostavil, štúdiu a kalendárium napísal P. Zajac. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

LITERATÚRA

BACHTIN, Michail Michajlovič: *Formální metoda v literárni vědě*. Prel. J. Honzík. Usporiadanie a doslov V. Svatoň. Praha : Lidové nakladatelství, 1980. (Stať Slovo v živote a slovo v poezii je na s. 225 – 258.)

FOUCAULT, Michel: *Moc, subjekt a sexualita*. Články a rozhovory. Prel. M. Marcelli. Bratislava : Kalligram, 2000.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena: Doslov. In: GIRARD, René: *Lež romantismu a pravda románu*. Prel. A. Šabatková. Praha : Československý spisovatel, 1968, s. 257 – 275.

LOSEV, Aleksej Fiodorovič: *Istorija antičnoj estetiki. Aristotel i pozdňaja klassika*. Moskva : Iskusstvo, 1975.

LYOTARD, Jean-François: *Rozepře*. Prel. J. Pechar a kol. Praha : Filosofie, 1998.

ZAJAC, Peter: Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti. In: VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 814 – 873.

Medzi „unesením“ a „zadrháváním“

(A. Vášová: *Ostrov nepaměti*)

A. Vášová (1939) si priniesla z konca šesťdesiatych rokov do ďalších desaťročí vecne profesionálne chápanie literárnej práce – aj v amatérskych podmienkach matersko-rodinných povinností či nepriazne doby. Rozvíjala v sebe schopnosť pohybovať sa medzi žánrami a témami tak, aby potreba autorského sebauplatnenia bola zároveň aj sondovaním možností doliehajúceho sveta. V šťastnej podobe to bolo scenáristicko-libretistické vyťažovanie a dotváranie dobre volených klasických literárnych predlôh a inšpirácií, v menej vlúdnej podobe zasa prozaické fantazijno-varovné domýšľanie technicky utváraného a deštruovaného ľudského sveta.

Od deväťdesiatych rokov A. Vášová vlastné životné situácie a spisovateľskú existenciu, všetky tie neistoty a pochybnosti, ktorým sa človek neubráni, urobila v priamej podobe témou svojho postupne publikovaného fragmentárne zdržanlivého písania. *Ostrov nepaměti* (2008) sú premyslene komponovaným zhrnutím tejto autobiografickej línie jej spisovateľskej práce. Prinášajú dávnejšie novelisticko-scenáristické stretnutie a stožňujúce preľnutie so životom a dielom B. Němcovej, ďalej na jednotlivé roky života členené „úlety“ proti prúdu či vanutiu času od polovice deväťdesiatych rokov po začiatok päťdesiatych rokov, ich obnaženejšie komentujúce „dolety“ z bezprostrednej súčasnosti, ako aj evokačno-dokumentárne zrejme najnásytenejší súrodenecký príbeh „sestričiek“, kde zvratom života, doby, dejín protiváhu tvoria poväčšine „šťastné miesta“ bytov,

domov, ulíc, miest, prírody, krajín, stretnutí... Väčšina týchto textov by zrejme nevznikla bez autorkou viackrát spomínanej celoživotnej diskrétnej disciplíny „zaznamenávania“ „miesta, času, príčiny“.

Vitálne gesto človeka šesťdesiatych rokov, kde neraz bolo hrou o „estetiku existencie“, A. Vášová vystavuje situáciám a procesom, čo sa z nej radikálne vymykajú: počatie, zrod, traumy dozrievania a iniciácie, neraz deziluzívny rub partnerských a rodinných väzieb, podvojná budúcnosť za hranicami vlastnej budúcnosti v deťoch a vnúčatách, starnutie, chátranie, osamievanie, pustnutie osobného sveta, odchádzanie... Jej písanie tu osciluje medzi extaticky mladistvým „nechať sa unášať“ a bezprostredne doliehajúcim „ty sa zdrhávaš“. Je to doslova staccato stavov, situácií, osôb, gest, výpovedí, ba až útržkov viet a slov. Mimovoľná i zámerne spisovateľská „práca“ pamäti pripomína u A. Vášovej skôr biotické tlenie humusu alebo geologické usádzanie, vrstvenie, prepádávanie, zvetrávanie – preto paradoxne „ostrovy nepamäti“. Zároveň sú to však napr. evokačne veľmi presne podané „cesty k slobode“ Poľskom k moru koncom päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov, analogicky voči trasám generačne blízkych „osamelých bežcov“ I. Laučíka, P. Repku a I. Štrpku, ale rovnako aj učiteľské dochádzanie do nie takého vzdialeného Lábu na Záhorí... Je to triezva, nepatetická pocta rodičom, najbližším, rodine, krajom a krajine, čo ich niesli, dobou vnútené skromnému, ale vnútorne obohacujúcemu životnému štýlu, vrstve „pracujúcej inteligencie“, jej stavovským cnostiam i dobovým dilemám.

Striedanie odstupu a účasti, očistného chladu a naliehavosti núti tu myslieť na lyriku I. Laučíka, Š. Strážaya alebo na prózy P. Vilikovského. Prieskum konečnej telesnej existencie nielen na jej hraniciach v zmysle narodenia a smrti, ale aj v zmysle každodenných dotykov, vnútorných i vonkajších ohrození a zraňovaní núti myslieť na dielo básnika J. Ondruša.

Kultúrne zavedené a pestované žánre „autobiografického písania“ alebo „ženského písania“ vedú dnes v súčasnej literatúre neraz k módne hladkému a márne prázdnemu čítaniu. Pri A. Vášovej načas na ne zabudnime. *Ostrovny nepamäti* sú pre autorku dôležitou knihou a predstavujú otvorenú podobu súčasnej literatúry, ktorej možno ešte len treba prísť na meno. Som rád, že po jej iných čitateľoch tu môžem na ňu upozorniť.

KRITIKA

Interpretácia básnického textu – medzi teóriou, kritikou a literatúrou

Interpretácia básnického, resp. lyrického textu, jej konštituovanie v slovenskom teoretizujúcom a kritickom písaní o literatúre býva spájané so šesťdesiatymi rokmi, personálne s M. Hamadom, S. Šmatlákom, V. Turčánym, A. Baginom, F. Míkom a jeho teoretickou iniciatívou, ako aj následne s okruhom autorov nitrianskych podujatí a zborníkov venovaných „interpretácii umeleckého textu“. V bezprostrednom kontakte s premenami súdobej poézie a v silovom poli medzi akademicko-univerzitnými inštitúciami a živým písaním o súdobej literatúre presadila sa interpretácia ako výrazne individualizovaný svojbytný žáner, ako pokus o pochopenie, rozbor a výklad vždy konkrétnej básne, resp. zbierky, pričom východisková motivácia siahala od polemicko-kritickej, teoretizujúco explikačnej cez literárne pedagogickú až po empaticko-konfesijnú v zmysle prihlásenia sa k zvolenému básnikovi. Základnou inšpiráciou pre značnú časť podnes platných výkonov tu bol poetologický a estetický štrukturalizmus J. Mukařovského, aktualizovaný v šesťdesiatych rokoch aj edíciou *Studii z estetiky*, zvlášť jeho rozboru a výkladu modernej, resp. avantgardnej lyriky. Domáci poetologický štrukturalizmus konca tridsiatych a štyridsiatych rokov (predovšetkým M. Bakoš) sugeroval síce predstavu štruktúry ako výstavby diela, ale sám sa prednostne venoval rekonštrukcii väčších slohovo-smerových formácií v ich prehľadne identifikovateľných a opísateľných zložkách, zvlášť v podobe veršovej bázy. – Pred akokoľvek občas potrebnou rekapituláciou vecí

známych chcem tu dať však prednosť krehkému evidovaniu niekoľkých mimovoľných inšpirácií z vrstvenia domácej interpretačnej tradície na pomedzí kritiky, teórie a samotnej poézie. Keď J. Mukařovský v roku 1934 písal o zbierke V. Nezvala *Sbohem a šáteček*, tak na apostrofovaní-pomenovaní mora ako „modré muchomúrky“ rozvinul exemplárnu úvahu: „Je-li toto zcela nečekané spojení již provedeno, napne se rázem mezi oběma věcmi, mořem a jedovatou houbou, pavučina vztahu, do té chvíle neviditelná: sytost barvy, zaoblení, vráščitost povrchu, nebezpečnost atd. se objeví jako společné vlastnosti. Tyto podobnosti však vznikly teprve dodatečně, když byla naše obraznost infikována imaginací básnickovou...“¹ Štruktúra, aj keď nie je vyvolávaná „po mene“, je tu múzicky exponovaná ako uvoľňujúca a obohacujúca hra obrazotvornosti. Roky sa mi v týchto súvislostiach vynára rozbor básne L. Novomeského Jarmok (zo zbierky *Svätý za dedinou* z roku 1939) od N. Beniakovovej-Krausovej, tak trochu skrytý v jej pedagogicky koncipovanej práci *Ako rozoberáme verš* z roku 1948 – básnikova, ako aj interpretkina presná tvarová identifikácia jarmočného kaleidoskopu: „... skoro všetky motívy sú vyberané na základe spoločnej metafory hríbu: motív parazolov, kolotoča, motív dievok s riasnatými sukňami, šiatrov“ a zároveň solidarizujúco empatické prečítanie pointy: „... kde to, čo zostalo po jarmoku, básnikovi pripomína zánik a pomíjajúcnosť predstáv a prázdnotu.“² Ale aj menej rozohraná, skôr sťažknutá obrazotvornosť prvých veršov Mihalkovičovej básne Zimoviská (zbierka *Zimoviská* z roku 1965) poskytuje jemnú inšpiratívnu lekcii z tvarovosti, situovanej aj priamo dovnútra slov: „*Nad nami plný, hrubozrnný mesiac, / v nás nesplnený sľub.*“ Dotkli sa jej rovnako M. Hamada v programovo interpretačnej úvahe, ako aj K. Rosenbaum v novinovej recenzii. M. Hamada:

¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha : Odeon, 1966, s. 271.

² BENIAKOVÁ, Nora: *Ako rozoberáme verš*. Bratislava : Orlovský, 1948, s. 46.

„Konfrontácia, ktorá je hybným činiteľom básne u Mihalkoviča, je v tomto prípade podčiarknutá nielen konfrontáciou celých výpovedí, ale aj jednotlivých slov: plný a nesplnený.“³ K. Rosenbaum: „Nejde však o nejakú prostú a jednoduchú poéziu. Na prvé prečítanie pochopíme verš: ‚Nad nami plný, hrubozrnný mesiac, / v nás nesplnený sľub.‘ Vieme, že za protipostavením prírody (skončenej, hoci meniacej sa) stojí človek predsavzatí, neraz márných. Spln mesiaca je chladná podoba nesplneného sľubu.“⁴ – Jednu podobu modernej poézie a interpretačnej práce nad ňou možno tu azda predbežne zhrnúť paradoxne Hegeľovými formuláciami dejinne z pomedzia klasiky a romantiky a spreď prahu striktne modernej poetiky, keďže sú formulované v jazyku produkčnej, resp. kreačnej estetiky a psychológie „mohutností“: „K této tvořivé činnosti patří tedy na prvním místě dar a smysl pro *chápaní skutečnosti* a jejích podob, které vrývají do ducha pozorným posloucháním i viděním rozmanité obrazy toho, co je dáno, i uchovávající *paměť* pestrého světa těchto mnohotvárných obrazů (...). Idealizující počátek v umění a poezii je vždycky velmi podezřelý, neboť umělcova povinnost je čerpat z nadbytku života, a nikoli z nadbytku abstraktních obecností, jelikož v umění je živlem tvorby ne snad myšlenka jako ve filosofii, nýbrž skutečný vnější tvar. V tomto živlu musí se tedy umělec pohybovat a v něm zdomácnět; musí mít za sebou mnoho viděného, mnoho slyšeného a mnoho podrženého v paměti, jako se vůbec velcí jednotlivci skoro vždy vyznačují velikou pamětí. Neboť co člověka zajímá, to podržuje, a hluboký duch rozprostírá pole svých zájmů na nesčetné předměty.“⁵

³ HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969, s. 78.

⁴ Poézia – záber srdca. In: *Pravda*, 19. 5. 1966, knižne ROSENBAUM, Karol: *Priestorom literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970, s. 137.

⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika I*. Prel. J. Patočka. Praha : Odeon, 1966, s. 223.

V slovenskom poetologickom štrukturalizme konca tridsiatych a štyridsiatych rokov, ako už bolo naznačené, popri predstave štruktúry diela nachádzame prehľadnú predstavu literárneho vývinu, kde sa dá rozlíšiť vždy dobová avantgarda, ďalej stabilizovaná dominanta a napokon periféria, nachádzame programovú solidaritu s nadrealizmom ako súdobou umeleckou avantgardou a vlastné seba-pochopenie ako vedeckej avantgardy – na pozadí dominujúcej univerzitnej pozitivistickej tradície a nacionalisticko-konfesionálnej periférie. Všetky tieto predstavy, ako aj ambície mali mať úbežník v racionálne organizovanom prograse ako východisku z krízových tridsiatych rokov, z vojny i modernizačných deficitov Slovenska...

Postupná emancipácia literatúry ako umenia a písania o nej ako kritiky spod priameho ideologického poručníctva od prelomu päťdesiatych a šesťdesiatych rokov nachádzala kľúč k sebe, svoje seba-pochopenie v obnažovanom a vyostrene uvedomovanom fenoméne a pojme situácie. „Doba, ktorú ľudia prežívajú, spôsobila, že tento bytostný lyrik, básnik imaginatívnych zázračností, naturelom očarený poetista sa stal básnikom – analytikom človeka a jeho situácie,“ píše M. Hamada v úvahe nad *Nepokojom* M. Válka v roku 1964.⁶ Na konci desaťročia v roku 1969 J. Bžoch nadpisuje úvahu nad *Zvonmi* M. Rúfusa – Údel nášho súčasníka, aby ju uzavrel skoro až dojemne apelatívno-emfatickým vokatívom: „... človeče, toto je tvoja situácia.“⁷ – Isteže, situácia v oblúku „veľkého času“ Hegelovej *Estetiky* patrí v jednej jej línii do sledu nosných pojmov, ako všeobecný stav sveta, konanie, individuum, vôbec

⁶ HAMADA, Milan: *V hľadani významu a tvaru*. Bratislava : Smena, 1966, s. 228.

⁷ BŽOCH, Jozef: *Kontakty*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970, s. 362. – „Pro lyriku je príznačná její silná zakotvenost v existenciálních podmínkách i komunikativních situacích tvorby“ (SVATOŇ, Vladimír: *Lyrika a literárnosť*. In: *O interpretácii umeleckého textu 25*. Od analýzy k interpretácii. Nitra : UKF, 2011, s. 64).

umelecko-dejinné epochy diferencujúca otázka, či si človek pripadá, či je človek na svete „doma“,⁸ či sa spoznáva vo svojich úkonoch, dielach, ako onen chlapec, čo sa nazerá v rozbiehajúcich sa kruhoch na vode, kam hodil kamene...⁹ Bezprostredne sú to filozoficko-literárne inšpirácie a sugescie z tesne povojnových a novo dopĺňaných fragmentov z K. Jaspersa, M. Heideggera, J.-P. Sartra, A. Camusa. V *Dialektike konkrétneho* K. Kosíka z roku 1963 je to pre umenie konštitutívna otázka: či je umelecké dielo iba výrazom „pomero“, alebo východiskovú situáciu degradovanú na „pomery“ prekračuje, presahuje svojimi vlastnými možnosťami... (Neskôr Z. Mathauser v dialógu fenomenológie, dialektiky a štrukturalizmu formuluje diferencovanú predstavu „umeleckej situácie“, obopínajúcej jednotlivé fázy a podoby utvárania, fungovania a interpretovania umeleckého diela, ako aj vírivú „udalostnosť“ „umeleckej situácie“ ako celku.) Predstava štruktúry ako výstavby diela a následne štruktúry ako inštrumentu jeho analýzy v konfrontácii so súdobou poéziou stáva sa aj sondovaním nie zvonku vnucovaných, ale „in actu“ novo roztváraných možností človeka v súdobom svete, exemplárne je to tak vo „významovom rozbere“ *Prítlačlivosti* M. Válka od M. Hamadu z roku 1962. – V scientisticne profilovanom teoretizovaní F. Miku od polovice šesťdesiatych rokov základné rozlišovanie epiky a lyriky zahŕňa predstavu konaním uvoľňovanej východiskovej „tenzie“, perspektívu „sujetu“, alebo predstavu „hatenia sujetu“ s lyrickým preliačením „dovnútra“, pričom tu implikovaná situácia sa ďalej dostane k slovu v autorovom postupne diferencovanom teoretizovaní ako konanie, dej, alebo ako vnútorný stav, vnútorný monológ, „výlev“ atď. Použité pojmy psychologickéj proveniencie, či priamo artikulačne energetickej, „tenzia“ a „detenzia“, implikujú nielen už pripomenutú východiskovú situáciu, ale aj „in-tenzitu“ v zmysle vlastného dostredivé-

⁸ Hegel, c. d., s. 211.

⁹ Tamže, s. 77.

ho napätia umeleckého textu a vďaka nemu spätne odstredivého odkazovania „von“, životnej platnosti. – „Voľnou asociáciou“ z podstatne inej oblasti šesťdesiatych rokov bude pripomenutie si, že za spojením „intenzita zmyslu“ mimovoľne siahol J. Patočka vo svojich výkladoch Hegelovej *Estetiky*. – Samotný pojem či fenomén situácie má pre šesťdesiate roky a neskôr aj potenciálne poetologickú platnosť: roztváranie sa poézie voči fragmentom-citátom urbánnej a civilizačnej súčasnosti, fragmentom každodenných „sujetov“, vťahovanie do poézie aj jej životnosťových plágových reálií, dobových rečových obratov a „žánrov“, rovnako však aj súbežne s prózou exponovanie „hraničných situácií“, či aspoň toho, čo si pod nimi píšuci ľudia mohli predstaviť, či napokon analogicky s výtvarníkmi „galandovcami“ archetypálnych postáv a situácií národného, resp. miznúceho folklórne rustikálneho spoločenstva. Situačnú angažovanosť nieslo v sebe vo svojich najlepších výkonoch aj samotné interpretačné písanie o súdobej poézii: napriek všetkej dôraznej disciplinujúcej lekcii scientizmu štyridsiatych rokov (predovšetkým I. Hrušovský) o rozdieloch jazyka opisu, metajazyka, a jazyka objektu, jazyka vedy a jazyka poézie neváhalo byť aj synkretickou reflexiou vzájomného zrkadlenia možností umeleckých štruktúr a možností životne rozvrhovaných človekom... Ak začiatkom šesťdesiatych rokov interpretácia básnického textu bola aj spolu-presadzovaním nastupujúcej poézie, tak na sklonku šesťdesiatych rokov je zase literárno-pedagogickým usporadúvaním dosiahnutého a pre mladších kritikov či interpretov aj „disciplinovaním“ lyrickej excesívnosti konca desaťročia. – Reštavračné sedemdesiate roky boli už fatálne vzdialené od štrukturalistických predstáv, že v literatúre by mohlo byť niečo deklarovanou avantgardou polemickou voči dominante či periférii, rezolútne exkomunikovali z verejnej literárnej prevádzky čo len nábehy k synkretickej reflexii doby a poézie, k apelatívnemu domýšľaniu doliehajúcej situácie... Teoretizovanie F. Miku, ktoré paradoxne prešlo do reštavračného desaťročia aj

prostredníctvom mezaliancií s oficiálnou ideológiou, poväčšine zostávalo vo svojom vecne kontrolovanom jadre štúdiom tých principiálnych a zároveň subtilne minimálnych diferencií, akým je utváranie-dianie umeleckého textu... A tak v nepriazni doby interpretačné písanie o významovo obohacujúcich fragmentoch súdobej poézie bolo domýšľajúcou subtilizáciou jej intencií a zároveň akoby len literárne vkusovým podvracaním jej nevlúdnych dobových rámcov-kulís (pre mňa od začiatku osemdesiatych rokov P. Zajac a V. Mikula).

Interpretácia básnického textu v jej naznačenom oscilovaní medzi štruktúrou a situáciou javí sa dnes už zrejme ako neopakovateľná, vo svojom čase však dobre, exemplárne uchopená príležitosť. To neznamená, že viacerí autori a texty z oblasti písania o poézii by podnes neboli v jej inšpiratívnom či magicom dosahu. Pokúsím sa však pracovne konkrétnejšie naznačiť tri problémovo-motivické línie tiahnuce sa od šesťdesiatych, resp. osemdesiatych rokov a napokon tieto doterajšie membra disiecta uzavrieť jednou výhľadovou poznámkou.

1. Je to telesnosť – nie ako vyčleniteľná téma popri iných, ale ako významovo nosná pôda básnického textu a písania o ňom v ich nevypočítateľnej cirkulácii (telesnosť ako sedimentovaný zmysel, ako aktuálna zmyslotvorba vo vnímaní, prežívaní atď. a zároveň ako v únave, zlyhávaní, nemoci či bezmoci sa ohlasujúca temná, nepreniknuteľná stránka, pozadie, základ konečnej ľudskej existencie). Z invenčne tematickej alebo reflexívnej roviny textov tu ako pripomenutie, o čo ide, možno uviesť sľubne extatické stavové futúrum: „*Bude nám telesne / a zažato*“ J. Stachu, telesno-textové exercície: „*...hľa, oska, na ktorej sa krútim, // na uzol jazyka zaviazaný*“ J. Ondruša alebo chladne konštatovaný odoznelý afekt: „*Smútok je telesný*“ Š. Strážaya. – Inšpiratívnu paralelu tu predstavuje značná časť filozofickej práce 20. storočia; rizikom zostáva nivelizujúce prepisovanie fragmentov básnických a filozofických textov do interpretačných tautológií.

2. Je to oblasť tropológie, od osemdesiatych rokov prebiehajúca latentná diskusia o metaforickosti a metonymickosti v poézii, napr. aj v súvislosti s poéziou Š. Strážaya. – Na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov O. Čepan, keď písal o výtvarnom diele M. Čunderlíka medzi figuráciou a abstrakciou, hovoril o „psychoanalytickej verzii procesov defigurácie“, mysliac tu zrejme na Freudove výklady k „snovej práci“.¹⁰ Defigurácia sa v básnickom texte môže dostávať k slovu tak, že od obrazovo mienených momentov textu nevieme zrazu hladko prejsť k „subjektu“ a jeho anticicipovateľne štrukturovanému „svetu“, tieto momenty zostávajú znepokojujúco čnieť v našej skúsenosti: ako napr. „indexy“ nadľudsky „vznešeného“ s dimenziou „desivého“ bez tradične očakávaného mravného „povznesenia“, „indexy“ beztvorosti navodzujúcej nauseu, „indexy“ ľudsky deštruktívneho či už v jadre osobnostne „psychickej“ integrity, či na subhumánnej, mikroskopickej, „vírovej“ úrovni; možno všetko oblasti šťastne či skôr menej šťastne vyťažované nie veľmi vľúdnyimi podobami básnického písania posledných dvoch desaťročí.

3. Sú to potenciálne inšpirácie pre čítanie a interpretovanie básnických textov z paralelných oblastí iných umení. Drobný detail! Keď P. Zajac v roku 1988 v doslove-eseji k súboru I. Štrpku *Modrý vrch* synekdochicky a interpretačne siahol za textom AIR MAIL (ako pripomenutie – „Dostal som tvoj list s radostnou správou...“, „Vystúpil som na najvyšší vrch krajiny‘ – píšeš...“, „Vystupujem na mierny kopec nad naším mestom...“), musel som myslieť na mail-art, na rituálne akčné výdržové podujatia, na rešpektujúce konfrontovanie ľudsky konečnej „miery“ s presahujúcou prírodou, na ich textové a obrazové dokumentácie a pod.

¹⁰ ČEPAN, Oskár: Od človeka na prah univerza. In: *Slovenské pohľady*, roč. 107, 1991, č. 3, s. 16.

Podstatnú časť kriticky interpretačnej či fragmentárne a perspektívne historiografickej práce nad poéziou od päťdesiatych rokov po osemdesiate roky predstavuje dnes demonstrovanie jej pretrvávajúcich obrazov spreď roku 1989 a demonstrovanie či aspoň identifikovanie tých „symbolických“, v užšom zmysle ideologických kódov, z ktorých táto poézia s rôznou mierou a intenciou ťažila, resp. bola s nimi aspoň konfrontovaná v podobe dobovo záväznej či priamo nanucovanej „skutočnosti“, „pravdy“, „budúcnosti“, „minulosti“, „súčasnosti“ a pod. Stretáva sa tu dnes v tejto práci od konca šesťdesiatych rokov v literatúre sa ohlasujúci textový či estetický hedonizmus, ktorý si až hodne neskôr mohol pre seba nájsť hutnú skratku v spojení R. Barthesa „rozkoš z textu“, isteže, podnecovaný dnes skôr deficitmi ideologicky „kontaminovaných“ textov, a od šesťdesiatych rokov profilovaný kritický asketizmus či skôr moralizmus.¹¹ Akoby oproti ideologicky „symbolickému“ zostávalo

¹¹ Vlastne sa tu hodí pokúsiť sa aspoň v podobe kľúčových slov a motívov naznačiť vôbec potenciálne námety pre prácu s povojnovým polstoročím slovenskej poézie, ako ich prinieslo približne posledné dvadsaťročie, pričom pozadie tu pre mňa stále tvoria práce, resp. texty M. Hamadu, S. Šmatláka, V. Turčányho, F. Miku, J. Števéčka, A. Bagina, P. Winczera. Bude to výber, pochopiteľne osobne limitovaný, evidované potenciálne námety majú rôznu mieru rozvedenosti a prepracovanosti. – Z repertoáru P. Zajaca sú to elementárne a komplikované žánre poézie, resp. lyriky, konotatívna a denotatívna, metaforická a metonymická, intermediálna, aj s germanistickou kompetenciou evidované preskupovanie-precizovanie epochálnych, smerových, žánrových, topologických pojmov zoči-voči uzavretému 20. storočiu a jeho otvoreným výkladom, do opisu a výkladu slovenskej povojnovej situácie sú angažované masívne pojmy kolektivismu a individualizmu, črtá sa tu terén či defilé únií, mezaliancií, inštrumentalizácií, konfliktov, chiazmov, perverzií a mimobežností umeleckej modernity a epochy socializmu s jej programami i praktikami... (S masívnymi pojmami kolektivismu a individualizmu pracuje R. Bílik pri opise či rekonštrukcii podôb literárneho života obdobia socializmu a tesne po ňom, ako aj pri interpretácii literárnych

textov.) V Mikula od východiskových tém konotatívosti a denotatívosti, už nie regenerácií, ale skôr nekroz slovenského symbolizmu a postsymbolizmu v poézii 20. storočia prechádza vehementne k dekonštrukcii jej síce zmatneného, ale stále reprodukovanej obrazu spreď roku 1989, k dekonštrukcii kánonu kľúčových autorov a textov, naposledy naprieč zaužívanými rozlíšeniami s návrhom rozlišovať básnikov dobra a básnikov zla, tých prvých situačne zastupuje J. Kostra, tých druhých stelesňujú, pochopiteľne, V. Mihálik a M. Válek. Z aktuálnej práce M. Hamadu popri antologizovaní nadrealizmu a katolickej moderny, dovedenom po prelom štyridsiatych a päťdesiatych rokov, môže to byť pri poézii vôbec a pri V. Mihálikovi zvlášť pre niekoho iritujúce restituovanie pojmu a fenoménu moderného realizmu. Sled interpretačno-poetologických portrétov alebo sond J. Zambora jednak smeruje k sústavnejšej, aj pedagogicky použiteľnej poetike, jednak si kladie ambície precizovať zduchovňujúce intencie jednotlivých autorov a textov; ako mimovoľný korektív utkvele slovenských predstáv v tejto veci popri hispanistických témach figuruje v jeho práci vyčirujúca básnická skúsenosť G. Ajgiho, opätovne približovaného po prvej vlne záujmu z druhej polovice šesťdesiatych rokov. To sú aj rámce jeho poetologickej monografie M. Válka. F. Koli, ako aj A. Svetlík príležitostne podali esejistické skice k prítomnosti melanchólie ako „rozpoloženia“ i gesta v slovenskej literatúre a zvlášť v poézii 20. storočia. Z. Rédey nastolil otázku elegickosti ako konštitutívneho momentu lyriky i jej žánrovo-štylistických podôb. A. Bokníková sa podujala nanovo podať rozľahlý masív poézie šesťdesiatych rokov cez napätie exkluzivizujúcej imaginácie a poéziu demokratizujúcej narácie; zdroje obraznosti eviduje v reáliách lyrického sveta i gestách jeho potenciálnych postáv, v tvarovosti „vecí samých“. – Z paralelnej oblasti prózy chcem uviesť tri možné námety rôzneho rozsahu. Keď J. Paštékova pri rekonštrukcii tesne povojnovej prózy siahla za textom J. Patočku Války 20. století a 20. století jako válka z jeho súboru *Kacířské eseje o filosofii dějin*, mimovoľne upozornila, ako sú pre výklad štyridsiatych a päťdesiatych rokov dôležité pojmy a fenomény „vojny“ a „mieru“, „mieru“ ako podoby „boja“, „totalnej mobilizácie“ v práci i boji, vydierania životom a mierom, dejinami a budúcnosťou. Z. Prušková pri próze šesťdesiatych rokov, jej prehistórii a personálno-problémovom pokračovaní v ďalších desaťročiach, položila dôraz na „socializáciu“ subjektu, jeho komunikačno-kooperačné gestá, ich možné zvraty, ba až perverzie. V. Barborik u dôležitých autorov a v dôležitých dielach slovenskej prózy (G. Vámoš, F. Hečko, L. Ballek) nachádza to, čo by sa posunuto dalo označiť za „rodinný román“: obsadenie roly otca, matky, najbližších, rodiny, prípadne ich absencia; to všetko má nateraz nedomyšľaný dosah nielen pre problémovo-tematické podložie textov, ale aj pre komunikačnú intenciu a celkové významové vyznenie – zvlášť v oblasti predsa len „komornejšej“ lyriky (stačí si tu len pripomenúť radikálnu odlišnosť „svetov“ M. Rúfusa a M. Válka aj z tohto hľadiska).

zdrojom či enklávou poézie „imaginárno“ jednotlivých relevantných autorov, doňho prepodstatnené ich quasi pred-sociálne či mimo-sociálne snenia, fantazmy, deviácie, malé dusné privátne tajomstvá alebo v horšom prípade dávno známe verejné politické tajomstvá a pod.¹² – Pred časom dovolil som si pri interpretačných pokusoch siahnuť za situačným obratom básnika J. Mihalkoviča „zachytiť sa v jazyku“ ako za inšpiratívnym pokynutím vo veci poézie i práce s ňou. (Možno som to aj až do omrzenia opakoval.) – Čo bolo v slovenskej poézii druhej polovice 20. storočia u relevantných básnikov a v relevantných básňach to ešte nedomestikované „reálne“, čo aspoň potenciálne trhá ideologické a „symbolické“ kódovania ako závoje a vychyluje či

¹² Tu použitá trojica „imaginárneho“, „symbolického“ a „reálneho“ odkazuje pochopiteľne veľmi voľne na J. Lacana. – Pred rokmi pre pisateľa iniciačnou sugesciou bol sprostredkujúci informatívno-kritický referát francúzskeho a nemeckého vydania Lacanových textov od A. Schöpfa *Das Begehren und die Sprache. Zur Genese des Subjekts bei J. Lacan*, in: *Philosophische Rundschau*, roč. 30, 1983, č. 1 – 2, s. 30 – 43. Od deväťdesiatych rokov k tomu mohli pristúpiť viaceré heslá v *Psychoanalytickom slovníku* J. Laplanča a J.-B. Pontalisa, Bratislava : Veda, 1996, prel. M. Marcelliová et al., ďalej súkromne sprostredkované fragmenty z nateraz len interne edične realizovaného českého prekladu Lacanových textov, referujúco-kritické pasáže v cykle prednášok M. Franka: *Co je neostrukturalismus?* Praha : SOFIS 2000, prel. M. Petříček, vyťažovanie Lacanových rozlíšení v politicko-filozofických, značne excesívne-provokačných prácach S. Žižeka, prekladaných do češtiny, angažovanie lacanovského „reálna“ v interpretačno-diagnostických úvahách A. Badioua: *Das Jahrhundert*. Zürich : diaphanes, 2. vyd. 2010, prel. H. Jatho, či napokon práce J. Fulku, naposledy kapitoly v knihe *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha : Herrmann & synové, 2008. „Imaginárne“ ako prvotný narcizmus, „symbolické“ ako vstup do jazyka, „zákona“, inštitúcií, sféry odopierania atď. môžu asociovať s J. Patočkovým rozlišovaním v pohyboch ľudskej existencie pohybu zakotvenia vo svete, resp. akceptovanie svetom, seba-presadzovania vo svete a možného seba-nájdenia, resp. aj s P. Ricoeurovým rozlišovaním „archeológie“, „teleológie“ a „eschatológie“ v dimenziách ľudskej existencie a jej výkladov. Čo by však bolo „reálne“? V súvislostiach umenia sa azda oplatí pripomenúť si J. Patočkom opakovane citované Hegelovo: „Umenie je indický Bakchus... ktorý sa halí do citu a obrazu, pod ktorým sa skrýva strašlivé.“

ruší narcistne sebe-stačné „imaginárna“? Dá sa tu vôbec nejako naivne hovoriť o nejakom „zачytení sa“? Je to „*dno smutných vecí, čo mám za čelom*“, čo „*v strachu zdunelo*“ u mladého V. Mihálika? „*Milovanie v husej koži / úžasu*“ M. Válka? Lucidný lunatizmus „*šialeného mesiaca*“ J. Ondruša? „*Rekviem*“, „*rozdvojenie*“ či „*tieň*“ pozdného L. Novomeského? – S vratkou podvojnou „desivého“ a „krásneho“ nevystačíme tu asi ani ako s náznakom. (Poznámka v zátvorke: prepojenie „fakticity pobytu“, že sa vždy musíme sami nejako pre-vziať a niešť, v horšom prípade vliecť, s odkázanosťou na to, čo sa nám „udalostne“ „dáva“ a napokon či skôr už priebežne zbavuje nás aj tak „samých seba“, bude pre väčšinu priveľmi prázdne a vlastne „cesta nikam“... „Dasein“ – „Wegsein“? „Pobyt“/ „bytie tu“ – „životy unikajúce“?) Vybrať sa oxymoricky po nezjavných stopách „reálneho“ v slovenskej poézii druhej polovice 20. storočia bude podujatie nemenej kritické voči textom i nám ako ich čitateľom než demontážna okľuka cez „symbolično“ či ideologično. – Napokon práve tu rekapitulovaná interpretácia básnického textu tieto stopy vo svojich inšpirovaných momentoch azda s poéziou niekedy spolu-absolvovala.

LITERATÚRA

- BENIAKOVÁ, Nora: *Ako rozoberáme verš*. Bratislava : Orlovský, 1948.
- BŽOCH, Jozef: *Kontakty*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970.
- ČEPAN, Oskár: Od človeka na prah univerza. In: *Slovenské pohľady*, roč. 107, 1991, č. 3, s. 9 – 18.
- HAMADA, Milan: *Vhľadani významu a tvaru*. Bratislava : Smena, 1966.
- HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika I, II*. Prel. J. Patočka. Praha : Odeon, 1966.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha : Odeon, 1966.
- PATOČKA, Jan: Hegelův filosofický a estetický vývoj. In: HEGEL, G. W. F.: *Estetika I*. Praha : Odeon, 1966, s. 9 – 56.
- ROSENBAUM, Karol: *Priestorom literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970.
- SVATOŇ, Vladimír: Lyrika a literárnosť. In: *O interpretácii umeleckého textu 25*. Od analýzy k interpretácii. Nitra : UKF, 2011, s. 62 – 73.

Spor o Milovanie v husej koži M. Válka

Bude to niekoľko poznámok na margách polemicky textového chiazmu kritiky a poézie. – Treba ich azda uviesť predbežným či všeobecným konštatovaním, že kritika začala byť v českých a slovenských súvislostiach od polovice či od konca päťdesiatych rokov kľúčovým slovom, gestom a žánrom literárnej, ako aj dobovo limitovanej kultúrno-spoločenskej rozpravy – ako kritika pomerov, aspoň časti mocenských excesov prvej polovice päťdesiatych rokov, ideológie ako „prevráteneho sveta“, nekontrolovanej politickej moci nad ľuďmi, spoločnosťou, kultúrou, umením. Akoby sa tu v skrátrenom konaní a v zmatnenej podobe opakoval emancipačný proces dejinnej moderny od 18. storočia po storočie 20. – osvietenská kritika povier, „ne-rozumu“ a mocensky inštrumentalizovaného náboženstva, absolutistickej politickej moci, kritika tradične metafyzického nadužívania rozumu, ním legitimovaných akoby „večných“, stagnujúcich spoločenských pomerov, povahu „vecí“ mystifikujúcej politickej ekonómie, neskôr kritika konzervatívneho historizmu, osobnostne vypätá kritika umenia a literatúry „pathosem a inspirácií“, kritika mocensky reprezentatívnej kultúry či umenia v mene ich moderného či avantgardného „ikonoklazmu“, kritika masovej spoločnosti, jej technicko-scientistnej manipulácie, „odcudzenia“, totalitných politicko-ideologických permanentných mobilizácií a projektovaných utópií... Značná časť súdobej literatúry bola médiom alebo inštrumentom tejto emancipácie, vzájomne sa s emancipačnou kritikou inšpirovali; zároveň však poézia a próza obnovovali svoju významnú autonómiu – v zmysle v tých

rokoch publikovaných veršov V. Holana: „Dobré víno je samo v sobě... Umění také“ (báseň Říjen zo zbierky *Na postupu*, vydané v roku 1964). Estetická autonomizácia, vlastná významová štrukturovanosť poézie, nachádzala partnera v aktualizovanom estetickom a poetologickom štrukturalizme, v jeho inšpiratívnej lekcii. Krehkejšou či vratkejšou záležitosťou bol domýšľajúci „preklad“ významového apelu básnického textu do „jazyka“ čo aj skusmej, fragmentárnej morálnej či filozofickej rozpravy alebo reflexie. – Spor o *Milovanie v husej koži* M. Válka je práve chiazmom kritiky a poézie, štrukturalizmom inšpirovaného rozboru a výkladu básnického diela a jeho radikalizujúceho domyslenia. Spor má svoju základnú faktografiu, do téz „rezumovateľný“ priebeh a výsledky, zároveň však aj to, čo s istou trúfalosťou možno po rokoch pociťovať a označiť ako nedopovedané a výslovne ne-myslené. (K faktografii je k dispozícii bibliografia M. Válka od A. Maťovčíka z roku 1988, ďalej údaje a kľúčové texty priniesla aj dobová ročenka *Kritika* 66 z roku 1967, texty protagonistov sporu obsahujú ich kritické súbory – M. Hamadova *Básnická transcendencia* z roku 1969 a S. Šmatlákovu *Pozvanie do básne* z roku 1971, resp. charakteristické úryvky aj citačne dokumentárna časť edície V. Mikulu – M. Válek: *Básnické dielo* z roku 2005. – Pomimo bibliografickej a literárnohistoriografickej evidencie zostala stať K. Kostrouna Spor o básníkov program? Druhé čtení Miroslava Válka, *Plamen*, roč. 8, 1966, č. 8, s. 68 – 71. Je to v dobovom zmysle angažovaná skica k retrospektíve Váلكovej poézie, jej programových gest i doterajšej kritickej recepcie – aj s evidovaním „sporu“. – Podtitul „druhé čtení“ odkazuje zrejme na názov a zámer textu M. Červenku Druhé čtení, venovaného kritickej bilancii poézie z okruhu časopisu *Květen, Host do domu*, roč. 12, 1965, č. 6, s. 48 – 55.)

V roku 1966 uverejňuje M. Hamada kritický text Spor s básnikom (*Kultúrny život* č. 5). V kontraste s *Nepokojom* z roku 1963 nachádza v zbierke z roku 1965, čo sa stane „štvrtou knihou

nepokoja“, „gesto ničovania“ – „základným ľudským gestom je ničenie a nihilizmus“. ¹ Tieto príkre tvrdenia môžu dnes aj pri bežnej oboznámenosti či poučenosti retrospektívne privádzať na myseľ viaceré základné texty filozofie 20. storočia – *Bytie a čas* M. Heideggera s vymknutím sa ľudského fungovania vo svete z bežných významových odkazov či súvislostí a s ocitnutím sa mimo všetkého pozitívne daného obsahu sveta, inauguračnú prednášku toho istého autora *Čo je metafyzika?*, kde „nič“ uvoľňuje z jazykového záporu alebo logických operácií, aby ho „pripastnejšie“ odhaľoval v „tvrdosti vzdoru a ostrosti hnuš“, „bolesti zlyhania“, „nešetnosti zakazovania“, „trpkosti postrádania“, či Sartrovo dielo *Bytie a ničota* s priam novelistickými alebo románovými evokáciami-deskripciami afektívnych momentov a situácií sklamávaní očakávaní, absencie, vykoľajenosti atď., vôbec s pointou o človeku ako – „zbytočnej vášni“, nehovoriac o ich beletristických verziách v autorových novelách a románoch. Toto všetko, dostupné vo fragmentárnej alebo sprostredkovanej podobe, o to viac podnecovalo k domýšľaniu zoči-voči domácej literárnej situácii a jej nosným textom. – Možno tu však do hry jednoducho vstupuje elementárne preľnutie evokovaného básnického textu, resp. Váľkových lyrických téz, a textu kritického v paradoxnom znamení názorovo-estetickje dištancie. O čo ide, lepšie, názornejšie predvedie opačná pasáž solidarizujúceho preľnutia z Malej meditácie nad V. Holanom z roku 1965 (k Holanovým šesťdesiatinám): „Sme na konci bez konca. Sme na začiatku bez moci. Svätý za dedinou tam stojí a čaká (čaká?) na svoje odkliatie. Jedno je, či Ladislav, či Vladimír, či niekto iný. Bez mena. Bremená, ktoré ho ukameňovali, majú svoje historické mená.“ ² Esejistický kritický text tu pre-

¹ HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969, s. 38 a 44.

² Tamže, s. 16.

chádza do solidarizujúcej lyrickej emfázy. V kritickej eseji práca s básnickým textom nemá poväčšine podobu rozvedeného rozboru a výkladu, ale skôr múzickej skratky, parafrázy, synekdochizujúcej kľúčovej citácie. M. Hamada v súvislosti s *Milovaním v husej koži* hovorí o „aktivite beztvareho živlu“, poetologicky to znamená „amorfnosť, torzovitosť, fragmentárnosť“, „poetická maniera sa mieša s akousi antipoetickou výpoveďou“, „spôsob výstavby básne má halucinačnotorzovitý, fragmentárny charakter“, texty sa kritikovi javia ako „panoptikum hrôzy, úžasu“, hovorí aj o „aranžovanosti“, zbierka miestami „pripomína science fiction“.³ Po takto inscenovanej prehliadke či absolvovaní *Milovania v husej koži* kritik prechádza k osobnostnej súvahe, keď hovorí o svojom východiskovom dôraze na demaskujúcu, analytickú povahu literatúry, poézie, aby zoči-voči Váľkovej knihe, „rezumujúcej“ podľa neho takéto poznanie do poetických sentencií alebo existencialistických téz, kládol dôraz na obrannú, záchrannú, katarznú povahu a moc poézie, čo má rozbitý svet súčasného človeka dotvárať, transcendovať – v modalite krásy; „povinnosťou básnika nie je len priepasti otvárať, odkrývať (sám som bol dlho o tom presvedčený), ale aj chrániť pred nimi človeka“.⁴ To je aj jeden z bodov-podnetov polemической state S. Šmatláka „Ale ty, báseň, neodpúšťaj...“ (*Kultúrny život* č. 8). Tá postupuje vo viacerých krokoch: po obvyklej polemической rétorike, kto čo porozumel a neporozumel, je to problematizovanie Hamadovho akoby suverénneho prečítania Váľkovho *Milovania v husej koži*, nasleduje retrospektíva Váľkovej poézie v znamení kľúčových slov-názvov „dotyky“ – „príťažlivosť“ – „nepokoj“ – „skľúčenosť“, polemik oproti Hamadovmu zdôrazňovaniu nihilizujúceho gesta a nihilistickej motiviky stavia priebežný motív súcitu a lásky, kontrastne nezdieľa Hamadov

³ Tamže, s. 38, 39, 40 a 41.

⁴ Tamže, s. 42.

názor vo veci amorfnosti (predvedením štrukturovanosti Váľkovho sveta a poézie v Šmatlákovom chápaní bude čoskoro podaný rozbor Skľúčenosti, jedného z ťažiskových textov zbierky, o čom tu ešte bude reč); napokon proti Hamadovmu radikalizujúcemu identifikovaniu „ničovania“ a „nihilizmu“ a požiadavke transcendovať to mocou „krásy“ vystupuje paradoxne ako ironik „krásnych“ ilúzií a stúpenec neúprosného, deziluzívneho poznania, ktoré však zásadne neproblematizuje tradovanú humanistickú optiku. Hamadovo „pokračovanie sporu“ (*Kultúrny život* č. 10) precizuje v kritikovom chápaní sporné miesta Váľkovej poézie, precizuje chápanie „pravdy“, „krásy“ a „nádeje“, dopĺňa ďalších korunných svedkov autorovho videnia súčasnej situácie poézie a človeka: sú to V. Holan, S. Beckett, A. Camus, J. Skácel, F. Halas, J. Ondruš, M. Rúfus... M. Válek akoby týmto kritikovým sprievodcom po súdobom svete, ako ním bol v *Príťažlivosti* a *Nepokoji*, náhle byť prestal.

Do „sporu s básnikom“ vstupuje z českej strany M. Červenka.⁵ Jeho vstup má metodickú dimenziu: „Celá záležitosť mi pripadá zaujímavá predovšetkým preto, že se v ní názorně vyjevují úskalí kritické práce – jak snadně se při obtížném zdůvodňování soudu kritikovi stane, že se neobejde bez odvolání k zdánlivým axiomatům, jež lze ukázat jako obecně nezávazná, a tím zamítnout i platnost celého soudu.“⁶ Vo Váľkovej poézii od *Príťažlivosti* vidí M. Červenka oscilovanie medzi „triumfom“ a „zúfalstvom“, jeho bohaté „motivácie“ nesené nevypočítateľnou mnohotvárnosťou sveta a ľudskej účasti v ňom; v polemicky traktovanej zbierke nachádza oslabenie oscilácií, prevahu tiahnutia k zjednodzračňovaniu, k istej schematizácii, v čom sa sto-

⁵ Bližšie pozri Spor s básnikom. *Literární noviny*, 1966, č. 12; reedované teraz v súbore Červenkových textov o slovenskej poézii, *Slovenská literatúra*, roč. 53, 2006, č. 1.

⁶ ČERVENKA, Miroslav: Spor s básnikom. In: *Slovenská literatúra*, roč. 53, 2006, č. 1, s. 70.

tožňuje s M. Hamadom. K jeho postulatívnej argumentácii však rázne píše: „... čerta starého je básnik povinen. Není předem zavázán k žádné nemilosrdnosti, ani k žádnému soucitu, ani k otvírání propastí, ani k jejich oplocování, vždyť přece dovedeme mít rádi básníky obou typů, a ostatně propasti a ploty jsou tu i bez básníků. K čemu je básník nikoli povinen, ale co k němu ex definitione patří, je vytvořit báseň, tj. umělecky intenzivní výpověď. A umělecky intenzivní, to ovšem znamená i významově bohatou, mnohorozměrnou, neredukovatelnou na jedinou tezi. Umělecky intenzivní výpověď, ať vyrůstá z absolutního nihilismu nebo z absolutního optimismu, je vždycky zároveň ustavením nějaké komplexnější skutečnosti, obsahuje významové vrstvy, které sa ‚absolutnosti‘ názorových ismů vymykají a dávají možnost, aby obsah dané výpovědi byl spoluprožíván i člověkem, který je autorovu světonázorovému východisku na hony vzdálený.“⁷ Poetologický a estetický štrukturalizmus v kritickej „akcii“, ako ho predviedli trochu dlhšie citáty, má v zmysle svojej striktnosti čo povedať aj k dobovej synkréze poézie, kritiky, filozofie v žánri kritickej eseje: „Je to také otázka, jaký prospěch má z literárního materiálu sama diskutovaná problematika, v čem je např. jádro sporu s nihilismem obohaceno sporem s nihilistickou básní. (...) Rozhovory, které o nich my literáti s hlubokomyšlnou tváří někdy vedeme, se těžko mohou uplatnit vedle tvůrčí aktivity skutečných filosofů.“⁸

Vlastné jadro sporu o *Milovanie v husej koži* možno vymedziť ako „trialóg“ M. Hamadu, S. Šmatláka a M. Červenku. Rad dobových kritik (J. Noge, M. Nadubinský, J. Škamla, F. Andraščík, P. Števček) dokumentuje čítania Váľkovej zbierky a zároveň intenzívne povedomie, že ide o uzlový bod súdobej poézie a jej kritickej reflexie; nechceným rubom je dnes zrejme rýchle opo-

⁷ Tamže, s. 72.

⁸ Tamže, s. 74.

trebúvanie dobových kľúčových slov, pojmového inštrumentária („človek“, „situácia“, „existenciálny“, „ontologický“ a pod.), čoho nezámerným majstrom bol zvlášť P. Števček.

Nielen personálne, ale aj vecne citlivým momentom sporu je to, čo S. Šmatlák „čo najdelikátnejšie“ označil za „hypertrofovanú kritickú suverénnosť“⁹ alebo P. Števček so sebe vlastným sklonom k slovtvorbe zasa na adresu M. Hamada za „samospor“.¹⁰ Bola to vďačná príležitosť preskupovať sily v oblasti literárnokritickej „politiky“: kto bude v rozhodujúcej miere moderovať obraz predovšetkým súdobej poézie? Hamadova „kritická invázia“ (spojenie z názvu recenzie autorovho prvého knižného súboru z roku 1966 od M. Chorvátha) bola aj radikálnym opúšťaním autorov, ku ktorým sa tesne predtým kladne vyjadroval: V. Mináč, V. Mihálik, M. Kováč, M. Válek. Tak napr. M. Kováča sa po Hamadovej kritike jeho populizujúco-sentimentalizujúcich tendencií vďačne literárnokriticky hneď ujali, isteže, na rozličnej úrovni, P. Števček a S. Šmatlák... Až teraz som si uvedomil, možno aj preto, že literárnokritické texty o poézii šesťdesiatych rokov od S. Šmatláka nenadobudli vtedy podobu knižného súboru, že písal vlastne sčasti paralelne o autoroch, ako aj M. Hamada: L. Novomeský, V. Mihálik, J. Mokoš, M. Kováč, I. Kupec, M. Válek, od polovice šesťdesiatych rokov o všetkých básnických a esejistických knihách M. Rúfusa... M. Válek, M. Rúfus, V. Mihálik, samotný S. Šmatlák boli profilovými autormi skupinovo koncipovaného periodika *Romboid* od roku 1966. Rekonštrukciu nerealizovanej generácie z druhej polovice a konca štyridsiatych rokov cez konfrontáciu M. Rúfusa a M. Válka ako „dvoch z generácie“ podal S. Šmatlák v *Po-*

⁹ ŠMATLÁK, Stanislav: Tri poznámky k „sporu“ s básnikom. In: *Pozvanie do básne*. Bratislava : Smena, 1971, s. 127.

¹⁰ ŠTEVČEK, Pavol: Človek vo sfére poézie. In: *Kritika* 66. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967, s. 218.

zvaní do básne z roku 1971 s V. Mihálikom v pozadí, tak trochu aj s V. Turčánym, a s predlžujúcim sa príkladným tieňom L. Novomeského. Dostávame tak vlastne základnú oficiálnu básnickú zostavu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov: L. Novomeský, M. Válek, V. Mihálik, M. Rúfus...

To, čo by sa dalo nazvať odvratom M. Hamadu od M. Válka, jeho dôraz na „básnickú transcenciu“, je dotované, podložené sugesciami z V. Holana predovšetkým *Noci s Hamletem* a lyriky zbierky *Bolest, Smuténkou* J. Skácela, ale aj dramatickými textami S. Becketta *Čakanie na Godota* a *Šťastné dni*, zo súdobej slovenskej poézie lyrikou a esejami M. Rúfusa, *Zimoviskami* J. Mihalkoviča, výslovne oproti deštruovanému kaleidoskopizmu M. Válka kladie M. Hamada radikálnu askézu *Šialeného mesiaca* J. Ondruša; sú to synekdochy dobového literárneho, ako aj individuálneho kritikovho obzoru. Napokon, poväčšine im venoval osobitné eseje, dnes zhrnuté v druhom kritickom súbore z roku 1969. – Kto bol zo spomínaných autorov na literárno-publikačnom výslní a kto v tieni v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, nie je ťažká otázka.

Keď S. Šmatlák možno vecne, možno trochu ironicky v Troch poznámkach k „sporu“ s básnikom (*Kultúrny život* č. 11) píše, že „Hamadov pohľad ‚na súčasnú poéziu v širších európskych a svetových súvislostiach‘ je isteže zaujímavý, no pre predmet ‚sporu‘, pre hodnotenie Váľkovho *Milovania v husej koži*, zdá sa mi vcelku irelevantný“,¹¹ tak sa tu dostáva k slovu diferencia medzi akoby „imanentným“ čítaním básnického diela na základe historicko-poetologicky identifikovaných domácich tradícií (v prípade M. Válka symbolizmus, resp. postsymbolizmus, avantgarda v podobe poetizmu, nábehov ku konštruktivizmu a surrealizmu, napokon peripetie poézie po roku 1945, resp. 1948) a vystavením celej situácie čítania, výkladu a hodnotenia akokoľvek krehkým,

¹¹ ŠMATLÁK, Stanislav: *Pozvanie do básne*. Bratislava : Smena, 1971, s. 126.

labilným, diskusným súdobým súvislostiam a inšpiráciám, isteže, s možnosťou šťastných, nesamozrejmych nálezov, ale rovnako aj interpretačných kolapsov. Napokon táto diferencia pri práci so súčasnou literatúrou pretrvala aj do ďalších, dnes komunikačne či inšpiračne azda otvorenejších, čo aj chaotickejších desaťročí...

Spor o výklad *Milovania v husej koži* mal v súdobom povedomí aj metodickú či metodologickú dimenziu, možno sa tým zastieralo jeho vecne radikálne jadro či ostrie (A. Bagin) – na jednej strane štruktúralne inšpirovaná kritika, akoby v službách textu, empaticky či sympatizujúco sledujúca jeho intencie, a na strane druhej kritika existenciálne apelatívna, domýšľajúca dielo vo vratkých súvislostiach dobovej morálnej či filozofickej rozpravy alebo skôr vyostrujúca než zahľadzajúca „konflikt“ medzi kritikom budovanou predstavou literatúry či vôbec sveta a intenciami diela...

Obaja protagonisti „sporu s básnikom“ prispeli zásadne k rozvoju interpretačnej práce v oblasti súdobej poézie. M. Hamada hneď po vydaní *Príťažlivosti* publikoval štúdiu-interpretáciu Významový rozbor poézie M. Válka.¹² Názov zrejme ambiciózne a zároveň oprávnené odkazoval na Mukařovského Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař z roku 1938. *Príťažlivost'* M. Hamadu uchopil viac-menej ako jeden veľký text, kľúčom sa mu tu stal básnikov „pohyb nad seba“, v zmysle štrukturalistickej lekcie analyzoval významovú dezintegráciu a integráciu čiastkových tém do celku – „svet vstupuje do človeka a človek sa stáva svetom“.¹³ Ak možno siahnuť za názvom a gestom o rok neskôr vychádzajúcej profilovej knihy českej či vtedy azda aj československej filozofie, tak *Príťažlivost'* v súznejúcom interpretačnom podaní M. Hamadu je „dialektikou konkrétneho“ – na pozadí ideologickej apriórnosti, monotematickosti či kompen-

¹² Bližšie pozri *Slovenská literatúra*, 1962, č. 1, knižne v súbore *V hľadani významu a tvaru*, 1966.

¹³ HAMADA, Milan: *V hľadani významu a tvaru*. Bratislava : Smena, 1966, s. 69.

začnej lyrickej iluzívnosti alebo sentimentálnosti značnej časti poézie päťdesiatych rokov. Mimochodom, tu spomenutý účastník „trialógu“ M. Červenka ako básnik z okruhu časopisu *Kvĕten* bol pohotovým prekladateľom *Príťažlivosti* do češtiny v roku 1962. Vôbec M. Hamada a M. Červenka pri *Milovaní v husej koži* akoby zbierku traktovali polemicky na pozadí kladne prijímanej Váľkovej poézie *Príťažlivosti* a *Nepokoja*; najmä jej širšie komponované skladby bývajú dnes čítané problematizujúco, napr. V. Mikula v role editora a interpreta zlomyseľne v nich nachádza dráhu od avantgardného „Fénixa“ cez „Ikara“ k rozpadávajúcemu sa „Golemovi“ operatívne, technicistne montovanej-inscenovanej poézie... S. Šmatlák v súvislosti so sporom publikoval rozsiahlu interpretáciu *Skľúčenosti* (časopisecky *Romboid* 1967, č. 4 a 5, knižne v *Pozvaní do básne*, 1971). Predviedol kompozičný rozvrh tejto „dlhej básne“, ďalej jej hypotetické členenie na jednotlivé hlasy, party, epizodicko-fragmentárne dejové a reflexívne partie. Oproti „dialektike“ Hamadovho prečítania *Príťažlivosti* akoby sa tu k slovu väčšmi dostávala „sofistika“ pokušiteľských hlasov, nivelizujúcich či nihilizujúcich človeka (ponúka sa tu figúra „vyvolávača“ z poézie O. Mikuláška), vyvažuje ich však v Šmatlákovom podaní už tu spomínaná línia súcitu a predsa aj akokoľvek problematizovanej lásky. Štruktúrna analýza sa tu spája so svedeckým pripomenutím dobových reálií či epizód vstupujúcich do básne (napr. likvidácia jedného z bratislavských cintorínov ustupujúceho novej reprezentatívnej výstavbe), zmysel pre nuansy či alúzie textu s apológiou integrálnej predstavy človeka a sveta v duchu ešte vždy pretrvávajúcej humanistickej optiky. K textu z okruhu *Milovania v husej koži* sa S. Šmatlák vrátil interpretáciou básne Skaza Titanicu pod titulom *Štruktúra angažovanej básne*.¹⁴ Oproti rozboru *Skľúčenosti* je tu citeľná priamo ideolo-

¹⁴ Bližšie pozri v zborníku *O interpretácii umeleckého textu* 3, 1972, knižne v súbore *V siločiarach básne* z roku 1983.

gická rétorika začiatku sedemdesiatych rokov (napr. pre začiatok sedemdesiatych rokov charakteristické anektovanie pojmu „angažovanosti“). – K poézii M. Válka sa koncom šesťdesiatych rokov vrátil aj M. Hamada, bola to však paradoxne báseň *Domov sú ruky*, na ktorých smieš plakať z *Príťažlivosti*, nadviazal tu na svoj text zo začiatku šesťdesiatych rokov; keď ho po desaťročiach zaraďoval do súboru *Sizyfovský údel* (1994), titulom *Báseň ako dianie zmyslu* sa prihlásil k svojim štrukturalistickým východiskám a k teoretickej, ako aj interpretačnej práci M. Červenku a M. Jankoviča od šesťdesiatych rokov po deväťdesiate roky.

K Šmatlákovej interpretácii *Skľúčenosti*, ale vôbec aj k „sporu s básnikom“ sa M. Hamada vyjadril v rozhovore s J. Vanovičom z roku 1968 (knižne *Antidialógy*, 1968, resp. aj *Básnická transcendencia*, 1969): „Môj kritický vzťah k Válkovi alebo z inej strany k Stachovi môžem opätovne zdôvodniť vedomím jednostranností, ktoré neotvárajú, ale obmedzujú významové možnosti kritizovaných diel. Z hľadiska čitateľského, ktoré je rozhodujúce, som si uvedomil, že ide o diela, ktoré básnický svet – samotnými autormi už predtým vytvorený – ešte raz, najmä šokujúcejšie reprodujú. V tomto prípade, žiaľ, nijaká, ani minuciózna interpretácia textu nepomáha, najmä keď sa vyčerpáva prekladom básnickej reči do pojmovej reči, ako je to napr. v Šmatlákovej interpretácii Válkovej *Skľúčenosti*. Za prekladaným textom neostal nevysvetliteľný priestor, dráždivé tajomstvo, nie ťažko rozlúštiteľná šifra, ale tajomstvo vo veciach jednoduchých, každodenných. Ide o priestor, kam neprenikne myšlienka, ale intelekt sa oň neprestajne pokúša. Je to onen priestor za hranicami humanity, plný hrôzy a krásy. V ňom sa formuje ľudská tvár človeka. Skutočná poézia doň vstupuje a zbavuje ho neobmedzenej vlády nad človekom. A človeka zasa obdaruje vládou nad ním. Napokon predsa ostáva ako základná humanizujúca funkcia umenia a poézie. Nevieme, či sme ešte ľudia, ale nevzdali sme sa možnosti stať sa, byť ľuďmi. Poézia

nie je, nemusí byť posledná v tomto ťažkom pokuse.“¹⁵ Pridlhý citát tu neodznal iba kvôli formulácii o Šmatlákovej interpretácii *Sklúčenosti*, ale aj ako motto-prechod k pre mňa ťažším poznámkam na margách „sporu s básnikom“.

Hamadove formulácie o „priestoroch za hranicami humanity, priestoroch omnoho viac, ako sa nazdávame, podmieňujúcich ľudský život“, pričom „kult človeka nám naozaj nepomôže“, navodzujú otázku nihilizmu, jeho viacznačnosti v umení i v živote. Nihilizmus ako negovanie niekdajších kladných určení, prípadne ich dialektizácia; nihilizmus ako štádium uvoľňovania možností zasunutých konvenčnými alebo radikálnymi podobami humanizmu, tradične kresťanského, liberálne seku- laristického, budúcnostne komunistického, v mene primeranejšieho, vecnejšieho, dejinnejšieho porozumenia fungovaniu človeka vo svete. Spor o *Milovanie v husej koži* prečítal ako spor o nihilizmus filozof a literát E. Markovič (v zborníku k sedemdesiatinám M. Hamada *Hľadanie zmyslu* z roku 2003), v nákladnej štúdií-interpretácii vec situoval do jej „veľkého času“, kde korunnými svedkami témy sú, pochopiteľne, F. Nietzsche a M. Heidegger, „malým časom“ je tu slovenská situácia deväťdesiatych rokov, M. Hamada, M. Válek a interpretovo generačné seba-hľadanie sa v nej a voči nim. – Od polovice či od konca šesťdesiatych rokov zostali nepovšimnuté dobové „textové“ rámce takto nastoľovanej otázky, isteže, menej impozantné než epochálne filozofické. Len niekoľko mien a textov práve z oblasti písania o literatúre a umení! V roku 1965 publikuje V. Černý dobovo sugestívnu esej o sadizme v súčasnej literatúre (partnermi jeho ešte vždy personalisticky vypätého gesta popri v úvode spomenutých A. Artaudovi a H. Michauxovi sú predovšetkým A. Malraux, S. Beckett, W. Faulkner a ďalší); zhodou náhod

¹⁵ HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969, s. 270 – 271.

v čísle *Hosta do domu* (1965, č. 9) s časťou Černého eseje vychádzajú ukážky z pripravovaného Váľkovho *Milovania v husej koži* – Óda na lásku, Óda na Angeliku, Óda na večnosť, Óda na boha zvierat. (Černého esej je dnes k dispozícii v autorovom súbore *Tvorba a osobnosť II* z roku 1993.) Priamo avantgardnej poézii sa dotýkali texty Z. Mathausera zhrnuté v *Nepopulárnych štúdiách* z roku 1969 – predovšetkým Nihil et infinitum ruského futurizmu či Hrozba prelidštení: na jednej strane radikálne gesto ako deštrukcia zmŕtvtených tradícií, cesta cez „nihil“ k „absolútnu“, na strane druhej „preľudštenie“ ako pustošivo cynické transparenty ideologických humanizmov 20. storočia, „dehumanizácia umenia“ ako obrana voči nim. Zo západnej poetickej a interpretačno-kritickej hemisféry to boli referáty či fragmenty H. Friedrichovej *Štruktúry modernej lyriky* s jej dôrazom na „prázdnu transcenciu“ (informatívny prierez od V. Šabíka, *Slovenské pohľady*, 1965, č. 12, alebo ukážka Disonancie a abnormity, *Mladá tvorba*, 1966, č. 2). Možno tu spomenúť preloženú esej Th. W. Adorna Pokus o pochopení Konce hry (*Divadlo*, 1966, č. 10, a 1967, č. 1) alebo krížne prečítanie Shakespearovho *Kráľa Leara* a Beckettovho *Čakania na Godota* a *Konca hry* od J. Kotta v jeho súbore *Shakespearovské črty* z roku 1964. Vo výtvornom umení J. Chalupecký v osciláciách medzi defiguráciou a novými podobami figurácie, strácaním sa človeka a jeho prekvapivou pop-artovskou zvyškovou, odtlačkovou či odliatkovou „prítomnosťou“ odkrýval nové možnosti po-humanistickej senzibility a zároveň mravnej záväznosti, telesných kontaktov s druhými, prírodou a kozmickým povedomím zoči-voči technickému svetu – Prítomnosť človeka, *Výtvarné umění*, 1968, č. 1 – 2, knižne v autorovom súbore *Cestou necestou* z roku 1999. (Chalupeckého esej objavne skicuje aj porovnanie E. Husserla, M. Heideggera a E. Lévinasa *Totality a nekonečna*.) – Úlohu presahujúcu možnosti vtedajšieho zrýchleného a potom zastaveného času naznačovali preklady textov M. Merleau-Pontyho

zhrnuté vo výbere *Oko a duch a jiné eseje* z roku 1971 – ukazovali za hranice ideologických humanizmov k „mimoľudskej prírode, na ktorej sa človek zariaďuje“. Viaceré verzie fenomenológie „prirodzeného sveta“, podané a publikované od polovice šesťdesiatych rokov J. Patočkom, tiež odkázali ďalším, menej priaznivým desaťročiam akútnu otázku, v akom vzťahu k nemu je „štruktúra modernej lyriky“, jej neraz skúsenostne, obrazovo alebo priamo jazykovo excesívne „svety“. – Keď v citáte z M. Hamadu padlo spojenie „kult človeka“, isteže, môže to asociovať s „kultom osobnosti“ ako jeho „demokratizácia“ či „humanizácia“, vecne je to však odkaz na štúdiu-esej M. Průchu *Kult člověka* z roku 1966, kde sa autor pokúsil z modernej, aj marxizmus určujúcej karteziánskej opozície subjektu a objektu, ovládania jedného druhým a navzájom, vykročiť pomocou motívov z fenomenológie a zvlášť z M. Merleau-Pontyho. Napokon drobná dobová intertextualita! V už viackrát citovanom rozhovore M. Hamada hovoril o „ambivalentnej transcendentálno-empirickej bytosti“ – aj v súvislosti s Váľkovým *Milovaním v husej koži*. Keď protagonistu sporu S. Šmatlák v zásadne inej situácii v roku 1973 na konferencii o socialistickom realizme (knižne v autorovom súbore *Súčasnosť a literatúra* z roku 1975, dobovo ofenzívnom) riešil „dnešnú problematiku socialistického realizmu v slovenskej literatúre“, aj na citovanej formulácii s ideologizovanou scientistickou a socialistickohumanistickou mocenskou prevahou demonštroval bez vôle veci porozumieť poblúdenia „jedného z našich vskutku talentovaných literárnych kritikov minulého desaťročia“. ¹⁶ Spojenie o ľudskej „ambivalencii“ bolo zrejme M. Hamadovi sugerované staťou J. Patočku o *Slovách a veciach* M. Foucaulta s podtitulom „rozbor antropologickej epochy evropského myslenia v „archeologii“

¹⁶ ŠMATLÁK, Stanislav: *Súčasnosť a literatúra*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975, s. 75 – 77.

M. Foucaulta“ (*Světová literatura*, 1967, č. 6). Vecne ide o základnú novovekú tému „podmetu“ a „predmetu“ skúsenosti, radikalizovanú do podoby „rozvrhovania“ seba a sveta a „vrhnutosti do sveta“, „vrhnutého rozvrhu“.

V tomto štádiu poznámok k sporu možno povedať, že v dvadsaťročí sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa ideologizovalo a zjednodušovalo gesto S. Šmatláka, aby po roku 1989 skôr so smutným než s radostným zadostučinením zasa M. Hamada sa mohol vracat k sporu ako k sporu názorovému a morálnemu, kde mu básnik socialistickým humanizmom alebo v inej optike aktívnym nihilizmom skladby *Slovo* dal vlastne za pravdu.

Ďalším z paradoxných vyústení je fakt, že S. Šmatlák a M. Válek, každý z nich na svoj spôsob začínajúci v katolíckom okruhu štyridsiatych rokov, verejne zostali pri sekularistickom geste, kým pointou úvah a gesta M. Hamadu je deklarované osvedčované seba-pochopenie v zmysle kresťanskej viery a ich teologických explikácií.

Samotná literárna, interpretačná dimenzia *Milovania v husej koži* akoby ďalšie desaťročia zostávala ležať ladom. Mám na mysli sporom nastolenú otázku významovej integrácie a dezintegrácie. Popri poetologickom opise a výklade štrukturovanosti zrejme evidentnejšie vstúpia do hry zdroje, „zhustenia“ a „presuny“ (S. Freud) motiviky či obraznosti. M. Hamadova formulácia, že „okrem iného sa vo Váľkovi vlastne uskutočňuje pád jedného typu poézie – poézie poetistickej proveniencie. A básnik nám ho odhaľuje“,¹⁷ naznačuje, ako „imaginárna“, budované na asociáciách s libidinóznym či tiesnivým energetickým dotovaním, obnažujú svoju vratkosť. „Symbolično“ v užšom zmysle, nielen ako prirodzený jazyk, ale systém druhotných kultúrnych kódov a významov, tiež prechá-

¹⁷ HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969, s. 38.

dza akoby pop-artovským „odpadovým“ využitím, spracovaním. Kľúčovou je zrejme otázka, či „imaginárna“ rozodierajúce „reálno“, čo sa vzpiera aj ustáleným, spoločensky, literárne kodifikovaným spracovaniam, „symbolizáciám“, je u M. Válka v jeho *Milovaní v husej koži* „aranžované“, aby „epatovalo“ (slová z Hamadových kritik), alebo sa dotýka, je inšpirované, pôvodne na stope „desivého“, „úzkosti“, „beztvarého“, či ako by sa dal rozvieť rad limitných trhlín skúsenosti... Mám na mysli básne V kruhu alebo Spev.

Ak sa poézia M. Válka tu vzpiera prevedeniu na princíp asociácie (ako ho pre „moderné básnické smery“ v podobe básnického obrazu kedysi inšpiratívne oproti rétorickej logike predmodernej poézie vyzdvihol V. Nezval), ďalej na deklarovajúcu ideu či religiózne-filozoficky dotovaný symbol alebo aj žánrový realizmus všedného dňa, akokoľvek ťažko skúšaný excesívnymi stavmi, tak sa ponúka označenie – „otvorená poézia“, ktoré si zvolil pre súdobé ruské básnictvo šesťdesiatych rokov Z. Mathauser – predchádzala mu podľa neho v povojnovej ére fáza predmetne tematická, emotívna, osobnostná (nie je ťažké viesť tu slovenské paralely od štyridsiatych rokov po šesťdesiate roky). Otázkou je aj podoba subjektu – jeho „otvorenosť“, „interferenčnosť“, „extatickosť“, anonymizované či personalizované intencionálne pnutia v kontraste voči tradičnej lyrickej monáde. Rozpätie poézie v znamení „otvorenosti“ predstavovali pre Z. Mathausera na jednej strane polytematická mnohotvárnosť sveta a suverénosť básnického gesta u A. Voznesenského a na strane druhej vyčirujúce zduchovňovanie sveta a poézie u G. Ajgiho. Zhodou náhod obidvoch básnikov do slovenskej literárnej kultúry pôvodným prekladateľským výkonom voviedol v šesťdesiatych rokoch práve M. Válek.

Aj retrospektívne, aj zoči-voči súčasnej situácii možno si zo „spor s básnikom“ od M. Hamadu zapamätať gnómické, ambivalentné: „Keďže nevieme, čo je báseň, báseň je všetko.“¹⁸ Pri-

¹⁸ Tamže, s. 50.

tom spory o vec už dávno prekryla mierovo-trhová koexistencia a literárno-akademická prevádzka.

V spore o *Milovanie v husej koži* boli v texte S. Šmatláka azda ako rétorický argument v polemike angažované-citované verše F. Halasa: „*Na klíně krásy / ach ach / Jděte do háje*“ a potom hanlivá enumeračná charakteristika „slov“ – „*Souloživá Těková / Samolibá*“ atď. Odznelo to vo veci krásy a poznania, resp. pravdy.¹⁹ Je to z básne Dolores z Halasovej posmrtnej zbierky *A co?*. Siahol som kvôli kontextu citátov za Halasovou poéziou; uvedomil som si, že posmrtné *A co?* vyšlo v roku 1957, vtedy znovu aj v súbore *Básně* rovnako z roku 1957, v čase pre slovenskú poéziu na dlhé desaťročia iniciačnom. Bez ambícií podávať skusmé súvzťažnosti, napr. analogicky M. Válek – O. Mikulášek, čo je sčasti evidentné, ako aj analyzované, predsa len zopár poznámok-výpisov z mimovoľného čítania zbierky *A co?*! Najprv nekro-motivika, hojne sa vyskytujúca v *Milovaní v husej koži*, u F. Halasa azda vyčirujúce kondenzovanie aj dávnych expresionizujúcich sugescií: „*První hlína Vyžle tráva / Druhá hlína Hlaváč strom / Třetí hlína Mrtvina*“ (A pak tam); „*Víš co ví červa a víš co tráva ví / i semenění kořeny...*“ (Dobrý den Brno); „*Červi utrou hubu*“ (Přejme jim to); „*Uvaděčka smrt / přes hlínu pozve / po trávě mrtvých*“ (Osudy). Mohla by byť reč aj o poézii, resp. poetike „ohlasov“ v zmysle citátov-komunikačných replík (Ohlasy). Evidentnejšia je však reflexia poézie: „*Tak si vyber / a nedej se básní napálit*“ (Dolores); „*rozumím čím dál míň // Hni se verši / něco vyššího zachtělo se psát / když cosi zatukalo / snad srdce ve vajičku*

¹⁹ Inak v roku 1966, roku „sporu s básnikom“, dostali sa k čitateľom dve edičné filozoficko-estetické podujatia na túto tému vo veľkolepo rozvinutej podobe: boli to *Studie z estetiky* J. Mukařovského s textami o funkciách ako seba-uplatnení človeka voči skutočnosti: funkcii praktickej, teoretickej a estetickej, pre umenie konštitutívnej, a z „veľkého času“ európskej modernej tradície Hegelova *Estetika*, kde v úvode J. Patočka Hegelove motívy a texty boli ďalej rozvíjané v zmysle fenomenológie 20. storočia, M. Heideggera.

/ a vstal jsem do tebe“ (Dobrý den Brno); „*sám sebe psát / vytržen z Poesie*“ (A co básník). Je to aj dekanonizácia samozrejme vede-ného lyrického hlasu či partu, jeho delegovanie do živlov, prírodných mocností: „*Jsem paměť vody / mráz*“ (Nechce být sám); vôbec enigmatické: „*Pták hlas Pták svoboda Pták prostor*“ (A co básník). S kľúčovými slovami a motívmi poézie M. Válka môžu asociovať verše zo záverečnej básne: „*Proti přitažlivosti zemské / do výšky volím pád*“, ďalej to však pokračuje „*daleko odkud spadnout nemajících / a levou chci jen psát / tygra i s beránkem*“ – už ani nie utópia, ale profétia, eschatológia poézie-nepoézie. V spore o *Milovanie v husej koži* vracajúci sa a teraz paralelizovaný motív pádu dá sa popri mytologicky ikarovských či teologicky gnostických asociáciách celkom presne a vecne situovať do štruktúr, odhaľovaných a vyťažovaných *Bytím a časom*, zvlášť do jeho aristotelovských palimpsestov – rozličných podôb „hybnosti“: úpadok či upadanie, odcudzenie ako odpadnutie od najvlastnejších možností, dezorientované vírenie, zvedavosť a ustavičné naháňanie vždy nového, ale aj „zrod“ a „zánik“ ako limity „hybnosti“, pohybu konkrétnej konečnej bytosti. Napokon aj dejiny a dejinnosť ako osudová ľudská „hybnosť“, „pohnutosť“ pred jej akýmkoľvek spredmetňovaním históriou.

Pôvodná úloha podať „rezumovateľné“ kroky a tézy sporu o *Milovanie v husej koži* provokovala aj k rozbiehavým poznámkam na azda ešte celkom interpretmi a historikmi nepopísaných margách tohto sporu a napokon k náznaku súvzťažnosti „básnika sporu“ s básnikom, spájaným tradične od konca päťdesiatych rokov v slovenskej poézii skôr s M. Rúfusom.

jún – júl 2013

LITERATÚRA

- BAGIN, Albín: *Priestory textu*. Bratislava : Smena, 1971.
- ČERVENKA, Miroslav: Spor s básníkem. In: *Literárni noviny*, roč. 15, 1966, č. 12, s. 5. Reedované in: *Slovenská literatúra*, roč. 53, 2006, č. 1, s. 70 – 74.
- HAMADA, Milan: *Vhľadani významu a tvaru*. Bratislava : Smena, 1966.
- HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969.
- HAMADA, Milan: *Sizyfovský údel*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994.
- Hľadanie zmyslu*. Dielo literárneho vedca, kritika a historika kultúry Milana Hamadu a hodnotové kritériá (venované k sedemdesiatym narodeninám). Bratislava : Literárna nadácia Studňa, 2003.
- Kritika 66*. Ed. Jozef Bob a Michal Nadubinský. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967.
- MATHAUSER, Zdeněk: *Spirála poezie*. Praha : Svět sovětů, 1967.
- MATHAUSER, Zdeněk: *Nepopulární studie. Z dejin ruské avantgardy*. Praha : Svoboda, 1969.
- MAŤOVČÍK, Augustín: *Miroslav Válek v personálnej typodokumentácii*. Martin : Matica slovenská, 1988.
- MIKULA, Valér: *Démoni súhlasu i nesúhlasu (Dominik Tatarka, Miroslav Válek)*. Ivanka pri Dunaji : F.R.&G., 2010.
- ŠMATLÁK, Stanislav: *Pozvanie do básne*. Bratislava : Smena, 1971.
- ŠMATLÁK, Stanislav: *Súčasnosť a literatúra*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975.
- ŠMATLÁK, Stanislav: *V siločiarach básne*. Bratislava : Smena, 1983.

„po staré jdem cestě“*

M. Hamada v dňoch svojho vzácneho životného jubilea predkladá a dokompletúva v autorskom usporiadaní do štyroch knižných zväzkov rozvrhnutý súbor svojich textov z obdobia od konca osemdesiatych rokov po nedávnu prítomnosť – *Kritické komentáre I, II, III a Odpovede*. Z literárnych periodík či novínových kultúrnych rubriík však vieme, že vo výberovom písaní o súčasnej literatúre, o preňho inšpiratívnych autoroch a textoch s pracovitou samozrejmou pokračuje ďalej.

M. Hamada je v slovenskej literatúre a literárnej kritike, v myslení a písaní o literatúre prítomný od prelomu päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Človek sa tu ťažko bráni stylistickému obratu, že je to oblúk viac ako polstoročný. Táto prítomnosť mala a má viacero podôb. Z recenzenta dobovej prózy prelomu päťdesiatych a šesťdesiatych rokov sa stáva osobnostne angažovaný a prísne analyticky vecný generačný kritik nastupujúcej mladej poézie a prózy prvej polovice šesťdesiatych rokov. Postupne vo svojej kritickej práci obsiahne kľúčových autorov a diela tohto desaťročia, ako aj ich nosné umelecké tradície od moderny a medzivojnových avantgárd. Svedčia o tom knižné súbory *V hľadani významu a tvaru* z roku 1966 a *Básnická transcendencia* z roku 1969. Je to impozantný sled autorov, resp. kritických textov o nich: z poézie V. Beniak, L. Novomeský, R. Fabry, P. Bunčák, I. Kupec, V. Mihálik, M. Válek, M. Rúfus, J. Ondruš,

* Text odznel dňa 12. septembra 2013 na podujatí v KC Dunaj v Bratislave, venovanom M. Hamadovi pri jeho 80. narodeninách.

J. Stacho, Ľ. Feldek, J. Mihalkovič, M. Kováč, J. Buzássy; z prózy L. Ťažký, J. Johanides, V. Šikula, R. Sloboda, P. Vilikovský... Každý svojej cti dbalý literárny pracovník, píšuc podnes o týchto autoroch, chtiac-nechtiac sa musí vyrovnávať aj s recenziami, článkami, úvahami, kritickými esejami M. Hamadu na tieto témy. Ťažko si možno aj po desaťročiach predstaviť väčšiu satisfakciu pre kritikovu prácu. Literatúru, autorov a diela, samotnú kritiku M. Hamada vedome situoval do dobovej spoločenskokritickej a morálnej rozpravy o „veciach ľudských“, čo mala byť miestom a médiom postupnej, aspoň čiastkovej emancipácie spoločnosti, kultúry, umenia spod mocenského a ideologického poručníctva. V týchto súvislostiach stal sa aj iniciátorom dvoch kľúčových polemík slovenskej literatúry šesťdesiatych rokov: v roku 1964 polemiky s V. Mináčom o povahe, možnostiach a poslaní modernej literatúry v spoločnosti, ktorá sa vnímala a chápala v perspektíve po-stalinského socializmu, v roku 1966 polemiky so S. Šmatlákom o výklad poézie M. Válka – konkrétne jeho štvrtej zbierky *Milovanie v husej koži* z roku 1965, kde sporu o podobe človeka a poézie u M. Válka zvláštne akcenty o niekoľko rokov dodali radikálne odlišné osudy zúčastnených: politický post M. Válka ako ministra kultúry, kultúrno-politické a literárnovedné angažovanie sa S. Šmatláka v intenciách oficiálnej politiky sedemdesiatych a osemdesiatych rokov a vylúčenie M. Hamadu z verejného literárneho a vôbec publikačného diania. Spomenuté polemiky nie sú len dávnymi faktami literatúry šesťdesiatych rokov, ale podnes navodzujú otázky a podnecujú k domýšľaniu ciest slovenskej literatúry aj v nasledujúcich desaťročiach po rokoch šesťdesiatych. – Zrejme definitívnym dôvodom pre vylúčenie M. Hamadu z verejného literárneho a publikačného diania začiatkom sedemdesiatych rokov bolo jeho prevzatie vedenia spisovateľského týždenníka *Literárny život*, ktorý v roku 1969 ako nástupca *Kultúrneho života* v dôsledku cenzúrnych zásahov prerývane, niekoľkými číslami čelil

normalizačnej reštvárácii pomerov, morálnej rezignácii a „zmierovaní sa so skutočnosťou“, ako aj Hamadova nechúť podrobiť sa výkupným normalizačným rituálom seba-kritík, a tak poprieť vlastné gesto a prácu. – Ešte v šesťdesiatych rokoch sa M. Hamada ako profesionálny akademický literárny historik profiloval v oblasti dejín staršej slovenskej literatúry. Preto mohol v nepriazni sedemdesiatych a osemdesiatych rokov venovať sa pracovne dejinám školstva a pedagogiky na Slovensku – anonymne, pod prepožičanými menami, v úzadí či na okraji. Túto pôvodne marginálnu pracovnú príležitosť rozvinul aj s viacerými spolupracovníkmi do široko rozvrhnutého štúdia kľúčových osobností a inštitúcií uplynulých stáročí, ich filozofických, pedagogických, kultúrnych či literárno-jazykových programov a výkonov. Po roku 1989 mohol preto publikovať v roku 1995 z tejto oblasti rozsiahly zväzok svojich štúdií vymedzených tematicky ako „zrod novodobej slovenskej kultúry“. Návrat M. Hamadu do verejného literárneho, kultúrneho a vedeckého života dokumentuje zväzok časových apelatívnych úvah, článkov, recenzií, kritických eseí *Sizyfovský údel* z roku 1994, kde v znamení osobnostnej kontinuity ponad politicko-dejinné ruptúry zhrnul svoje texty z konca šesťdesiatych rokov a v nadväznosti na ne texty z obdobia od konca osemdesiatych rokov. – Doteraz to boli len fragmentárne naznačené „práce“, „roky“ či „dni“ M. Hamadu pre tu prítomné širšie publikum.

M. Hamada je pre mňa osobne od prvej polovice sedemdesiatych rokov, od začiatku vysokoškolského štúdia, a od začiatku osemdesiatych rokov, keď sa človek ocitol v role adepta práce s literatúrou, predovšetkým kritikom modernej slovenskej poézie a zvlášť poézie šesťdesiatych rokov. (V zátvorke treba azda pripomenúť, že v šesťdesiatych rokoch poézia bola tak trochu aj synonymom možností umeleckej prózy – v rozvíjaní a splietaní príbehov, reflexií, v básnivom rozohrávaní výmyslov či prekvapivo absurdných nezmyslov...) Poézia vtedy pre svo-

jich aktérov, básnikov i kritikov, rozhodne nebola „nedeľnou chvíľkou poézie“, ale iniciáciou, vovádzaním, zasväcovaním do základných možností, ako sa pôvodne vzťahovať k svetu, sebe, jazyku, druhým, veciam, prítomnosti, minulosti, budúcnosti – poväčšine pomimo záväzných oficiálnych ideologických predstáv. Aj vďaka vlastnej kritickej práci M. Hamadu už desaťročia presnejšie, konkrétnejšie vieme, čo to znamenalo pre podstatné podoby a hodnoty povojnovej poézie: dilemy či rozlomy medzi kresťanskou tradíciou a sociálnou revolúciou (v pohľade M. Hamadu predovšetkým mladý V. Mihálik a M. Rúfus), hľadanie individuálneho hlasu, tváre, gesta v po-revolučne brutálne nivelizovanej spoločnosti a ideologicky inštrumentalizovanej, ba priamo „poštátnenej“ literatúre (M. Rúfus a vôbec nastupujúca poézia od druhej polovice päťdesiatych rokov), oživovanie niekdajších avantgardných „zázračností“ života v podmienkach skromnej dobovej civilnej každodennosti (M. Válek), ale aj obnažovanie extrémnych ľudských stavov, daných fatálnym prekrížením telesnosti, obklopujúcich vecí, druhých, ťaživým doliehaním sveta (J. Ondruš)... M. Hamada ako historik staršej slovenskej literatúry ani pri súdobej poézii nezabúdala na poéziu ako elementárnu tvorbu jazyka, piesne, útechy či „prax“ nenásilnej výchovy človeka – od duchovnej piesne 17. a 18. storočia cez H. Gavloviča po J. Hollého, uňho a potom u romantikov je poézia vytváraním spisovného jazyka, vedomých väzieb s vrstvami európskej literárnej kultúry, budovaním duchovného, významovo štrukturovaného domova spoločenstva, ktoré sa ešte len má konstituovať.

M. Hamada vo svojom písaní mal vzácnu a dnes vlastne čoraz vzácnejšiu schopnosť byť textom, básňou, dielom elementárne dotknutý, zasiahnutý, rozochvený, ba niekedy až zraňovaný, a ďalej schopnosť podať jemnú, prilievajúcu parafrázu tejto východiskovej skúsenosti s poéziou. Zároveň od polovice päťdesiatych rokov si M. Hamada vedel nájsť vo veciach poézie a literatúry vôbec prísnych učiteľov z okruhu estetického, poetologického

a lingvistického štrukturalizmu, boli to J. Mukařovský, sčasti M. Bakoš, E. Pauliny. Základnú prácu J. Lotmana z obdobného ruského vedeckého okruhu *Štruktúra umeleckého textu* z roku 1970 pohotovo preložil do slovenčiny. Lekciou z múzického, kriticky angažovaného štrukturalizmu v akcii je schopnosť M. Hamadu zjasňujúco ukázať, predviesť alebo aspoň v skratke naznačiť významové utváranie textu, básne, diela, vlastné „umenie poézie“, vec, o ktorú v písaní o literatúre má ísť, zbytočne nekomplikovať, ale priviesť k slovu, dať jej slovo. Situovanie diela nielen do súvislostí dobovej spoločenskokritickej, umeleckokritickej či morálnej rozpravy, ale aj do citlivo vyhmatávaných, evokovaných elementárnych životných súvislostí robí tak z písania o poézii významovo obohacujúceho partnera samotnej poézie – bez tradičných zlozvykov esejistického parazitovania kritiky na poézii.

Pred viac ako dvadsiatimi rokmi do nejakého drobného, napokon nerealizovaného pedagogického edičného podujatia bolo treba vybrať krátku ukážku z textu M. Hamadu. Voľba pri listovaní padla na neveľkú pasáž z kritickej eseje o próze *Narcis R. Slobodu* z roku 1965, ktorá je v knihe *Básnická transcendencia* z roku 1969. Dovoľte mi tu nechať zaznieť kritikov text a zároveň, ako sa azda ukáže, jeden z dôležitých motívov jeho písania: „Každé dielo má svoje základné významové gesto. Svoj významotvorný princíp. A v prípade viactematického diela integrálnu tému.“ (Poznámka, vsuvka do citátu v zátvorke – to je tá spomínaná štrukturalistická lekcia.) Kritikov text sa tu však lomí do generačného a osobného vyznania: „V Slobodovi som ju našiel príbuznú s inými básnikmi jeho generácie. Je to téma hľadania domova. Pocit bezdomovectva a túžba po domove, po svojej vlasti v tom vnútornom význame slova. Vydedenosť, vykorenenosť je najsilnejším pocitom našej generácie, a to na rozlohe celého sveta. Hľadanie zeme, pôdy pod nohami, hľadanie ‚jediného slaného domova‘, ‚domova vzdorujúceho ohňu‘, ‚putovanie do zaslúbenej zeme‘, úsilie nájsť jedno čisté a vlastné miesto na zemi (dom, bungalow), v ktorom

by bol svet človeku zrozumiteľný a pod. – to všetko tvorí určujúcu tému poézie a prózy mojej generácie.“ (Vynechávam inak zaujímavé, inšpiratívne porovnanie Slobodovho Urbana Chromého a Ťažkého Matúša Zraza.) Záver: „Všetko sa zbieha do straty domova, miesta, kde by bol človek ‚u seba‘, kde by bol totožný sám so sebou a so svetom.“¹ – Isteže, ako čitatelia Hegelovej *Estetiky* môžeme si tu pripomenúť umelecko-dejinné epochy rozdeľujúcu otázku, či je človek „vo svojom najbližšom okolí doma tým spôsobom, že sa mu toto okolie javí jeho vlastným dielom“.² Z polovice tridsiatych rokov 20. storočia možno si tu pripomenúť básnivú evokáciu-deskripciu, čitateľsky dostupnú aj mimo filozofických súvislostí, dimenzií domova a cudzoty v „prirodzenom svete“ nášho života u mladého J. Patočku. Bezprostrednejšiu paralelu k Hamadovým slovám azda predstavuje formulácia prozaika H. Bölla o povojnovej nemeckej situácii, vyhrotená jazykovokriticky a spoločenskokriticky – „hľadanie obývateľného jazyka v obývateľnej krajine“.³ Zo samoty prvej polovice päťdesiatych rokov pochádza zbierka V. Holana *Bolest*, dobre známa, azda aj blízka M. Hamadovi, v nej je básen s eschatologicko-apokalyptickým názvom *Zmrtvýchvstání*: „*Že po tomto životě zde mělo by nás jednou vzbudit / úděsné ječení trub a polnic? / Odpust', Bože, ale utěšuju se, / že počátek a vzkříšení všech nás nebožtíků / bude ohlášen tím, že prostě zakokrhá kohout... // To potom zůstaneme ještě chvíli ležet... / První, kdo vstane, / bude maminka... (...) Budeme zase doma.*“ Apokalypsa sa lomí do dávnej idyly detstva. S rizikom neporozumenia dala by sa tu uviesť aj básen, ktorej kolovanie po recitačných súťažných kolách iste nepomohlo, ale M. Hamada sa jej návratne venoval –

¹ *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, s. 189 – 190.

² *Estetika I*. Překlad J. Patočka. Praha : Odeon, 1966, s. 211.

³ BÖLL, Heinrich: Úvod. In: *Lebo človek hľadá teplo. Nemecké poviedky dvoch desaťročí*. Prel. J. Májeková, E. Mikula a Ľ. Rampáková. Bratislava : Tatran, 1969, s. 8.

Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať od M. Válka. – Treba však povedať, že dvadsaťročie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov krehkú hranicu, aká pri takejto motivike v literatúre i živote oddeľuje manipulovaný gýč a ľudskú túžbu, vedome prekračovalo celkom bezostyšne. – M. Hamada mohol o nej písať s porozumením a nehľadanými, samozrejmými slovami, lebo dávno a dobre vedel o možnostiach a podobách vyobcovania, vyhnaní, upierania tváre, mena; tomuto poznaniu a takto postihnutým zostal sám verný.

Ak si dobre pamätám, súboru zväzkov s prísnyim či strohým názvom *Kritické komentáre* chcel dať M. Hamada pôvodne poetickejšie vyznievajúci názov – *Cestou necestou*. Mal som pri tejto príležitosti napísať niekoľko slov či viet, skončil som len pri voľbe motta. Je z básnika M. Hamadovi blízkeho, J. Skácela. Dovoľím si ho uviesť: „*a odchádzime stranou krutých strelnic / zých kolo-točů jarmarečnůch bud / tohoto světa po staré jdem cestě / od nikud nikam nikam odnikud.*“ Som veľmi rád, že roky s mnoho inými mohol som byť čitateľom M. Hamadu a, keďže J. Felixovi sa slovo „čítať“ kdesi spájalo aj so slovom „ctiť“ či „česť“, tak vlastne aj čitateľom pre mňa najinšpiratívnejších pasáží z jeho prác. – Bývalo to tak a je to v neraz nectných časoch a pomeroch; ako jeden z mnoho nectných („Všichni jsme dnes nějací tací – lidé nectní“ – J. Chalupecký v roku 1981 v súvislosti s Velázquezovými dvornými bláznami, šašami a trpaslíkmi⁴) mohol som mať pocit vzácnej blízkosti pri formuláciách, ktoré napísal akoby za človeka, či pri jeho dávnom spontánnom zaujatí ľuďmi a knihami, a zároveň pocit prísnej vzdialenosti v zdržanlivom geste a mlčaní. – Vďaka za všetko a ešte vždy veľa dobrého!

10. – 11. sept. 2013

⁴ ŠTRAUSS, Tomáš: *Utajená korešpondencia*. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 91.

Autorská a edičná poznámka

Je to miesto a príležitosť na poďakovanie Ústavu slovenskej literatúry SAV, že súbor *Meandre* zaradil medzi svoje publikačné podujatia. Za trpezlivosť, záujem a technickú pomoc som zaviazaný D. Matejovovej. Autorove úpravy a doplnky v rámci redakčnej práce ochotne do rukopisu preniesla redaktorka zväzku A. Mezeiová. Ako povzbudenie mohol autor prijať ústretové prečítanie rukopisu jeho posudzovateľmi – T. Horváthom a Z. Rédeyom. Napokon sa patrí uviesť, že P. Matejovič ochotne a pohotovo sa ujal návrhu obálky.

* * *

POÉZIA

Básnický svet, text, pomenovanie (Z problematiky slovenskej poézie 60. rokov). In: *Slovenská literatúra*, roč. 58, 2011, č. 2, s. 118 – 124.

Knihá tieňov I. Kupca. In: *Slovenská literatúra*, roč. 47, 2000, č. 4 – 5, s. 303 – 308.

Báseň J. Ondruša Hlasy na možnom tematicko-žánrovom pozadí mladšej slovenskej poézie druhej polovice 50. a začiatku 60. rokov. In: *Slovenská literatúra*, roč. 57, 2010, č. 5, s. 483 – 491.

Tri úvahy nad J. Ondrušom (Sonet, Kvapka sna, Z nemocnice). In: *Slovenská literatúra*, roč. 61, 2014, s. 238 – 248.

Malinovského 96 Š. Strážaya. In: *Slovenská literatúra*, roč. 60, 2013, č. 2, s. 139 – 142.

K jednej básni Š. Strážaya (Začiatok románu). In: *Skladanie portrétu Štefana Strážaya*. Ed. V. Mikula. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2014, s. 88 – 98.

Texty a skulptúry/monumenty (K básni Š. Strážaya Mesto a k jej asociačnému pozadiu). In: *Slovenská literatúra*, roč. 61, 2014, č. 4, s. 292 – 302.

Báseň I. Laučíka Prvé dojmy na možnom pozadí „autobiografie“ ako „figúry čítania alebo rozumenia“. In: *Možnosti autobiografickosti*. Ed. I. Taranenková. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV – Pedagogická fakulta TU, 2013, s. 160 – 174.

Chiazmus telesnosti a prírody v poézii I. Laučíka. In: *Slovenská literatúra*, roč. 62, 2015, č. 5, s. 393 – 409.

PRÓZA

Text medzi ideológiou a umením (D. Tatarka: Stavíme ti máj). In: *Texty Dominika Tatarku*. Eds. R. Bílik, P. Zajac. Bratislava : Veda, 2014, s. 100 – 119.

Nad listami D. Tatarku E. Podlipnej. Z rukopisu.

Paralipomena k Eskalácii citu I. P. Vilikovského. In: *Slovenská literatúra*, roč. 58, 2011, č. 3, s. 272 – 280.

Medzi „unesením“ a „zadrháváním“ (A. Vášová: Ostrovy nepamäti). In: *Žurnál*, 2009, č. 38, 17. 9. 2009, s. 43. Rukopisná verzia.

KRITIKA

Interpretácia básnického textu – medzi teóriou, kritikou a literatúrou. In: *Slovenská literatúra*, roč. 58, 2011, č. 5, s. 409 – 416.

Spor o Milovanie v husej koži M. Válka. In: *Slovenská literatúra*, roč. 60, 2013, č. 5, s. 386 – 396.

„po staré jdem ceste“. In: *Slovenská literatúra*, roč. 60, 2013, č. 6, s. 528 – 531.

Summary

A collection of texts entitled *Meandre* (Meanders) discusses the 20th century Slovak literature, covering, in a form of synecdoche, the period from the late 1940s/early 1950s to the late 1980s/early 1990s. This timeframe is delimited by post-war sentiments and commemorations on one side, and by melancholic situation of 1989/1990 on the other side. Whereas the former situation can be characterized by a title of Dominik Tatarka's short story, *Staviame ti máj* (We Build a Maypole to You), the latter one can be expressed by an urban scene in Štefan Strážay's poem: "sochy v meste sú zahalené,/ už dlho" ("statues in town have been veiled,/for long").

Contrasting vehement delimitations and following reconstructions of historical lines, detours and conflicts in literature which are certainly necessary for politics, historiography and pedagogy, present texts adhere to *micrologies* of key literary works, authors, as well as thematic and genre relations. We use Th. W. Adorno's term *micrologies* from his *negative dialectics* in the same sense as J. F. Lyotard, when he, in his *Gloss on Resistance*, speaks about encountering a certain word or a book that left an open wound in one's sensibility which was similar to initiation and devotion; it caused that a person, in order to preserve the initiation, fought against a scar that threatened to cover an event which was regarded childish; and this struggle is the kind that acts of writing wage against bureaucratic newspeak¹.

¹ "...Ce qui fait un événement de la rencontre d'un mot...d'un livre..., n'est pas sa nouveauté comparée à d'autres "événement". C'est qu'il a valeur

A title of this book, *Meandre* (Meanders), wishes to evoke creation, formation, perhaps flowing and coming to being and happening, related to texts of arts, in processes of reading, understanding and explaining them. It also, at least potentially, addresses those metonymic borders, touches and overlaps that surround these activities providing an “energetic” supply to them, and contribute towards creating the “world” of a text.

An introductory *sketch* raises several questions: what, from a perspective of poetry, remains after a person, or of a person: in Milan Rúfus’ poetry, piety and relics; in Miroslav Válek’s, ambivalent requisites, sharply perceived details of funeral rites for a deceased mother; in Ján Ondruš’s states of mourning; in Ivan Laučík’s some traces - overlaps between nature and presence/absence of beings. Another question is what remains of poetry when writing about it institutionalizes it: a paraphrase of things understood, an ellipsis of those issues that keep resisting, an amplification indicating erudition or analytical skills, an extension to a text; and, eventually, a modest allusion to those things that we would like to hope in, facing texts and ourselves.

Ivan Kupec’s large poetic composition *Knihá tieňov* (Book of Shades, 1990) appears in a present analysis as meshes or meanders of poets’ fate in the 20th century. It also raises questions about necroses of Parnassianism, Symbolism and Surrealism (or avant-garde), both in accordance and in conflict with the crisis, necrosis, and end of one epoch with its programmes and utopias. The necrosis provides an analogy (or a contrast) to “re-

d’initiation en lui-même... Il a ouvert une plaie dans la sensibilité... On lutte contre la cicatrisation de l’événement, contre son classement sous la roubrique des “enfantillages”, afin de préserver l’initiation. Ce combat est celui que livre d’écriture contre la Novlangue bureaucratique.” (Jean François Lyotard: *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Correspondance 1982-1985. Ch 9, Glosa sur la résistance. Paris: 1988, Édition Galilée, pp. 123-136; quote on p. 129).

generations of Symbolism in the 20th century Slovak poetry”, identified by Milan Rúfus in the late 1960s.

Ján Ondruš’s poetry between the late 1950s and early to mid-1960s, marked by using objects and corporeality, originally worked with fragments of family history as well as with elements of poet’s autobiography. All this diversity got developed in a hypothetical genre of a poetic fugue [reading a poem *Hlasy* (Voices)]. At the same time, it inevitably progressed from lyrical situations in which people and things could be identified, to radical manifestations of corporeal and existential experience, of hurting and pain [reading a poem *Z nemocnice* (From Hospital)].

Štefan Strážay’s poetry from the 1980s and from the turn of the 1980s and 1990s integrated a cemetery as an architectural and natural shape into meanders of lyrical “self-upbringing” and “losing illusions”. In relation to “cemetery poetry”, he wrote a clear “methodological poem”, which is a hypothetical notion, analogical to several proclaimed “methodological short stories” in Slovak fiction of the 1960s [reading a poem *Začiatok románu* (A Beginning of a Novel)]. In his latent dialogue with Slovak poetry (we have in mind especially Ivan Krasko, in terms of phrasing; and Ladislav Novomeský and Miroslav Válek, in terms of topics), Strážay changed an urban and sculptural scene into a discrete miniature epitaph of one era and human experience on the threshold of new times [reading a poem *Mesto* (Town)].

Ivan Laučík’s poem *Prvé dojmy* (First Impressions) gives an enigmatic impression; it shows coexistence between inter-textuality and metonymic traces of autobiography. In present reading, it appears as an ascetic “work of mourning”: a poem *Alexyho pastel* (Alexy’s Pastel) undergoes this “labour” for country, nature and history present as traces. The essence of reading this poem could be characterized as a surprising quasi-geographical recording of history (using M. Merleau-Ponty’s formulation).

Meadre (Meanders) is a book based on and inspired by reading lyrical texts. Prose is only included in *Meadre* (Meanders) selectively, if it is intensive in meaning and thus comparable to poetry; if it is related to poetry of the era; or if it has similar thematic innovation (for example, a focus on corporeal or autobiographical elements). Dominik Tatarka's short text *Staviame ti máj* (We Build a Maypole to You) was written in the period of "Schematism", and a clearly proclaimed ideological intention of the text is compatible with it. However, dealing with elementary human meanings, such as solidarity, sacrifice, dreaming, as well as using inter-textuality (which is manifested as an oscillation between an intended "naiveté" and literary, almost lyrical instrumentation) make the issue more complex. One corpus of Dominik Tatarka's epistolary writing (referring to his *písačky*, "scribbling" from the 1970s and 1980s, i. e. his letters to Erika Podlipná) addresses autobiography in both its "dissident" and corporeal versions; the latter one being, at times, excessive and painful for both partners.

A feature on Alta Vášová's *Ostrovny nepamäti* (Islands of Non-Memory, 2008) discusses current autobiographic writing, which originates despite the "stream" of times and against it, as well as despite and against processes of forgetting. Pavel Vilikovský's story *Eskalácia citu I* (Escalation of Feeling I) was written in the 1970s, but it was only published in a periodical in the early 1980s and in a book in 1989. It emphasizes an oxymoron (sexual violence and physical deficit or lack on the part of a victim, a young girl, which becomes obvious only *in actu*). In present reading, an obvious or latent inter-textuality, setting and its "semantics" (countryside experience and spa as configurations) are not considered so interesting that they should cover intentions to interpret the short story: what actually happened and how to judge it, from perspectives of a female victim and police procedures, as well from perspectives of our

reading of a literary text and understanding a physical base of our existence in its instability, unpredictability and abyss-like qualities [reference to Martin Heidegger's *Grund* (ground) versus *Abgrund* (staying away/abyss/abgrund)].

Three texts are thematically related to literary criticism. They appear to be an anamnesis of interpretation, or of reading lyrical texts as present in writing on literature in Slovakia. Interpretation of literary texts, established and developed mostly in the 1960s, is perceived as an oscillation between a text as a structure (a lesson from aesthetics and poetics of Structuralism) and a text as an expression of a human situation (facilitated by Existentialist inspirations in the 1960s). In the 1970s and 1980s, political "normalization" and ideological censorship subdued potential "conflicting interpretations" (as coined by Paul Ricoeur) and thus made a full manifestation of the conflict impossible. More than twenty-five years of removing "symbolic" ideological codes in post-war literature enabled one to reveal "imaginary" realms of particular relevant authors; yet, this period tended to avoid the "reality" in its oxymoron-like qualities. For example, was it an affect that young Vojtech Mihálik expressed? [... to v strachu zdunelo / dno smutných vecí, čo mám za čelom ("... the bottom of sad things / behind my forehead / in fear thudded/"). A reconstruction of polemics between Milan Hamada and Stanislav Šmatlák related to Miroslav Válek's *Milovanie v husej koži* (Making Love With Goosebumps, 1965) studies the chiasm of criticism and poetry. Themes in the polemics were "nihilism" versus "humanism" in Válek's poetry, "beauty" as a salvation for humans and the world, "truth" as unmasked knowledge of their state, as well as the impact of these dilemmas on both Válek's poetry and post-avant-garde poetry in general. A text dedicated to Milan Hamada's research of Slovak poetry emphasizes how Hamada mastered lessons of Structuralism. It resulted in his openness to a poem, bordering

on a self-inflicted wound; and it also led to an insistent question whether a person's dwelling/presence in the world also meant being "at home".

A summary of notes on present reflections, readings and *sketches* perhaps shows that a collection entitled *Meandre* (Meanders) is, at this point, located in the zone where several areas overlap: one of them being a reconstruction of Slovak literature after 1945 which is felt as an urgent theme since the 1980s and 1990s. Another one is related to home tradition of reading, especially of lyrical texts, since many inspirations come from this tradition. Last but not least, writing on poetry, willingly or unwillingly, represents a marginal part of today's dilemmas on reading in general, on education and upbringing, as well as on one's self-orientation in the world. Ján Ondruš as a young poet stated modestly and down-to-earth in the final part of his poem *Poetika* (Poetics): „a vôbec, škoda nepočutých slov“ (“anyway, pity for the unheard words”), and the author of this book has shared Ondruš's words for years. However, at times and with some hesitation, he also thinks of Ivan Laučík's emphatic poetic eschatology in his poem entitled *Liptov*: „krypty jazyka / čakajú na zmŕtvychvstanie“ (“crypts of language / wait for the resurrection”).

Menný register

A

- Adorno, Th. W. 234, 250
Aji, G. 218, 237
Alexy, J. 141, 142, 143, 145,
152, 252
Améry, J. 77, 78, 89
Andraščík, F. 227
Aristoteles 197, 198, 203, 239
Assmann, J. 16, 23, 78, 79,
82, 89

B

- Badiou, A. 219
Bagin, A. 209, 217, 230, 240
Bachmannová, I. 78, 137
Bachtin, M. M. 37, 60, 67, 78,
105, 107, 188, 197, 203
Bakoš, J. 187
Bakoš, M. 82, 85, 155, 209,
245
Ballek, L. 98, 218
Barborík, V. 139, 152, 218
Barthes, R. 217
Bataille, G. 188
Beauvoir, S. 115
Beckett, S. 18, 226, 229, 233,
234
Bednár, A. 163
Beniak, V. 30, 241
Beniaková, N. 210, 221

- Bílik, R. 217, 249
Bokniková-Tóthová, A. 37, 50,
67, 218
Böll, H. 246
Bombíková, P. 155, 164, 174,
175
Borges, J. L. 84
Bradbury, M. 118, 126
Brecht, B. 71, 72
Broch, H. 85
Březina, O. 159
Bunčák, P. 241
Bunin, I. 52, 192, 193
Buzássy, J. 32, 242
Bžoch, J. 33, 212, 221

C, Ć

- Camus, A. 59, 213, 226
Celan, P. 31, 43, 44
Cieslar, J. 130, 152
Curtius, E. R. 77, 89
Čapek, K. 128, 139, 150, 156
Čemický, L. 187
Čep, J. 159
Čepan, O. 82, 133, 155, 168,
216, 221
Čepanová, N. 85
Černý, V. 19, 61, 67, 103, 107,
233, 234
Červeň, J. 159

Červenka, M. 20, 97, 103, 107,
126, 167, 174, 184, 223,
226, 227, 231, 232, 240

Čupka, J. 131

D

Dante, A. 192, 203

Darovec, P. 139, 152

Deleuze, G. 129, 130, 133,
152, 186

Derrida, J. 93, 104, 107

Descartes, R. 12

Descombes, V. 151

Dobšinský, P. 92

Doré, G. 141, 143

Dragomoščenko, A. 140

E

Eliade, M. 37, 38

Elskamp, M. 139, 150

Engels, F. 80, 89, 93

Enzensberger, H. M. 145

Erenburg, I. 98

F

Fabry, R. 241

Fadejev, A. 166

Foucault, M. 200, 201, 203,
235, 236

Faulkner, W. 233

Feldek, L. 35, 82, 242

Felix, J. 82, 203, 247

Flaubert, G. 72, 78, 87, 89

Freud, S. 44, 64, 67, 81, 117,
167, 216, 236

Fučík, J. 166, 169

Fulka, J. 219

G

Gindl, E. 122, 125

Girard, R. 192, 203

Grebeníčková, R. 86, 87, 89,
192, 203

Greenblatt, S. 93, 107

Grossman, J. 104, 107

Guattari, F. 186

Guderna, L. 31

H, Ch

Hadot, P. 65, 67

Halas, F. 31, 80, 103, 104, 105,
107, 114, 226, 238

Hamada, M. 18, 19, 23, 50,
51, 59, 60, 62, 65, 67, 85,
118, 131, 194, 209, 210,
211, 212, 213, 217, 218,
221, 223 – 233, 235, 236,
237, 240, 241 – 247, 254

Hečko, F. 163, 218

Hegel, G. W. F. 5, 82, 89, 100,
104, 105, 151, 211, 212,
213, 214, 219, 221, 238,
246

Heidegger, M. 12, 21, 23, 88,
150, 171, 213, 224, 233,
234, 238, 254

Hejda, Z. 31

Hofmannsthal, H. von 137

Hochel, B. 99

Hochel, I. 33

Hochová, D. 115

Hohoš, L. 51

Holan, V. 5, 31, 72, 149, 194,
223, 224, 226, 229, 246

Hollý, J. 72, 244

Horatius 79

Hroboň, S. B. 131, 134
Hurban, J. M. 190, 191, 201, 203
Husserl, E. 96, 107, 234
Chalupecký, J. 234, 247

J

Jakobson, R. 96, 97, 99, 107,
113, 126, 136, 152, 167,
174, 184, 185

Jampoľskij, M. 140, 141, 152

Janáček, L. 131

Jankovič, M. 20, 232

Jaspers, K. 213

Jašík, R. 163

Jauss, H. R. 169

Jégé, L. N. 92

Jevtušenko, J. 99, 100

Johanides, J. 242

Jolles, A. 168, 169, 174

Joyce, J. 72, 184

K

Kafka, F. 60

Kainar, K. 18

Karfík, F. 38, 65, 67, 171, 174

Kazalárska, Z. 119

Kern, M. 115, 116, 143

Kofman, S. 104, 105

Kojève, A. 151

Koli, F. 218

Kompánek, V. 102

Kováč, M. 34, 40, 228, 242

Kráľ, F. 162

Kráľ, J. 12, 54, 131, 134, 166

Krasko, I. 12, 25, 30, 41, 76,
95, 96, 252

Kupec, I. 24 – 33, 65, 76, 97, 101,
106, 114, 228, 241, 248, 251

L

Lacan, J. 219

Landgrebe, L. 45

Laučík, I. 21, 105, 109 – 126,
127 – 152, 205, 249, 251,
252, 255

Lenin, V. I. 162, 171

Leskov, N. S. 168

Lévinas, E. 234

Líman, A. 121, 126

Lopatka, J. 185

Losev, A. F. 197, 203

Lotman, J. 82, 83, 89, 164,
174, 245

Lukács, G. 171

Lyotard, J.-F. 64, 202, 203,
250, 251

M

Macura, V. 103, 107, 168

Mandelštam, O. 43

Mathauser, Z. 97, 99, 107,
123, 126, 213, 234, 237,
240

Mácha, K. H. 21, 113, 184

Macho, Th. 16, 23

Mallarmé, S. 113

Malraux, A. 102, 129, 233

Man, P. de 109, 121, 124

Marčok, V. 13, 23, 40

Marenčin, A. 188

Markovič, E. 233

Marx, K. 80, 89, 93, 100, 107

Matejovič, P. 99

Mathesius, B. 85

Maťovčík, A. 223, 240

Matuška, A. 82, 157, 174

Med, J. 103, 107

Merleau-Ponty, M. 63, 67, 127,
128, 129, 130, 145, 149,
152, 234, 235, 252

Mihálik, V. 19, 39, 86, 218, 220,
228, 229, 241, 244, 254

Mihalkovič, J. 32, 34, 35, 39,
41, 42, 76, 85, 111, 118,
119, 120, 121, 126, 127,
200, 203, 210, 211, 219,
229, 242

Michaux, H. 111, 112, 116,
120, 124, 126, 233

Miko, F. 53, 82, 121, 169, 209,
213, 214, 217

Mikula, V. 15, 19, 23, 59, 60,
67, 74, 91, 99, 107, 120,
121, 126, 215, 218, 223,
231, 240, 248

Mikulášek, O. 18, 231, 238

Mikulová, M. 168

Miłosz, Cz. 52, 67

Mináč, V. 169, 174, 228, 242

Mokoš, J. 228

Mráz, A. 156

Mukařovský, J. 20, 23, 209,
210, 221, 230, 238, 245

Myslбек, J. V. 104

N

Nadubinský, M. 227, 240

Němcová, B. 204

Nezval, V. 40, 159, 163, 210,
230, 237

Nietzsche, F. 233

Noge, J. 190, 203, 227

Novomeský, L. 30, 62, 76, 94,
97, 98, 99, 101, 161, 210,
220, 228, 229, 241, 252

O

Ondruš, J. 19, 34 – 49, 50 – 68,
106, 114, 119, 120, 139,
147, 166, 205, 215, 220,
226, 229, 241, 244, 248,
251, 252, 255

P

Pasternak, B. 112, 113, 126

Paštěka, M. 187

Paštěková, J. 100, 218

Patočka, J. 45, 61, 65, 67, 82,
89, 96, 102, 103, 107,
149, 150, 151, 152, 171,
174, 211, 214, 218, 219,
221, 235, 238, 246

Pauliny, E. 45, 245

Peciar, Š. 62, 67

Pešat, Z. 103, 107

Petrík, V. 131, 169

Pišút, M. 82, 131

Platonov, A. 87, 162

Plávka, A. 131, 135

Podlipná, E. 184 – 188, 249,
253

Preisner, R. 85

Průcha, M. 235

Prušková, Z. 84, 218

Puškin, A. S. 96, 97, 136, 152

R

Rassloff, U. 45, 46

Rédey, Z. 51, 67, 218

Remizov, A. 168

Repka, P. 111, 118, 150, 152,
205

Ricoeur, P. 55, 56, 67, 68, 219,
254

Rilke, R. M. 12
Rimbaud, J. A. 40, 50, 71, 111
Rosenbaum, K. 210, 211, 221
Rudavský, A. 102, 103, 187
Rúfus, M. 11, 13, 14, 15, 16, 17,
19, 20, 21, 23, 30, 39, 40,
42, 64, 65, 76, 97, 114,
121, 131, 134, 139, 149,
212, 218, 226, 228, 229,
239, 241, 244, 251, 252
Ruland, R. 118, 126

S, Š

Saba, U. 43
Sartre, J.-P. 78, 129, 130, 171,
213, 224
Seifert, J. 14
Shakespeare, W. 71, 93, 107,
234
Schöpf, A. 219
Sillitoe, A. 118
Skácel, J. 92, 167, 226, 229,
247
Sládek, J. V. 92
Sloboda, R. 84, 242, 245, 246
Solženicyn, A. 16
Svetlák, A. 218
Stacho, J. 34, 35, 119, 139,
215, 232, 242
Stalin, J. V. 98, 99, 100, 164,
165, 173, 180, 181
Starobinski, J. 52, 68
Strážay, Š. 19, 35, 50, 59, 60, 67,
69 – 74, 75 – 89, 90 – 108,
119, 205, 215, 216, 248,
249, 250, 252
Strelka, J. P. 99
Svatoň, V. 203, 212, 221

Šabík, V. 234
Šefránek, J. 155, 174
Šiktanc, K. 31, 99
Šikula, V. 161, 242
Šimečka, M. 81
Škamla, J. 227
Šklovskij, V. 21, 85, 185
Šmatlák, S. 13, 23, 33, 82, 155,
159, 209, 217, 223,
225 – 229, 231, 232, 233,
235, 236, 238, 240, 242,
254
Špaňár, J. 17, 23
Špitzer, J. 122, 125, 188
Šrank, J. 90, 91, 107
Štefánik, M. R. 98
Števček, J. 82, 84, 85, 129, 217
Števček, P. 227, 228
Štrasser, J. 72, 119
Štrpka, I. 33, 118, 119, 150,
152, 205, 216
Šútovec, M. 148, 149, 152,
190, 199, 203
Švantner, J. 119

T, Ť

Tajovský, J. G. 168
Tarkovskij, A. 84
Tatarka, D. 15, 19, 23, 30, 64,
101, 102, 108, 129, 147,
155 – 183, 184 – 188,
198, 199, 200, 203, 240,
249, 250, 253
Ťažký, L. 242, 246
Těsnohlídek, R. 131, 132, 133,
134, 152
Tolstoj, A. N. 17
Tomaševskij, B. 80, 89

Tomčík, M. 33
Tomeš, J. M. 112, 113, 126
Tóth, P. 102
Tranovský, J. 134
Turbin, V. 123
Turčány, V. 43, 72, 209, 217,
229

U

Uher, R. 102
Uher, Š. 163
Uspenskij, B. 83, 89

V

Vaculík, L. 30
Vadkerti-Gavorníková, L. 121
Vajanský, S. H. 30
Válek, M. 17, 18, 19, 23, 32,
42, 97, 98, 99, 100, 106,
114, 118, 139, 160, 195,
203, 212 – 214, 218, 220,
222 – 240, 242, 247, 249,
251, 252, 254
Vámoš, G. 218
Vančura, Z. 117
Vanovič, J. 65, 232
Vášová, A. 204 – 206, 249, 253
Vergilius 144
Veselý, M. 142, 152
Vilikovský, P. 84, 86, 87, 118,
119, 189 – 203, 205, 242,
249, 253
Volko-Starohorský, J. 128,
135, 136, 137, 142
Vološinov, V. N. 197
Voznesenskij, A. 237
Vygotskij, L. 52

W

Williams, W. C. 117, 118, 119,
124
Winczer, P. 34, 43, 217
Wittlich, P. 103, 108
Wolker, J. 39, 41

Z, Ž

Zábrana, J. 145, 152
Zajac, P. 35, 42, 44, 45, 59, 60,
68, 72, 74, 86, 115, 116,
120, 126, 130, 135, 150,
152, 169, 170, 174, 184,
189, 194, 198, 199, 203,
215, 216, 217, 249
Zambor, J. 116, 126, 218
Zgorzelski, Cz. 34
Žáry, Š. 50
Žolkovskij, A. K. 87, 89, 112,
126

Meandre

Poézia / Próza / Kritika

Fedor Matejov

Recenzenti: Mgr. Tomáš Horváth, PhD., Doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD.

Jazyková redakcia a menný register: Adelaida Mezeiová

Preklad rezumé: Dagmar Kročanová

Návrh obálky © Pavel Matejovič

Grafická úprava: Oľga Svetlíková

Vydal © Ústav slovenskej literatúry SAV

Vydanie prvé. 262 strán.

ISBN 978-80-88746-31-7

