

Kritická ročenka 2021

Antológia súčasnej literárnej kritiky

Zostavili Tamara Janecová
a Viliam Nádaskay

Autori:

Vladimír Barborík

Karol Csiba

Ladislav Čúzy

Peter Darovec

Daniel Domorák

Patrik Garaj

Ivana Hostová

Tamara Janecová

Peter F. 'Rius Jílek

Mária Klapáková

Martin Makara

Matúš Mikšík

Patrik Miskovics

Viliam Nádaskay

Radoslav Passia

Nina Podmanická

Gabriela Rakúsová

Derek Rebro

Juliana Sokolová

Marta Součková

Jaroslav Šrank

Eva Urbanová

Anton Vydra

Monika Zumříková Kekeliaková

Kritická ročenka 2021 Antológia súčasnej literárnej kritiky

Zostavili Tamara Janecová a Viliam Nádaskay

© Literárne informačné centrum, štátna príspevková
organizácia Ministerstva kultúry SR 2022

© Vladimír Barborík, Karol Csiba, Ladislav Čúzy, Peter
Darovec, Daniel Domorák, Patrik Garaj, Ivana Hostová,
Tamara Janecová, Peter F. 'Rius Jílek, Mária Klapáková,
Martin Makara, Matúš Mikšík, Patrik Miskovics, Viliam
Nádaskay, Radoslav Passia, Nina Podmanická, Gabriela
Rakúsová, Derek Rebro, Juliana Sokolová, Marta
Součková, Jaroslav Šrank, Eva Urbanová, Anton Vydra,
Monika Zumrliková Kekeliaková

Cover, Design and Layout

© Vojtech Ruman & Barbora Gavláková 2022

ISBN 978-80-8119-146-6

Kritická ročenka 2021

Antológia súčasnej literárnej kritiky

Zostavili Tamara Janecová

a Viliam Nádaskay



Bratislava 2022

Obsah

- 7 Predslov
- I. Poézia**
- 13 Viliam Nádaskay: Slovenská poézia 2021
- 37 Monika Zumríková Kekeliaková: Ukrytý v pretvárke
ako améba
Andrej Hablák: *Bahnokrvný*
- 41 Matúš Mikšík: Všetko je v naratívne
Veronika Šramatová: *Rodinné konštelácie*
- 45 Martin Makara: Poézia sa počíta!
Liza Gennart: *Výsledky vzniku*
- 49 Ivana Hostová: Básne kyborgyne
Liza Gennart: *Výsledky vzniku*
- 52 Gabriela Rakúsová: Keď minulé je aj súčasné
Dominika Moravčíková: *Deti Hamelnu*
- 56 Jaroslav Šrank: Recenzia plná rozpakov
Dominika Moravčíková: *Deti Hamelnu*
- 60 Eva Urbanová: Za SVET:LOM
Daniela Kováčiková: *Svet:lom*
- 66 Eva Urbanová: Héj, čitateľ, to nedáš!
Martin Gerboc: *Nezvrtné básne*
- 71 Anton Vydra: O čom mlčí Traktát Róberta Gála?
Róbert Gál: *Traktát*
- 75 Martin Makara: Dívate sa, či čítate?
Martin Hatala: *Sviatočne obyčajné dni*
- 78 Derek Rebro: Sme na konci prázdnej chodby
Nóra Ružičková: *Súčasnosti*
- 81 Ivana Hostová: Mám právo na zázraky.
The Little Book of Miracles 47.2
Peter Šulej: *Rotácie*

II. Próza

- 91 Tamara Janecová: Slovenská próza 2021
- 108 Patrik Garaj: Život je nemocnica, v ktorej si musíte pomôcť sami. Čierna vízia sveta Jany Juráňovej
Jana Juráňová: *Naničhodnica*
- 112 Nina Podmanická: Neokúzlená – rozčarovaná
Denisa Fulmeková: *Agáta*
- 115 Radoslav Passia: Na pochôdkach po jednej z Bratisláv
Jana Beňová: *Flanérova košela. 8 ½ bratislavských ulíc*
- 119 Marta Součková: Do tretice všetko najlepšie
Richard Pupala: *Ženy aj muži, zvieratá*
- 125 Karol Csiba: Čína v literárnej imaginácii
Peter Macsovszky: *Čínske kino*
- 129 Peter F. 'Rius Jílek: Literatúra à la Evelyn
Ivana Gibová: *Eklektik bastard*
- 132 Peter Darovec: O problémoch prvého sveta
Ivana Gibová: *Eklektik bastard; Barbora Hrínová: Jednorožce*
- 138 Patrik Mískovics: Gggggggg
Etela Farkašová: *Záchrana sveta podľa G.*
- 143 Mária Klapáková: Klára, matka, otec. Rodina?
Jana Mícenková: *Krv je len voda*
- 147 Vladimír Barborík: Sloboda rozprávania:
prebúdzenie sa neprebudeného
Ivan Medeši: *Vilkovia*
- 152 Daniel Domorák: Magmatické rozprávanie?
Peter Jaroš: *Pasca*
- 155 Ladislav Čúzy: Problematická kniha
Martin Hlavatý: *Nadrobené*
- 167 Juliana Sokolová: Potreba hľadať jazyk svojich viet
Pavol Sucharek: *Bricolage 44*
- 165 O autoroch
- 175 Excerpované časopisy
- 177 Bibliografia publikovaných textov

Predslov

Kritická ročenka je projekt zameraný na reflexiu aktuálnej domácej poézie a prózy. Prináša obraz o úrovni súčasnej literárnej kritiky, pričom by mala byť aj praktickým výberovým sprievodcom poéziou a prózou vydanou v roku 2021. Nadväzuje na myšlienku štyroch literárnokritických antológií z polovice šesťdesiatych rokov 20. storočia z produkcie vydavateľstva Slovenský spisovateľ. Naša koncepcia sa vyznačuje užším vymedzením, nezameriavame sa na literatúru pre deti, literárnu vedu či históriu, ale na výber tých najpodnetnejších recenzií zo slovenskej literárnej kritiky uverejnených počas roka 2021. Po troch vydaniach Kritickej ročenky (v roku 2018 pod vedením Vladimíra Barboríka, v rokoch 2019 a 2020 boli editormi Vladimír Barborík a Viliam Nádaskay) vychádza táto antológia ako e-kniha jednak z finančných dôvodov, jednak s cieľom ročenku jednoduchšie šíriť medzi čitateľmi, keďže jej podstatou je oboznámiť čitateľskú verejnosť s aktuálnymi pohybmi v slovenskej literatúre a jej reflexii.

Publikácia obsahuje 25 recenzií od štrnástich autorov a ôsmich autoriek, desať z nich sa nachádza vo výbere prvýkrát. Excerptovali sme azda všetky relevantné i nerelevantné literárne časopisy, ale tiež kultúrne rubriky denníkov a týždenníkov, ako aj internetové portály zamerané na reflexiu literárnej tvorby a literárneho života. Texty sú publikované bez dodatočných zásahov, iba s nutnou jazykovou redakciou a so zjednotenou formálnou stránkou. Súčasťou Kritickej ročenky sú, rovnako ako v predošlých vydaniach,

dve bilančné state venované slovenskej poézii a próze, ktoré výberovo hodnotia minuloročné diela hodné pozornosti.

Výber kritik je výsledkom konsenzu dvoch editorov. Neuplatňovali sme žiaden generačný, ideologický či estetický kľúč. Podstatnými kritériami výberu boli tak schopnosť presvedčivo formulovať svoj názor, ako aj prehľadný a zrozumiteľný spôsob argumentácie, podnetnosť úvah, priblíženie čitateľského zážitku a v neposlednom rade provokatívnosť kritického súdu, či už pozitívneho, alebo negatívneho. Dalo by sa povedať, že o posledné menované kritérium bola najväčšia núdza. Čoraz populárnejšou sa totiž stáva recenzná produkcia so služobným postavením a s blízkym napojením na marketingové stratégie. Úlohou týchto textov je jednoducho presvedčiť zákazníka o kúpe recenzovanej knihy. Tieto „reklamné recenzie“ sa nielenže často s literárnou kritikou zamieňajú, ale badateľne ovplyvňujú podobu súčasnej kritickej reflexie. Veľa recenzií sa tak provokatívnosti programovo vyhýba a smeruje ku klišéovitosti, zmierlivému tónu a vágnemu deskriptivizmu. Tohoto typu recenzistiky sme sa usilovali vyhnúť.

Výber obsahuje recenzie rôznych okruhov od interpretačne ladených textov odborného rangu cez problematizujúce texty až po recenzie určené pre tlač so širším spoločenským dosahom. Všetky majú spoločné to, že ich ambíciou nie je prerozprávať dej, ohodnotiť knihu na osi páči – nepáči (a že väčšinou veru páči) a otvorene sformulovať odporúčanie, či s ňou má čitateľ strácať čas. Ako editori neašpirujeme na stráženie brány, iniciáciu ani afirmáciu literárnych kritikov – Kritická ročenka chce slúžiť predovšetkým ako pomôcka pre širšiu čitateľskú verejnosť so záujmom o prostredie slovenskej literárnej kritiky.

V predošlých vydaniach ročenky sme opakovane konštatovali dva problémy. Prvý z nich, absencia otvorených a erudovaných polemík na stránkach časopisov, je už azda príznakom doby – autori a kritici si svoje rozpory riešia na sociálnych sieťach vo svojich uzavretých bublinách, ich konflikt vzplanie aj vyhasne za účasti len niekoľkých zasvätených a život pokračuje ďalej. Diskutovať v takomto priestore je pohodlnejšie – človek má vždy možnosť svoje výstupy

korigovať, respektíve odstrániť. Nevzniká tak tlak na úroveň argumentácie ako pri verejne publikovaných textoch, diskusie majú často skôr nezáväzný, neformálny charakter. Okrem toho je ľahké obmedziť publikum na svoj želaný a spriaznený okruh, a nedostatť akúkoľvek spätnú väzbu od názorových oponentov. Literárny život tým stráca podstatnú časť kvasu, diskusia okolo kníh sa vedie izolovane a bez následkov, bez produktívneho pohybu. Druhý problém, úroveň literárnej reflexie na internete, je prekvapivý – jeden by povedal, že reflexii literatúry v takom ohromnom a operatívnom priestore, akým je internet, bude doba priať. Nuž, obľúkom sa zrejme vraciame k prvému problému.

Ján Smrek kedysi v časopise *Elán* napísal, že literárna kritika je ako aspirín: hlave pomáha, ale srdcu škodí. Vystihol tým dôvod, prečo sa pojem kritiky zvykne spájať s negatívnymi konotáciami. Táto publikácia má ukázať, že literárna kritika nie je „plutie síry“, ale neraz dlhodobé hodnotovo podmienené úsilie. Preto dúfame, že aj projekt Kritickej ročenky bude naďalej pokračovať, vyvíjať sa a dokazovať, že slovenská literárna kritika je (relatívne) živou entitou.

Tamara Janecová – Viliam Nádaskay

Bratislava, 6. 3. 2022

Poézia

Viliam Nádaskay

Slovenská poézia 2021

Je legitímne pýtať sa, čo je v slovenskej poézii nové. Očakávať však odpoveď na takúto otázku je počín značne optimistický, ak si uvedomíme, aká málopočetná je čitateľská obec poézie, tobôž slovenskej. Istý rozruch však naša národná poézia azda vyvoláva, lepšie povedané, rozruch je v nej vyvolávaný, nuž načim sa jej povenovať.

Cenu Zlatá vlna 2021 za poéziu vydanú v predchádzajúcom roku získala Liza Gennart, neurónová sieť vytvorená Zuzanou Husárovou a Lubomírom Panákom. Porote patrí uznanie za toto gesto na jednej strane oceniť inovatívny projekt, na druhej strane ukázať časti slovenskej básnickej scéne, ktorá si s významom svojich veršov hlavu neláme, že s trochou snahy sa jej môže už čoskoro vyrovnáť aj umelá inteligencia. Porota (respektíve dve poroty) však na cenu nominovala druhý rok za sebou insitné zošity Kamila Zbruža, čo spomenuté sympatické gesto tak trochu znehodnotuje. Literárny fond pokračoval v tradícii udelenia ceny za pôvodnú slovenskú tvorbu v kategórii poézia autorom, schopným sa prekopáť v hľadaní hĺbky až k zemskému jadru a vo vzývaní nebeských výšin doletieť do exosféry. Vlani porota ovenčila prémiami za poéziu Jána Zambora za knihu *Brána* a Erika Ondrejičku za knihu *Volanie*. Pri udeľovaní Ceny Ivana Kraska preukázala iná porota viac súdnosti, keď ju udelila Dominike Moravčíkovej za knihu *Deti Hamelnu*. Autorke sa venuje toľko pozornosti a jej smerom sa sype také množstvo literárnych cien (napríklad Cena Tatra Banky za umenie v kategórii literatúra – mladý tvorca), že to možno väčšmi vnímať

ako pokus o navrátenie vážnosti cene, ktorú sa už istú dobu mladí autori a mladé autorky snažia skôr nezískať. Istý posun badať aj vo výsledkoch súťaže Básne CZ/SK. Medzi desiatimi finalistami sa umiestnili iba štyria ľudia s vydanou básnickou zbierkou – dokonca ani jeden z nich nebol nominovaný na Magnesiu Literu. Špeciálne na tomto mieste vyzdvihujem kreatívny predslov predsedníčky poroty Ivany Hostovej, skomponovaný ako koláž rozhovorov kritičky s inými osobnosťami (jednou z nich je napríklad Vojtech Mihálik, jeho repliky pochádzajú zrejme z bilančného článku k tvorbe autorov a autoriek *Nového slova*).

V stati sa budem venovať slovenskej poézii vydanej v roku 2021. Uvažovanie o nej som rozdelil podľa veku autorov do troch kategórií: na poéziu mladej, strednej a staršej generácie (preto uvádzam pri autoroch aj rok narodenia). Tieto označenia treba brať s rezervou – texty som neposudzoval iba z tohto hľadiska a nikoho tým neciachujem ako neskúseného či zaslúžilého, sviežeho či vyčerpaného, relevantného či irelevantného. Ide skrátka o nástroj jednoduchého roztriedenia pre lepšiu orientáciu, ktorý možno ukáže zaujímavé generačné rozdiely i afinity. Zdá sa, že vekové delenie je tu aj prirodzene tematické. Autori a autorky nie sú zoradení kvalitatívne, ale abecedne. Rozsah hodnotenia pri každej knihe odzrkadľuje, do akej miery boli pre mňa podnetné. Názvy viacerých básní sú napísané malými písmenami – upozorňujem, že pre prehľadnosť textu som písanie začiatočných veľkých písmen v názvoch básní zjednotil.

Súčasnú umenie nie je systém dobre označených rovnobežných chodníčkov, ale značne rozsiahly, heterogénny a stále sa meniaci terén. Táto stať nemá slúžiť ako mapa, ba možno ani ako kompas, jej ambíciou je upriamiť v onom teréne pozornosť na niektoré body, o ktoré by ctení čitateľa a ctené čitateľky mohli javiť záujem.

Mladá poézia

Básnickú zbierku Michala Baláža (1986) *Mínus telo* charakterizuje prísne analytický pohľad na svet. Na malej ploche prvej, programovej básne Všetky tieto básne... Baláž formuluje svoj zámer, predznamenáva tón, metódu. Báseň uvádza otázka „*ktorý štvorec sa*

vám páči viac?“ a grafika dvoch štvorcíkov, pripomínajúcich anketové boxy, jedného s tenkými, druhého s hrubšími okrajmi. Pokračuje: „*všetky tieto básne sú organické / aj táto / áno / aj táto // prizrite sa bližšie / pokojne sa dotknite / možno nedostanete HIV / (možno áno ktovie) // všetky tieto básne sú bezpohlavné / neverte im už ani slovo / neberte to osobne*“ (bez paginácie). Všetko naznačené obsahuje celá kniha: kvázivedecký jazyk miešaný s hovorovou rečou, relativizácia výpovednej hodnoty poézie a jazyka vôbec, ktorá istým spôsobom vyžaduje od čitateľa zaujať postoj, ironizácia poznávania a komunikácie, ohlodávanie sveta na najzákladnejšie javy, absurdný zmysel pre humor, ale aj neschopnosť filtrovať ho, dopovedávanie či uchyľovanie sa k nonsensu na efekt.

Zbierka je rozdelená do piatich častí označených, ako bývajú podkapitoly v odborných publikáciách (1. 1. 1. 1. 1. 1. 1.-1. 1. 1. 1. 1. 1. 5.), a ich názvy Slovo, Teleso, Telo, Sloveso a Stalo sa v spoločnej súvislosti odkazujú na biblický verš Ján 1:14, ako si všimol český kritik Martin Lukáš. Názvy tvoria líniu od abstrakcie, zastúpenej slovom ako biblickým symbolom počiatku sveta, po konkrétnosť, v krajnosti reprezentovanú časom. Popri napínaní možnosti jazyka a ironickom poukazovaní na jeho limity sa v zbierke vytvára obraz či atmosféra súčasnej spoločnosti práve cez prístup k reči. Pod všetkými nánosmi analytického odosobneného jazyka či absurdného humoru sa však najcitelnejšie prejavuje pocit ohrozenia, neblahého tušenia, očakávania.

Človek je v Balážovej poézii predmetom dôkladnej škodoradostnej analýzy a rozoberania na čiastky – stačí si spočítať básne, v ktorých sa doslovne trhajú hlavy a končatiny a kde sa zaostruje na rôzne nepríjemné detaily ľudského tela. Keď Baláž píše, že „*človek nie je ihlan / nedá sa presne vypočítať / objem a všetky uhly*“ (b. O niektorých predmetoch), predpokladá, že človek nie je úplne poznateľný, „vypočítateľný“, a ostáva mu uchyľovať sa k prejavom jeho aktivity, k jeho hmotnej podstate, k telu. Zároveň si však Baláž uvedomuje vratkosť týchto prejavov: jazyk podlieha nepochopeniu a automatizácii, životný štýl a názory sa menia, človek podlieha času. Smrť je často groteskne relativizovaná, považovaná za

maličkosť bez dôsledkov a následkov, zmyslu a váhy. Je to odosobnený pohľad na človeka ako na predmet či nástroj, ktorý sa len málo líši od objektov svojho životného sveta. V básňach svet pokračuje po smrti, akoby sa nič nestalo, napokon, Baláž o konci hovorí explicitne: „*na margo entity a tvorivej sily: / koniec je tu / odjakživa*“ (b. Podrážky (ťah koňom)). Ironickou podobou smrti-nesmrti je obraz Ježiša, autor ho vidí ako vyprázdnený symbol a vkladá ho do profánnych kontextov. Zbierku ním zaludňuje na rôzne spôsoby: raz nad ním, odmietajúcim pomoc pri nosení kríža, hlasom kolektívneho subjektu lakonicky povzdychne a označí ho vulgarizmom (b. Zase ja), potom na pláži „*zaborí svoje kríže do piesku / a roztiahne ich nad nami / ako snečníky*“ (b. Koncept), inokedy „*malý ježiš / hrá s otcom / bedminton*“ (b. Hipokampus). Obraz cirkvi a viery je napokon jedným z terčov básnikovej satiry v záverečných dvoch častiach knihy.

Baláž však nutne naráža na úskalie použitia jazyka na kritiku jazyka. To sa najviac prejaví, keď stráca zmysel pre mieru a jeho strojená (a často aj zábavná) lakonickosť sa preklopí do manieri. Ako príklad si možno vziať dve básne z prvej časti, radené bezprostredne za sebou. Kým prvá, Je provokatívny: provokuje, je pomerne humorovou hrou s aktom definovania a voľnými významami definovaných slov, druhá, Idiotovo ťažisko, je zrejme presne tým, čím mala byť: zmesou náhodných slov, ktoré tematizujú *koncept konceptu*. Nuž i tu vidno, že keď je analytické myslenie dôsledné a zmysel pre humor nespútaný, môžu vzniknúť myšlienky básnicky prenikavé aj infantilne nezmyselné. Zbierku teda možno nazvať na jednej strane analytickou, ale na druhej aj angažovanou. Tieto dve vlastnosti sú však v knihe prepojené do takej miery, že je vo výsledku azda zbytočne prekonceptualizovaná na miestach, kde by nemusela byť.

Ak pri Balážovi bola reč o balansovaní medzi prenikavosťou a infantilnosťou, pre druhú zbierku Ladislava Lipcseia (1992) *Polaris* to bude platiť dvojnásobne. Jeho lyrický subjekt hlása životný minimalizmus postavený do protikladu s veľkosťou sveta. Je schopný hľadať duchovno aj v najobyčajnejších záležitostiach: „*Prestať hľadať chrámy: / sadnúť si na zem, byť spokojný / s pohľadom na trávnu*“ (b. Položiť ruky na svet, s. 14). Kniha vykazuje známky prechodu

do iného životného obdobia. V istých, nie nepodstatných, znakoch zotrúva v detskosti, ktorá prerastá až do detinskosti, pravdepodobne cielene: „*niet na čo myslieť / vo svete veľkého dieťaťa / v ktorého tvári / som uvidel samého seba*“ (b. Dnes som nemyslel na nič, s. 74). Tak ako malé dieťa sa prirodzene správa egocentricky, pretože jeho svet je preň prvoradá a domnieva sa, že aj pre jeho okolie, tak aj svet Lipcseiovoho subjektu je egocentrický. Je rozptýlený do celého sveta, vcítiť sa do ľudí, no nie je to odosobnené naratívne rozprávanie o rôznych ľuďoch, ale spracúvanie rôznych podôb seba. Aj keď sa od seba líšia a sú diametrálne vzdialené, takmer vždy je ich hlas totožný – strieda sa tu prehovor lyrického subjektu k postavám (či priamo čitateľovi) a projektovanie, ba až prevetelovanie sa subjektu do postáv. Lyrický subjekt je všadeprítomný a všemocný: „*som more*“ (b. Som more, s. 12); „*ja, ľudstvo*“ (b. Viem, čo sa robí v nebi., s. 21); „*ja som dobro tohto sveta*“ (b. Počuli sme ich, s. 49); „*Moje miesto vo svete neexistuje, / moje miesto je svet. Je všade. Je vždy. / Je mnou. // [...] // Ja som táto planéta. / Ja som tento život.*“ (b. Tak pri ceste v hore našiel som, s. 30).

Kniha vypovedá o ilúziách, ale nie o ich strácaní – naopak, zdá sa, že Lipcsei vo svojom lyrickom subjekte len posilňuje ilúzie, ktoré miestami hraničia s duchovným megalomanstvom. V istom momente sa dokonca pasuje do úlohy stvoriteľa: „*všetko stvorené / stvoril som ja sám // milujem robiť neprijemné veci / dávajú zmysel dobru: / tomu všetkému*“ (b. Všetko stvorené, s. 48). V nastavení knihy to dáva zmysel – svet (a že sa tu o ňom v takejto všeobecnej rovine hovorí hojne) existuje jedine vďaka filtru jednotlivca, vďaka jeho zmyslom a v neposlednom rade nadzmyslom. Inklinácia k mimozmyslovému, mystickému až nadpozemskému zážitku sa vinie celou zbierkou a vrcholí v motíve vystúpenia zo seba: „*Ja nie som tento zvuk, / ja nie som tento hlas, / ja nie som tento pohľad, / to on sa díva na seba samého / a všetko vie*“ (b. Ja nie som, s. 99). Lyrický subjekt deklaruje výstup z bežného jazyka: „*Keby som si mal vybrať medzi slovom a vetrom, neváhal by som*“ (b. Dívaš sa na mňa a si zvedavá, s. 73). A tu by sa dalo zapochybovať, pretože Lipcsei si vybral práve slová na umelecké vyjadrenie pocitov zo sveta (svetov?), ktorý precítiť je

rozsiahlejšie a neuchopiteľnejšie než my, bežní smrteľníci. Preto reč napokon nemá patričný efekt – to je nielen paradox duchovnej, metafyzickej lyriky o nevypovedateľných nadpozemských záležitostiach, ale často aj lyriky ako takej. Tento paradox môže tvoriť ono estetické napätie, u Lipcseia je však len znásobený uvravenosťou a odtrhnutosťou od vecí pozemských. Výsledkom dokážu byť aj pasáže krajne nezrozumiteľné, keď čitateľ len hmlisto tuší, z akej astrálnej roviny autor prehovára a o čom sa pokúša čitateľa poučiť: „*Táto žena si vybrala, že bude touto ženou. / Neboj sa teda o ňu a neplač pre ňu, / lebo ona všetko vie tak dobre, / že to ani nemusí vedieť*“ (b. Čajky rozbiejajú more, s. 76). Preto podivne pôsobí aj moralistická báseň Tak deti, kritizujúca dehumanizujúce aspekty počítačových technológií. Lyrický subjekt tu má nadprirodzené konexie s vesmírom, morami, prírodou, celým ľudstvom, ale počítač mu prekáža ako niečo, čo maže to ľudské z medziľudskej komunikácie.

Lipcseiov príbeh všadeprítomného duchovna a úplného ponoru do seba ako duchovnej bytosti je teda dvojznačný – na jednej strane čitateľ musí uznať, že ide o zásadné dielo hľadania vlastnej podoby a zmyslu bytia, na druhej strane však ide o vyčerpávajúcu knihu mnohých paradoxov, ktoré skôr iritujú, ako podnecujú. Pri všetkej duchovnosti, skromnosti a čistote sa však čitateľ nemôže zbaviť pocitu, že sa k nemu autor prihovára s neprijemnou blahosklonnosťou.

Dušan Šutarík (1989) v svojej debutovej zbierke básní *Neviditeľný terén* volí inú cestu ako Lipcsei: vágne, no cez konkrétne obrazy a detaily rozpráva o súčasnej realite, z veľkej časti tvorenej aj digitálnymi technológiami. Z nejasnosti načrtáva kontúry sveta uprostred zásadnej premeny. Signalizuje to v úvodných veršoch prvej časti Dávne monológy, v básni, ktorá aj vďaka názvu vyznieva ako náznak generačne podmienenej výpovede: „*Dospelosť už číhala a nás sa zmocňovala neistota. / Je načase začať sa dohadovať o tom, ako nezlyhať v úlohách fikčných postáv. / A možno sa zastupujúca vláda zmení ešte za nášho života / a systém dostane prvé trhliny, možno sa dožijeme aj globálneho / zaváhania v kľúčový okamih. Kam nás postrčí?*“ (b. Coming of age, s. 13). Šutaríkova poézia rozrušuje časové roviny, ale obracia sa predovšetkým do budúcnosti.

Vďaka odťažitému jazyku a prozaizovanej dikcii básní to nemusí byť zjavné, no autor tu celkom priamo formuluje úzkosť z rozpadajúceho sa sveta na pokraji bližšie nešpecifikovaných katastrof, sveta, ktorého budúcnosť prestala byť dôležitá. V jazyku, ktorý miestami imituje naráciu, racionálne zdôvodňovanie či persuzívne monológy, pritom chýba skepsa, relativizácia, ironizácia – ojedinelý humor je tu najmä suchý, bezkontextový, konštatačný. Opisovaný stav vystihuje autor v názve druhého oddielu: solastalgia, čiže nepokoj vyvolaný prostou zmenou akéhokoľvek prostredia, ktoré človek považuje za svoje a domáce, ale širšie môže znamenať aj úzkosť z environmentálnych zmien a negatívnych dopadov ľudskej činnosti na životné prostredie. V Šutaríkovej perspektíve orientovanej na budúcnosť možno viac ako o posttraumatickom syndróme s istou rezervou hovoriť skôr o „predtraumatickom“.

Pri čítaní sa ponúka množstvo asociácií jednak v rovine obraznosti, jednak poetiky. Básne síce nie sú hromady arbitrárnych spojení, avšak ich asociácia uvoľnenosť je zrejماً. Ich významy sa zreteľne rozptyľujú na plochu celej knihy – bolo by možné vytiahnuť z nich výstižné obrazy a myšlienky, ale znamenalo by to vykosťiť ich z okolia textu, obráť ich o hlbší význam. Vyvolávajú pocit, ktorý autor azda najpresnejšie kondenzuje v básni Koniec modrého leta, jednej z priamočiarejších v zbierke. Predznamenáva v nej zlom, koniec, zmenu a najmä neistotu z nich: „*Po modrom lete ostane spálená zem. Pri troche šťastia z toho / ale vyjde celkom zábavná historka. Hádám by sme mali byť vďační / za akýkoľvek dôkaz o našej prítomnosti. V parku sa kumulujú oblačné dni, / ale je to dôvod na obavy? Traumu ani radosť nemožno nadiktovať, / napriek tomu však cítime, že jeseň bude zlá. A možno nás aj niečím zaskočí*“ (s. 23). Šutaríkova poézia totiž nie je len približovaním atmosféry nezadržateľnej premeny sveta či až jeho zániku. Rôznymi spôsobmi využíva a ironizuje postupy, ktorými si ľudia racionalizujú svoje konanie, zdôvodňujú minulosť a pripisujú zmysel okolitému svetu i sebe. Tieto postupy vyznievajú odosobnene až neúprimne a simulovane: rétorickosť (čo je viditeľné na častých zmenách osoby i čísla lyrického subjektu) či filmové a dramatické reálie.

Neviditeľný terén rôznych iných autorov pripomína alebo na nich odkazuje. Knihu uvádzajú ako motto prvé tri verše z poémy Johna Ashberyho *Vlna* (odkazuje na ne aj názov celej zbierky), tri kapitoly uvádzajú úryvky od Bruna Solaříka, Georga Trakla a Roberta Desnosa. Okrem základného faktu, že sa nimi Šutarík hlási k jednotlivým poetikám a hodnotovým svetom autorov, ponúkajú tiež svojim spôsobom návod ako čítať jeho vlastné básne. Solařík a Desnos azda postrčia čitateľa k uvažovaniu o Šutaríkových básňach v nadväznosti na surrealizmus – voľné asociácie, časovo a priestorovo rozplynuté kontúry a trieštenie subjektu a sveta v reakcii na pocit globálneho ohrozenia v podstate aktualizujú avantgardné písanie pre 21. storočie. V odkaze na Traklovu tvorbu, elegie rozkladu a konca podmienené tiež kataklizmatickou situáciou prvej svetovej vojny, možno čítať *Neviditeľný terén* ako elegickú rozlúčku s nadobro strateným svetom, videným z prahu prechodu do novej éry, ktorá však nie je predpovedateľná: „*Akoby sa stále neujalo / rozdelenie na ‚potom‘ a ‚zatiaľ‘ nie. Mýty nás prežili. / Večer sa priblížil k záverečnej piesni a stal sa hluchý k našim potrebám. / Bolo naozaj náročné priznať si, že integrácia zlyhala. Očakávanie sa razom / sformátovalo a zostalo hlúpe rojčenie*“ (b. Klíma, s. 16).

Príbuznosť s americkým básnikom je tu najzjavnejšia, ak nie priam do očí bijúca. Šutaríkova tvorba sa na jeho básne podobá nápadne, respektíve prinajmenšom v nej badať silnú inšpiráciu. Stačí si vziať napríklad Ashberyho *Píseň*, jej úvodné verše: „*Píseň vypráví, jak jsme kdysi žili, / o dávném životě. O vůni vegetace, / jak věci končily a za nimi už nic, / o vzduchu na novém počátku. Časem // se jistý pohyb zvrátí a nedobytné masky / chvátají tempem vykloubených hodin ke zcela překvapivému konci*“ (z knihy *Autoportrét ve vypuklém zrcadle*, 1989, preložil Pavel Dominik). V Šutaríkovej poézii sa toho prejavuje veľa z Ashberyho lektúry – zámerná nejasnosť, potreba hovoriť o tom, „*jak věci končily a za nimi už nic*“, či citlivý prístup k jazyku. Neznamená to, že by ho Šutarík bezhlavo prepisoval – záverečná skladba *Mikrospánok* je najpozoruhodnejším textom knihy, hoci asi najväčšmi pripomenie Ashberyho kompozície.

Básne Dominika Želinského (1993) z jeho debutu-nedebutu *Teórie osobnosti* (autor vydal v roku 2010 zošit v prílohe českého literárneho časopisu *Psí víno*) charakterizuje zarytá nepoetickosť, miestami až antipoetickosť, očividná najmä v básňach, ktoré ironizujú poéziu a rolu básnika. Je pre ne tiež typické ironické naladenie – autor s lakonickým humorom praniejuje spoločenské javy, udalosti, no najmä typy ľudí.

Práve ľudské typy sú jednotiacim motívom všetkých textov. Už v názve sa odkazuje na psychologický koncept osobnosti a rôzne pokusy o ich opísanie a zaškatulkovanie, tak vedecké, ako aj pochybné. V texte sa v role osobnosti ako konceptu či vzoru vystriedajú básnici, „pravi“ muži, ideálni ľudia, akademici, turisti, libertariáni, lyrické subjekty, škála osobnosti INTJ, koncepty populárnej psychológie a motivačnej literatúry, Peter Steinhübel, Mikuláš Černák či Jiří Kajínek. Autorov satirický tón je namierený proti zastaranosti, spiatočníctvu, pseudovedeckosti a konzervativizmu. To sú ľahké terče – zaujímavejšie je vidieť, ako si Želinský doberá naratívy budúcnosti, trendy, ktoré anticipujú podobu človeka a sveta a vyzývajú k nejakej spoločenskej či individuálnej zmene. Iste, je celkom zábavné, keď autor glosuje dnešné povedomie o deväťdesiatkových mafiánoch a spoločenských zmenách (*„keby im niekto pripomenul akcie / ako predaj šiestich ton nemeckého striebra so ziskom // lenže k husárskym kúskom z 90. rokov / už nemá nikto úctu // nikto už nemá k ničomu úctu // historická pamäť sa vytratila“*, cyklus 1999, bez paginácie), akademickú prevádzku (*„Pán Boh // vedel čo robí / keď dávno-pradávnostvoril / túto budovu // a etnológom pridelil najmenší ústav / s jedinou toaletou“*, c. Akadémia) či dosahy pandémie ochorenia COVID-19 na akademické a umelecké kruhy (*„neobyčajný experiment si pre svojich poslucháčov / pripravila Katarzia // na novom albume brilantne pracuje / s témami lásky a osamelosti / na prahu tridsiatky // a digitálneho smútku // ktorý nám je dnes / a obzvlášť dnes / taký blízky“*, c. Pandémia, b. Experiment). Naliehavejší je však v miestach namierených na diskurzy budúcnosti – pri grotesknej premene Kajínka a Černáka na

oblúbených politikov, či pri apeloch populárnej psychológie a motivačnej literatúry na zmenu v živote v mene úspechu.

V mladej slovenskej poézii asi neexistuje jednoduchší terč básnického výsmechu ako poézia sama. To platí aj pre Želinského satirické texty spochybňujúce lyrický subjekt, lyrické a tradicionalistické básnenie, stereotypnú nabubrenosť básnikov a ich neutíchajúcu žiadzu po sebareprezentácii. Nevedno, prečo autor potrebuje tejto téme venovať také povážlivé množstvo priestoru, ktorý mohol využiť aj plodnejšie, súdiac podľa zvyšku knihy. Iba to umocňuje pocit, že k čitateľovi viac ako básnik prehovára dobre zorientovaný intelektuál s potrebou nezáväzne a humorne glosovať. Z týchto básní sú azda najlepšie tie z okruhu spomenutého cyklu Pandémia, ktoré ju ironizujú ako motiváciu k písaniu, pričom trefne implikujú, že tvorba ňou inšpirovaná je v skutočnosti plná banálnych gest a nezmyslov a tvári sa, že nebyť pandémie, všetko by bolo v poriadku.

Autor hádam poéziu ako formu vyjadrovania akceptuje, čo možno vyvodíť z toho, že sa k nej hlási vydaním knihy v edícii Lenticular – viacrozmerná poézia. Básne pritom nie sú viacrozmerné tým, že by jednotlivé texty esteticky produkovali rôzne interpretácie a významy a umožnili uvažovať o nejakom lyrickom subjekte a jeho svete. Ich viacrozmernosť spočíva v šírke zosmiešňovaných námětov a tém. Zbierku možno, s istou rezervou, nazvať svojskou aktualizáciou satirickej poézie. Básne v nej sú hryzavým spoločenským komentárom, napájajú sa na tradíciu reprezentovanú v slovenskom kontexte napríklad tvorbou Jána Štrassera či Tomáša Janovica. Ak si odmyslíme spomínané ľahké terče, jednotiacim spojivom všetkých básní je tu motív tzv. selfmademana. Autor rozkladá chápanie úspechu v rôznych odvetviach života ako výsledku individuálnej snahy a zosmiešňuje stereotypné cesty k nemu.

Z povedaného sa v istom zmysle vymykajú samostatne stojaci text Balada a záverečný cyklus Použité telá. Báseň Balada vo všeobecnej rovine hovorí o tom, ako lyrický subjekt, pravdepodobne partnerská dvojica, dostane „objekt“, s ktorým si nevie poradiť, je to „čosi nežiadané“, a to, čo „malo prísť / neprišlo“. Opis pripomína

situáciu, keď človeku príde poštou tovar odlišný od toho, ktorý si objednal, tento „objekt našej túžby“ je možné interpretovať ako dieťa – posúva sa tak do grotesknej polohy, keď sa dvaja ľudia (náhodou) ocitli v role rodičov, a tá je podstatne iná, ako si predstavovali. Autor necháva splývať tovar a človeka ako komodity, prosté objekty túžby, ktoré by malo byť možné kedykoľvek si zaobstarať i vrátiť. Žánrové určenie je ironické, naznačuje, že vrcholným baladickým príbehom súčasnosti je obyčajná nevydarená transakcia. Cyklus Použitie telá ukazuje, že človek nie je v autorovej tvorbe využitý ako objekt komentára náhodne – autor píše o dobe, keď človek či všeobecne živé bytosti sú brané ako utilitárne objekty, ktoré možno kedykoľvek vymeniť, využiť i odstrániť. Ide o nástroje projekcie – tak ako „teórie osobnosti“ môžu vypovedať skôr o tom, aký človek chce byť, ako o tom, aký v skutočnosti je, aj ľudské telo je tu ponížené do polohy objektu, projekčného plátna ľudských túžob a potrieb.

Poézia stredného veku

Z tenkého zošita *Najvzdialenejších dvesto rokov* Richarda Kittu (1979) je napriek jeho „klasickej“ literárnosti viditeľná citlivosť voči princípom digitalnosti a technizácie či pomerne atypická zmyslovosť. Na základe toho je jednoduché načrtnúť tému zbierky: úzkosť a neistota z nestálosti času i priestoru. Časová línia knihy smeruje do budúcnosti, dalo by sa povedať, že bližšie nešpecifikovanej. Básnikova vízia spoločnosti a jednotlivca sa rozpíja do nejasných kontúr a buduje sa na princípe, ktorý spravidla tvorí základ žánru dystopickej sci-fi: cez špekulácie o budúcom osude ľudstva a spoločnosti vytvárať paralelu so súčasnosťou. Jednotlivé motívy umožňujú rekonštruovať, kam asi podľa autora ľudstvo smeruje. Príbeh tejto vízie rámcujú prologická báseň, podľa ktorej je pomenovaná zbierka, a záverečná báseň s výrečným názvom *Nemá to záver*. Autor v atmosfére technizácie a dehumanizácie na jednej strane zobrazuje budúcnosť cez motívy ako vesmírne objavy, osídľovanie planét či postupné vylúčenie človeka z chodu udalostí, na druhej strane jeho premenu sveta i ľudí cez individuálne zmyslové i citové prežívanie a návraty do osobnej minulosti.

Kitta sa v podstate pýta, kde sú hranice ľudskej činnosti, myslenia a citu. Táto otázka sa často objavuje v postavení oproti pocitu odcudzenia. Medziludská komunikácia je tu nedostačujúca, zbavená prirodzene ľudských kvalít, uniformovaná: „*Uvolniť priestor, prítmie, / podozrivé bzučanie, ktoré pohlcuje; / vymazať celú úschovňu; / zakričať to nahlas a po ľudsky, / konečne bez jazyka*“ (b. Cez úschovňu, s. 7). Nedôveruje konvenčnému jazyku – informáciu, ktorá by bežne mala byť umiestnená do slov, Kitta vkladá do konceptov, obrazov, úkonov. Jazyk je tu takmer zbavený esencie, to isté možno potom povedať o svete ako takom: „*V predstavách sa blížil dokonalej / ilúzii, mal na to všetky technologické / predpoklady. Prázdno // alebo matéria. / (...) // Strata aury je zbytočné zaseknutie sa. / Nič sa v skutočnosti nestane, ak / virtuálne nahradí opakovanie*“ (b. Oprašovačka, s. 14). Podobne ako je, parafrázujúc Waltera Benjamina, dielo zbavené aury, tak je aj ľudský život pri spomínaní zbavený rámca, na ktorý spomienka odkazuje. Ukazuje to jedna z najlepších básní zbierky, v ktorej lyrický subjekt sleduje na akomsi retrofuturistickom „obrázkovom verklíku“ (projektore?) film so zábermi zo svojho života bez zvuku: „*Mama otvára ústa, netušíš, čo hovorí. / Nie je to smutné, skôr / originálne, civilizačne hodnotné. / Nemusíš rozumieť: jej slová expirujú / skôr, ako ich vysloviš. / Podstatný je šedoružovkastý tieň, / čo prekrýva súčasnosť*“ (b. Obrázkový verklík (bez zvuku), s. 15). Možno povedať, že sa tu verklíkuje aj civilizácia a ľudská stopa, opotrebuje sa, mizne v neustálom kolobehu.

V duchu hrozby dehumanizácie sa Kitta díva na človeka ako na predmet, a to rôznymi spôsobmi: ako na objekt pozorovania a experimentu, akokoľvek zbytočného (b. Zvedavý, či je naozaj šťastná), ako na mechanizmus, ktorý možno priamym zásahom meniť a opraviť (b. Pokračovanie návodu), ako na rolu človeku pridelenú a určujúcu všetko jeho konanie a identitu (b. Sused po živote (poem cover)), či dokonca celkom pôsobivo ako na zvukový záznam, pripodobnený k hudobnej skladbe: „*Čo zostane z človeka bol obyčajný track / postavený na zvukovej náhode, / zapísaný do tabuľky neperiodických prvkov. / Pred ním bola hudba. Keď ju s kvílením stlačil / do formátu wav, mp3, ogg atď., / musel sa vrátiť k sebe, aby nezanikla*“

(b. Song z nočného rádia (ktorý tak často zaostával za ostatnými, s. 19). Bytie človeka neurčuje jeho fyzická či intelektuálna aktivita, ale pomínuteľná zmyslová či emocionálna stopa. V konečnom dôsledku človek stráca potrebu revitalizovať tieto stopy a uvedomuje si ich neopakovateľnosť. Zbierku ukončuje takmer alegorická situácia simulácie ľudského sveta a jeho redukcie na tie najzákladnejšie mechanizmy: „*Zviera nezávidí. Rastlina už vôbec. Je ovešaný prístrojmi / a senzormi, aby zachytil úškrn, smiech a hnev. / Ako zbitý pes naháňa svoj tieň - uvažuje o neuvažovaní: / nad skutočnou váhou lúky, ktorá sa prelieva zo strany / na stranu. Pes, pohyblivá štvornožka, ju vyvažuje. / Zavetřil skorodovaného súputníka z Boston Dynamics*“ (b. Nemá to záver, s. 29). Zostáva mu napokon rezignovane konštatovať: „*Uč sa od času a príliš sa neobzeraj - / za životom je hneď ďalší*“ (b. Ilegálny čaj (Trhanie bylín), s. 25).

Autor nelamentuje naprázdno nad stavom vecí. Približuje atmosféru postupného rozkladu sveta, poriadku a civilizácie. Anotácia na zadnej strane obálky avizuje, že autor zachytáva civilizáciu „v kritickom bode, pri ktorom sa rozhoduje, či ešte v budúcnosti ostane možnosť návratu“. Napriek tomu sa domnievam, že svet Kittovej poézie na tento „kritický bod“ skôr odťažito a zároveň ťaživo spomína ako na čosi vzdialené a prekonané. Podľa toho si možno domyslieť, akú šancu dáva autor ľudstvu pri náprave súčasného stavu. V tomto jeho útly zošit korešponduje s expanzívnejšou poetikou Šutarikovho debutu: obaja ponúkajú víziu sveta za hranicou udržateľnosti a prežitia.

Ôsma kniha poetky a vizuálnej umelkyne Nóry Ružičkovej (1977) *Súčasnosti* nadväzuje na autorkin konceptuálny spôsob tvorby. Podobne ako jej predošlá $\leftarrow abc \rightarrow$ (2018; spoločne s Marianou Mlynáříčikovou) síce vyšla v edícii Poézia vydavateľstva Skalná ruža, no čítať ju len ako poéziu by bolo značne redukovúce. Texty majú formu básní, no podstata výpovede nie je klasicky básnická – je dotovaná striktnou intelektuálnou prácou a nutnosťou explikovať ju. Preskupovaním textových celkov sa Ružičková usiluje posúvať významy, mazať kontexty a vytvárať nové – obnažuje jazyk, jeho fráзовitosť, relatívnosť a časovú ukotvenosť.

Práve časovosť je základným aspektom *Súčasnosti*. Ide o výseky z textov o umení, poézii, ekonomike či hospodárstve z rôznych časových období, Ružičková ich ukladá proti sebe a vytvára medzi nimi dialóg. Sú polopriznané – síce datované rokmi od 1918 do 2020 (signalizujú Ružičkovej zameranie na moderné dejiny), ale ich pôvod možno len tušiť podľa štýlu či témy (ak človek priamo nepozná zdroj). Texty sa vyjadrujú k fenoménu času a jeho vnímaniu. Na jednej strane ironizujú posadnutosť časom a snahu pomenovať niečo také prchavé, ako je súčasnosť (a tým pádom aj minulosť a budúcnosť), na druhej strane je to gesto naliehavého poukazu na rôzne možnosti zneužitia takého vágneho pojmu.

Knihá tematizuje premenlivosť pojmov súvisiacich s časom, podmienené situáciou, v ktorej boli použité – okrem slova súčasnosť aj slová ako nový, aktuálny, meniaci sa, čerstvý, trvalý, mladý, naliehavý, moderný, teraz, perspektíva a podobne. Roky, z ktorých texty pochádzajú, sú dômyselne uvedené až za textom na spodku strany (namiesto číslovania). Záverečné situovanie textu do času môže vytvoriť zaujímavý kontrapunkt k očakávaniu čitateľa: jednak ironický, jednak varovný. Než si prečíta datovanie, môže celkom slobodne uvažovať vo vzťahu k svojej dobe – uľahčuje mu to aj fakt, že Ružičková účelovo vyberá texty umožňujúce časovú zameniteľnosť, ale aj také, ktorých časové zaradenie je celkom jednoznačné. Mnohé svojou odosobnenosťou, strohosťou a žurnalizmom čitateľovi umožňujú vytvárať si prirodzené spojivá – jednotlivé texty môžeme reflektovať voľne vo vzťahu k tomu, čo považujeme za súčasnosť. Kniha obsahuje dva typy úryvkov: pri jedných si človek zrejme povie, že nič sa nezmenilo, pri druhých si povie, ako veľa sa toho zmenilo. Čitateľ, ktorý nechce ostať pri takomto strohom konštatovaní, je v konečnom dôsledku ponechaný napospas sebe, konfrontovaný so sebou samým. Je otázkou, či je to devíza, alebo zásadný problém knihy.

V závere textu 1922 o slovenskej povahe sa píše: „*nebolo nám síce možné / aby sme odstránili za taký krátky čas / všetky naše nedostatky / ale treba povedať / že mohli sme vykonať už viac.*“ Datovanie mu dodáva správny ironický šmrnc, odstup takmer stovky rokov

tento text ukazuje ako zastaraný, ale zároveň s istou rezervou platný. Podobne v texte 1988: „*napriek významnému kroku vpred / naše kapacity nepostačujú // neexistuje zatiaľ efektívny spôsob / predĺženia času // preto sa radšej zamerajme / na vývoj mechanického nakladača / s elektrickým pohonom // za všetkým, čo sa v minulosti urobilo / čo robíme v súčasnosti / a budeme robiť v budúcnosti / musíme vždy vidieť človeka a ľudí.*“ Tak aj text 1953 o rekreácii v Nízkych Tatrách, pri ktorom možno pomyslieť na súčasný stav drancovania lesov a disneylandizáciu národných parkov – na jednej strane sú jazyk a reálie textu zastarané, v istom zmysle smiešne a nepochopiteľné, na druhej strane hovorí o probléme aktuálnom i dnes. To isté platí aj pre texty 1982 o rodičovstve či 1924 o malomestskom živote – a dalo by sa pokračovať. V knihe sa hromadí množstvo úryvkov z reflexie umenia a povahy umelcovej práce. Niektoré dnes vyznievajú ironicky, niektoré ale pokojne možno dať do súvisu so súčasnosťou.

Dokazuje teda Ružičková, že sa nič nemení? Vypovedá o situácii moderných dejín, keď sa spoločnosť hýbe vpred raketovým tempom, no zároveň sa s týmto pohybom nedokáže vyrovnáť a stagnuje? Je to varovanie, že problémy minulosti sú naďalej problémami súčasnosti a logicky a neodvratne budú aj problémami budúcnosti? Alebo Ružičková skrátka trúsi vtipy o tom, ako smiešne sa kedysi hovorilo? Domnievam sa, že všetky položené otázky sú v spojitosti so *Súčasnosťami* relevantné.

Zbierka básní Ruženy Šípkovej (1977) *Moje srdce hrá na rozladených bicích* ponúka poéziu jednoduchú, tradičnú, kacírsky povedané dokonca nenáročnú. To je napokon zjavne autorkin prístup k písaniu – náročnú látku a tému spracúvať nenáročnou formou, so šibeničným humorom, nadhľadom, odstupom. Kniha je rozdelená na päť tematických častí, každá sa vyrovnáva s iným problémom. Dokopy tvoria výpoveď o pocite nekompletnosti, podradnosti či nepatričnosti bez sebalúti, v celkom znesiteľnej kombinácii melanchólie a irónie.

Časti Aktualizácie do hlavy a Noci v karanténe pozostávajú z básničiek pripomínajúcich občas viac, inokedy menej vydarené aforizmy. V prvej sa naznačuje hlavná téma a vari aj motivácia

Šípkovej písania: pocit, že človek je iný, že nezapadá, ba čo viac, nedokáže nájsť zhodu sám so sebou, a snaha vyrovnat sa s takýmto údelom všemožnými spôsobmi. V tomto prípade ide o humor založený na posune vo význame slov. Ním reflektuje život počas pandémie ochorenia COVID-19, respektíve zmeny v každodennom živote počas nariadených lockdownov. Aj tieto kváziaforizmy v žánri karanténno-koronavírusovej tvorby však prinášajú len skromný čitateľský zážitok – ak teda cieľom nebolo, aby čitateľ z času na čas pobavene vyfúkol nosom.

Oveľa zásadnejšie sú texty z ostatných troch oddielov. Časť Za múrom zo zvuku gitár tematizuje cez motívy hudby – jazzu a najmä blues – situáciu človeka, ktorý sa cíti byť vydedencom. Texty pripomínajú postrehy jedinca akoby začudovaného nad všetkým v predpoklade, že vidí, čo ostatní nevidia, ako v básni o trúbkarovi, vyludzujúcom tóny pre človeka nepočuteľné: „*som zvedavá / ako usporiadatelia zvládali / tie krdle netopierov / ktoré prilietali / na koncerty / načierno*“ (b. Istý trúbkar, s. 29). Hudba je tu zástupným symbolom duchovného života – považuje ju za čosi neuchopiteľné, no vnímateľné, niečo, čo je možné hlboko precítovať a s čím sa silno stotožňuje. To napokon signalizuje aj názov. Bicie v istých žánroch modernej hudby zabezpečujú rytmický základ pre ostatné nástroje, hudbu vedú vpred, kontrolujú ju, a keď nie sú v poriadku, škripe celá skladba. Autorka si nevybrala nesprávne tempo či techniku, čo je oveľa zjavnejšia chyba, ale ladenie, čím sugeruje pocit, že niečo, jej srdce (či vôbec život ako taký) funguje správne len naoko. Keď sú bicie rozladené, neohrozuje to ich základnú funkciu udržiavať rytmus a tempo, no zároveň nie sú úplne v poriadku, v súlade so svojím okolím neznejú tak, ako by mali. V krajnosti je to naozaj doslovné stotožnenie seba či svojich životných okolností s hudbou: „*bože / keď si ma / už stvoril / takú pomalú // sprav ma prosím / aspoň takou / peknou / ako sú pomalé / jazzové / a bluesové / skladby*“ (b. Modlila som sa, s. 31); „*nie som hlboká a prenikavá ako blues / mám priveľa písmen / a primálo tónov / zachytených ako broky v tkanivách*“ (b. Niečo mi chýba, s. 50). Autorka zmyšľala metafyzicky, no prekvapivo zrozumiteľne, pričom

hodnotu pomínutelnosti, prítomnosti či zmyslových skúseností vidí práve v tom, že ich nemožno zachytiť.

Časť Vyšlo z teba slnko obsahuje pôsobivé texty o vyrovnávaní sa so smrťou nevlastného otca, Šípková v nej atypicky a prekvapivo neustupuje od humoru. Je to najkratšia časť, čo je sympatické, a zároveň zreteľne najosobnejšia bez akejkoľvek sebalútosti. Rozpráva krátky príbeh od umierania nevlastného otca po uvedomenie si, že už ho niet, po zamrznutý úsmev na tvári pri čítaní starého listu v básni Medzi papiermi v pivnici: „z výletu do žiliny / jej napísal / milá ruženka / pivo je tu / dobré / počasie tiež / aj tovaru / v obchodoch / je dosť / ale inak je tu / všetko na takú / veľkú figu / ako v našom / meste / pozdravuje ťa / tvoj Mirko // najprv ma text / pobavil / no už sa mi smiať / nechce // možno to nie je / pozdrav zo žiliny / ale // z druhého sveta“ (s. 68 – 69). Autorka sa v cykle nedojíma nad sebou a svojou potrebou trúchliť, celkom lakonicky zaznamenáva prvé chvíle bez neho, v novej situácii, keď sa na čerstvo zosnulého už len spomína.

Posledná časť Podenka ponocuje ďalej rozpracúva náladu melanchólie z pomínutelnosti, smrti, nestálosti a krátkosti života. Ide v istom zmysle o najzásadnejšiu časť, autorka sa zbavuje „barličiek“ v podobe paralely s hudbou či humoristických ambícií. Šípková tu prestáva brať veci s humorom, prechádza k bezútešnosti a neznesiteľnosti: „v paneláku / na ulici menom krásnohorská / medzi ťažko dýchajúcimi stenami / budeš od druhej v noci / spolu s dymom bdiť // pretože tma má drsné dlane“ (b. Slnko stiahla slabosť k zemi, s. 95). Nevyhne sa pripodobneniu, v záverečnej básni metaforicky opisuje ľudský život ako krátky život podenky a privoláva otázky, čo vlastne možno považovať za prežitý život: „podenka / tá má smolu // zomrie až po tom / ako spozná bolesť / no určite skôr / než sa naučí // žiť“ (b. Podenka ponocuje, s. 108). Ak si Šípkovej lyrický subjekt v jednotlivostiach užíva život, podstatné je vidieť, že sú to preň naozaj jednotlivosti a nemôže sa zbaviť pocitu, že z väčšej perspektívy to nestačí. Nie je to blahosklonná spokojnosť so životom za každú cenu, ale produktívne básnické spochybnenie vlastného životného sveta.

Poézia staršej generácie

Jana Bodnárová (1950) predstavuje zriedkavú tvorivú osobnosť staršej generácie. Neustrnula v svojich zabehnutých chodničkách, tradicionalizme a mystických, metafyzických úvahách. Jej najnovšia zbierka *VESMÍRNY PRACH* si v sebe spája tri tematické okruhy, pre ňu typické, rozdelené do troch oddielov. Prvý súbor textov *Transmisie* nadväzuje na líniu autorkinej tvorby so zreteľným spoločenským presahom. Poetka v nich otvára svoju základnú tému pamäti cez filter humanistického či historického, no najmä spoločného údely. Ten môže byť rodový, historický, partnerský, materský či skrátka ľudský, Bodnárová ho vyjadruje vrstvením a striedaním osôb, lyrických subjektov.

Základný konflikt knihy i autorkinej tvorby vôbec vidno už v názve: vesmír ako niečo obrovské a všeobjímajúce, oproti nemu prach ako malá čiastočka. Ak autorka odkazuje na výrok Ignáca z Loyoly „*hladajte a nachádzajte Boha vo všetkých veciach*“ (b. v suicídny čas maľovala iba kvety, s. 46), bude priliehavšie mierne ho obmeniť – pre jej pohľad na svet skôr platí, že vidí v každej veci a jave človeka a ľudstvo. Vezmime si báseň z prvého cyklu: „*Ernest Beaux vyrobil parfum N.5 i s jeho zlatou farbou ten istý muž / s krásou v mene vyrobil tiež bojový plyn pre ruské i rumunské armády / a obdivoval biely teror rok 1915 smrtiaci parfum zabíjal mužov / s matematickým prehľadom dievčatá vojakov krásy noci sa / doma obliekali ako prostitútky s obnaženými hrudami pre vojnových invalidov / vo väčšine záhrad pučali kvety – krásy noci – biele a bledofialové / len večer vydávajú vône*“ (s. 15). Na tomto úryvku vidno základné súradnice a štýl zbierky. Historickú traumu a jej účinok na ľudstvo poetka často modeluje ako protiklad krásy, respektíve estetikosti a smrti, večného a konečného. Selektuje rozostrené kľúčové udalosti života či už individuálneho, alebo kolektívneho. Najmä v druhej časti knihy *Dcéro-matky* tvaruje autorka telesnosť z rôznych uhlov: ženskú, špecificky materskú, ale i sexuálnu. Isté roly stotožňuje so ženským údelom, pôsobivo približuje, aké je to byť matkou, dcérou, túžiacou i sexuálne aktívnou ženou, no predovšetkým spomínajúcou. Zbierka je komponovaná na spôsob prúdu vedomia – rozbitá

syntax, prestupovanie viet alebo obrazov či nekoordinované vsuvky formálne odzrkadľujú rozpad sveta, toho spomienkového i objektového, emocionálny rozklad. Lyrický subjekt sa často vracia do minulosti, úzkostne pozoruje jej vplyv: „*v sebe sme sa chveli / navonok smiali vyhadzovali sme lebky kopali ako keby kedysi / netancovali s vojnou tanec na vulkáne my strašné deti vzali sme si moc / nad mŕtvymi: neskôr sme tým dance macabre zaplatili vracajúcimi sa / neurózami*“ (b. Detstvo; s. 72).

Línia individuálnej pamäti je najzreteľnejšia v treťom cykle Telom meriaš/m čas. Celkovú náladu najlepšie vystihuje báseň Úzkosť doluje prázdny priestor, jej názov i úvodné verše: „*absencia všetkého aj fabulácie spomienok: je to dočasné bytie pod / skleným zvonom tým zasväteným interiérom prázdna*“ (s. 51). Lyrický subjekt sa nasilu konfrontuje s pocitom prázdnoty v úsilí niečo z nej „dolovať“. Dostáva sa k vlastnej telesnosti cez motív dotyku, k napätiu medzi postupne ubúdajúcim telom i myslou. Autorka pristupuje k analýze pamäti cez „spomínanie“ na rozličné osobné mikropríbehy. Hoci sa odkláňa od sociálnej tematiky z predošlých zbierok, i tu prejavuje istú dávku sociálneho citu, v autorkinom svete zjavne neoddeliteľného od iných sfér bytia.

V citovaných básňach vidieť aj problém zbierky, ktorý sa však javí ako cielený, dokonca povýšený na vrstvu dodávajúcu zbierke ďalší zmysel (ako taký ho interpretoval aj Derek Rebro; Kapitál, 11/2021): štylistická stránka. Bodnárová zrejme chcela vyvolať efekt spontánnosti a naliehavosti, avšak kniha by taká bola, aj keby sa ťažkopádne nesnažila tieto črty formálne zvýrazňovať. Jej texty vždy nabádajú na významové lúštenie, ako sa na podnetnú poéziu patrí – v najnovšej zbierke však týmto snažením čitateľa takpovediac ženie k múru. Ako vidno v úryvkoch, zvláštne a toporne vyznievajú formulácie „s matematickým prehľadom“, hromadenie slov v ďalšej básni vo verši „netancovali s vojnou tanec na vulkáne“ či nesprávny pravopis slovného spojenia „danse macabre“. Sú to azda malichernosti, ale práve kvôli nim sa v Bodnárovej sugestívnej poetike akosi rozrušuje hranica medzi naliehavým a uponáhľaným.

V slovenskej poézii akéhokoľvek obdobia a spoločenskej situácie niet núdze o hlbavých postarších mužov. Obmedzím sa na dvoch, ktorých tvorba sa nepohybuje len v rovine filozofovania vo veršoch – a ak áno, ide aspoň o podnetné čítanie a svojim minimalizmom či, naopak, maximalizmom nekamufluje nedostatok hĺbky.

Ako to už v okruhu metafyzickej poézie chodí, aj v tvorbe Rudolfa Juroleka (1956) je v centre záujmu tá „záhadná potreba byť na svete“ (s. 38), čo platí aj pre zbierku veršov *Bukolika*. V reflexii sveta a života je taký konzistentný, že jeho texty, minimálne z posledných zbierok a prózy *Pán Ó* (2017), možno ľubovoľne poprehadzovať a v podstate sa nič nestane. Kontinuitu tvorby a sveta deklaruje otvorene viacerými spôsobmi – okrem početných narážok vrátane pomenovania druhej časti Kontinuita, napríklad v rámci knihy výrokmi, spájajúce ju s autorovou predošlou (a zrejme i budúcou) tvorbou. Z nich vyplýva, že si je istý cyklickosťou a neukončenosťou sveta a náležite tieto vlastnosti reflektuje v svojich básňach. Jeden z prvých veršov knihy hlása: „opakujem sa, vždy s nejakou inou chybou“ (s. 15). Verše záverečných dvoch básní zbierku skôr otvárajú, ako uzatvárajú: „musím ísť, kráčať nikam, nepovedať / jestvovať a celkom na to zabudnúť“ (s. 64); „a začať znova: zo zabudnutia, z nevinného pohľadu na svet: / stúpať k dvom dubom na pahorku / popri ceste vlčí mak, v diaľke hlas kukučky“ (s. 65).

Názov otvorene deklaruje blízkosť Jurolekovej tvorby k aktualizáciám či variáciám žánrov ako idyla, selanka či práve bukolická poézia. Zároveň ich však rozrušuje – svetu nie je možné spoľahlivo rozumieť, lyrickému subjektu ostáva prijať jeho mechanizmy a nevysvetliteľné zákony zoči-voči vlastnému pocitovému a skúsenostnému komplexu. Problémom potom je aj jazyk: „svet jestvuje, ale jestvuje aj jazyk, ktorý by to dokázal?“ (s. 20). Treba si spomenúť na autorovu otázku položenú v zbierke *Smrekový les* (2008): „Svet ako objekt básnickej exploatacie? / Napíšem pár riadkov, a zvlášťne: mám pocit, akoby som / urobil niečo veľké.“ Takto nejako s rezervou možno hovoriť o celku jeho tvorby ako o lyrickom zrkadlení a ohýbaní sveta podľa osobného vnútorného prežívania.

Autor si je vedomý toho, že svet je idylický, ale zároveň ohraňujúci a celkom neďaleko neho číha krutý a pragmatický koniec, a ten nehľadá na duchovné poryvy, ani na estetickú krásu: „*držať sa svojich polí / stebľa a oblaku // stádo kráv na lúke bukolicky prežíva / má všetok čas / zaspáť v poli, precitnúť v poli: aké jednoduché! // bukolika niekoľko dĺžkových jednotiek pred bitúňkou*“ (s. 21). Čas je v básňach takmer zastavený, Jurolek sa však neusiluje podať vyčerpávajúci obraz reality – vystačí si s výsekom, skicou, detailami sveta, predmetov, javov, ľudí. Azda o to bukolickejšie je ono kravské prežívanie a ľudské prežívanie. V podstate sa pokúša o návrat k jednote sveta a vytvorenie protipólu k chaotickému svet, ktorý je plný diania a ktorý sa manifestuje ako „*veľká jednota rozbitá na kúsočky, na nespočetné telá*“ (s. 31). Bezčasovosť a priestorová ohraničenosť prírody a jej scenérií, s občasnými exkurzmi do mesta, naznačuje túžbu lyrického subjektu ustrnúť v nemennom svete, ktorý by naďalej plynul bez jeho aktívnej účasti. To by však v tom najčistejšom prípade znamenalo nejstvať – a ako Jurolek píše v spomínanej staršej zbierke *Smrekový les*, byť je ľudské.

Ak som naznačil, že Jurolekovy básne by bolo možné poprehadzovať a nenarušil by sa ich zmysel či kontinuita, znamená to tiež, ako sám píše, že sa opakuje, dokonca vedome. Niežeby vykrádal sám seba, snaží sa o jednotu sveta do takej miery, že ju neváha privolávať aj prostredníctvom všeobecne platných pravd. Pri chronologickom pohľade môže čitateľ nadobudnúť dojem, že jeho poézia, napriek odlišnej forme, v jadre nesie stále jedno a to isté konštatovanie zaujatého pozorovateľa o kráse sveta, ktorý skrátka je, aký je, a jediný ľudský zmysel je práve v jeho pozorovaní. Ako píše: „*každý deň dokazuje, že možnosti toho istého sú nevyčerpateľné*“ (s. 55). Východiskom je tu azda ono herakleitovské *panta rhei* – lyrický subjekt môže vstúpiť do dňa a plynúceho sveta koľkokrát chce, vždy to bude svet iný a rovnako pozoruhodný.

Jurolekova poézia je skutočne poéziou náznaku – dáva si veľký pozor, kedy hovoriť a kedy mlčať. Ak si ju porovnáme s mnohými inými minimalistami ťažkého kalibru, ktorých striedmosť je skôr protivným blahosklonným gestom (ako sa ním v poslednej

dobe stáva poézia Erika Jakuba Grocha), či s takými, ktorým stačí pozrieť sa na oblohu a mať vo veciach jasno, striedavo oblačno či zamračene, Jurolek nemá pomer k svetu vyjasnený. Preto ho pozoruje bez nároku na konečné porozumenie, trvá na jeho cyklickosti, pretože tá mu zaručuje bezpečný pohyb vpred.

V porovnaní s *Bukolikou* pôsobí kniha poézie Mariána Milčáka (1960) *Provinčné básne* v istom ohľade maximalisticky, vzhľadom k názvu zjavne ironicky aj paradoxne. Názov ironicky odkazuje na regionálnu či ľudskú ohraničenosť v protiklade k filozofujúcemu obsahu – tento rozpor sa však nijak zásadne nerozvíja, ani nie je pre zbierku ústredný. V knihe ide o univerzálne témy ako vzťah života a smrti, povaha reality, poznania, skúsenosti, rozpor hmoty a ducha a v neposlednom rade i zmysel básnictva. To je základný okruh tém Milčákovkej tvorby, žiadna novota sa teda nekoná. A ani nemusí. Na jeho básňach je pozoruhodná práve suverenita a erudícia, no zároveň pokora – či kresťanská, alebo naučená, no najmä básnický produktívna – spojená so spochybňovaním vlastnej metódy. Skepsa zo slova a hovorenia je mu vlastná, priam bytostná a pre rastá do potreby hovoriť o nevyvovedateľnom: „*Oklamaní časom, / v područí tela, máme len / slová, mosty visuté / do ničoty. // Ako sa spolahnúť na jazyk, / ako sa spojiť s nevýslovným?*“ (b. Diotima, s. 50 – 51). To je zrejme onen klasický priestor abstraktného „lyrického básnenia“, v Milčákovom spracovaní erudovaný a zväčša nie banálny.

V básni Niekoľko rád levočského kata príkladne kondenzuje jednu podobu svojej poetiky. Na hlavu je tu nazerané z viacerých uhlov, predovšetkým ako na symbol. Metonymicky zastupuje človeka ako entitu, jeho osobnosť, identitu, poznanie, emócie. Súbor týchto zložiek však s ohľadom na implikovaný lyrický subjekt kata možno celkom jednoducho zbaviť jej majiteľa a spraviť z neho prostý neživý objekt. Napriek ťaživej téme (či vzhľadom na autorov básnický naturel možno vďaka nej) má báseň ironický náboj, vychádzajúci z faktu, že v básni sa s hlavou narába jazykovo precízne vo forme rád: „*Budte hrdí na svoju hlavu. Zásluhou hlavy vyčnievate z davu*“; „*Všetko robte s hlavou. [...] Dbajte o to, / aby hlava nikdy nebola prázdna. [...] A neodchádzajte zo sveta bez hlavy*“; „*Keď stratíte hlavu alebo*

neviete, kde vám hlava stojí, / ukážte jej zrkadlo“. Hlava tu tiež symbolizuje poznanie – pochádza z nej, koriguje ho, ale aj ničí a zamlčeva, ako ukazuje na rôznych jazykových obratoch: „Ak sa porežete / britvou z Ockhamu, nevešajte hlavu. Chyba nie je v hlave, mali ste použiť / Hanlonovu čepel“ (s. 21). V tejto rovine sa tiež objavujú busty rôznych filozofov ako umelecké objekty vytvorené cielene na pripomienku intelektuálneho dedičstva, v Milčákovom podaní „večne živých hláv nezávislých od hmoty“ (s. 22). Podobné napätie medzi duchom a hmotou prestupuje celou zbierkou, na motíve hlavy je zjavný – hlava je rovnako symbolom duchovna, intelektuálnych kapacít a individuálnych životných svetov, ako aj fyzického bytia človeka. Avšak ktorý aspekt podmieňuje ktorý, to je otázka.

Princíp zástupnosti je v Milčákovej tvorbe dôležitý – či už ide o využívanie symbolov, alúzií a odkazov na rôzne časti kultúrnej pamäti, alebo o motívy so zástupnosťou v povahe (zrkadlo, text, Narcis, camera obscura, tieň). Autor, človek filozofujúci, v zásade kladie otázky, ktoré sa možno pýtať dokola bez uspokojivej odpovede: je život odrazom smrti či naopak? Je poézia odrazom človeka a sveta? Básnik si je očividne vedomý tejto cyklickosti, je spokojný so spytovaním sa, pretože práve v nenachádzaní odpovede vzniká produktívna básnická rozporupnosť. O bezhlavom zámere pýtať sa a nevedieť odpoveď napokon vypovedá básňou štylizovanou ako prehovor pacienta v psychiatrickej liečebni: „Píšem. // (Je to len ľahká forma / obsedantnej neurózy.) / Áno, niekedy veľmi nejasne, / ale len to, čo mám podložené (...) Pri vizite som sa viackrát pokúsil / vysvetliť, že lož je len manifestáciou / pravdy, ale obraznosť, alúzie, asociácie / na úrovni strofy a celého textu / ma podľa primárky usvedčujú. // Nijako mi nepomohla námietka, / že svet a jazyk si prestali rozumieť“ (b. Schuldgefühl, básnická metóda, s. 23 – 24). Motív šialenstva spojený s literárnou tvorbou, špeciálne básnickou, je pomerne bežný. Básnika a blázna údajne spája schopnosť vidieť veci, ktoré iní nevidia – Milčák v tejto schéme nachádza opačný pól, keď ostatní v texte básnika-blázna vidia veci, ktoré v ňom nie sú.

Bilančná stať je venovaná nasledujúcim knihám:

Baláž, Michal: *Mínus telo*. Bratislava : Brak, 2021; Bodnárová, Jana: *VESMÍRNY PRACH si*. Levoča : Modrý Peter, 2021; Jurolek, Rudolf: *Bukolika*. Levoča : Modrý Peter, 2021; Kitta, Richard: *Najvzdialenejších dvesto rokov*. Fintice : FACE, 2021; Lipcsei, Ladislav: *Polaris*. Levoča : Modrý Peter, 2021; Milčák, Marián: *Provinčné básne*. Levoča : Modrý Peter, 2021; Ružičková, Nóra: *Súčasnosti*. Kordíky : Skalná ruža, 2021; Šípková, Ružena: *Moje srdce hrá na rozladených bicích*. Trnava : Libros, 2021; Šutarík, Dušan: *Neviditeľný terén*. Bratislava : OZ Vlňa – Drewo a srd, 2021; Želinský, Dominik: *Teórie osobnosti*. Bratislava : Brak, 2021.

Monika Zumříková Kekeliaková

Ukrytý v pretvárke ako améba

Andrej Hablák: Bahnokrvný

Prešlo desať rokov, kým sa Andrej Hablák opäť ohlásil novou básnicou zbierkou. A čitateľ i čitateľka môžu mať azda aj obavy, či v nej nájdu nový esteticky účinný spôsob písania alebo budú opakovane zakopávať o unavené kosti experimentálnej poetiky (ako pri *Leknína*, 2009). Hablák zmenil svoj jazyk, predtým (ne)produktívne sa nanovo preverilo, ale zostali aj akýsi samoučelní pozostalí. Takto hermeticky uzavreto, prežívšie a sebareferenčne pozerá z kúta zbierky jej úplne posledná báseň *Metóda*. Navracia verbalizmom sýtenú pachuť z *Leknína*. Opakuje vyčerpané motivické a jazykové prostriedky *text generation*; stále nepripravená odísť, plní účel až iritujúceho váhového postávania v prežitku metódy.

Iné básne zbierky zasa ukazujú, že Hablák hľadá „núdzový východ“ (porov. Hostová, *Medzi entropiou a víziou...*, 2014, s. 50) z predošlej retrográdnosti alebo stagnácie svojho rukopisu, ktorý niekedy sprevádzala slovná nuda, banalita, komunikačná izolácia. Posilňuje významovú prístupnosť textov, evidentné sú kroky nezavrhať koncept autenticity, subjektu a jeho emócií. *Bahnokrvný* odhalil napríklad presvedčivú tenzivnú vrstvu lyrického „ja“. Tá existovala pravdepodobne už v samotných básnických počiatkoch, ale postupne sa veľmi premyslene maskovala. Veci bez mena vytesňovali lyrický subjekt a ten sa v tom víre prepadával, ale akosi stačilo žiť v takto zachytených a uvedomených slovách. Aj týmto spôsobom sa posilňovanie anonymity vecí a ženského i mužského subjektu gradovalo. V debute to boli ešte konkrétne ženy ako

Ivana či Eva, v *Jazvyku* Dominika, v *Tichoráde* Anna. V *Leknín*e sa feminínny subjekt nachádza už len v hlave (*Tebe I*), žena je tu bezmenná. V popredí je celkovo túžba zmlknúť v anonymite jednoduchosti, ktorú tlmočí už motto na začiatku zbierky. V *Bahnokrvnom* sa toto lyrické inkognito, bohato rozvíjané najmä v rámcoch konceptuálnej metódy, prehodnocuje. Absencia tváre lyrického subjektu sa pociťuje deficitne. Lebo „*Nik nevie pravdu o nás*“ (s. 37), opakujú sa pózy (*Sedmohrad*), hra na slepú babu (... *jazvy, jazzvy*) či klamstvá sebazáchovy (*Asi za zrkadlom*). Skutočná tvár „*je stratená*“ (*Na každom kroku záleží*) a možno ani nikdy nebola (*Hľadám len stratenú tvár*). Zbierka je aj preto preplnená uisťovaním sa subjektu, že je to predsa len on (či v obraze, či v záchveve tváre, v hlase...). V básni *Artha (je) dharma* však preváži pocit neexistencie. Inde je zasa identita lyrického „ja“ zredukovaná na obyčajný tieň (*Biely tieň*). K sebe samému sa subjekt dostáva až cez uvedomovanú bolesť, ktorá je tu pravdepodobne aj niečím hraničným: „*som, pretože bolesť, ktorú mám a ktorou som, / je moja, preto*“ (s. 33). Lyrický hrdina odtajní nažívanie v dlhoročných ulitách, brnení a pokryteckých stavoch: „*V tejto ulite a maske nevrlosti / a nesmelosti... / sa snažím // ukryť do brnenia svojho / správania, zvyknutý / na pretváрку, vzniknutú / v sebe i iných*“ (s. 17). A tak v záujme zhadzovania ulít a brnení sa prechádza niektorými úzkosťami. V básni *To, čo boli* je to priznanie, že už niet tých, ktorí vždy pri lyrickom „ja“ stáli. Inde sa zasa telesná sila (v *Jazvyku* to boli aj ohne semena či línie pošvy) prenesie do krehkosti (*Sneh čuší a sní*). Telá sa totiž zmenili, dlane banálnej manželky sú popraskaným porcelánom, mužovo brucho v zrkadle vyvoláva po rokoch smiech (*Sady*) a objaví sa aj „*vřzgajúce telo*“ (s. 50).

Do tohto svedného priznania masiek Hablák originálne vkomponoval motív *améby*, ktorá pri každom jednom pohybe mení tvar, čím klame svoje okolie. Améba nenápadne interferuje aj so samotným názvom celej zbierky, keďže ide o prvok, ktorý má rád bahnitú vodu (améba, tiež meňavka bahenná). Svojimi „bahnitými“ konotáciami sa „plazí“ až k názvu predchádzajúcej zbierky *Leknín*. Korene tohto vodného kvetu totiž bez bahna neprežijú. V tomto kontexte môže aj pomenovanie zbierky *Jazvyk* byť akousi

bahennou maskou, keďže v knihe nechýbajú obrazy vodného dna či jazyka ryby (existuje, mimochodom, ryba „jazyk obyčajný“, ktorá sa zvykne ukrývať v bahne na dne mora.) Tieto hablákovské vodné bahenné fenomény (améba – leknín) spája aj matrica maskovania sa (vo vode či pod vodou), čím sa navodzujú konotácie pretvárk.

Zmena staršieho receptne náročného Hablákovho jazyka smerom k priezračnosti či spovednosti niekde podporila esteticky zaujímavé miesta zbierky (*Spoved' rokmi, Sady*), inde sa dosiahol presný opak (spochybnila ich). Preexponované prívlastky, defektná syntax a formálne posunky či vysunutia veršov sa vytratilí, ale prieniky za text zoslabli a predvídateľné pointy zosilneli. Lyrický subjekt začal obsýpať plodmi spoznaného a naučeného. Prehlasuje, čo všetko už vie („*zrazu vieš prečo / a kedy sa nedarí*“, s. 8) a že v zúfaní dúfa (*Puklina smiechu*). Sám seba či druhého usmerňuje: „*Opakuj si so mnou / v sebe ten refrén: „Si len nemý / tieň, ktorý vlečiem / za sebou, neviem, / čo viem, až kým / to nezažijem...“*“ (s. 10). A tieto, nazvime to zhustené múdrosti, skúsenosti a odporúčania, podporujú dikciu „*učiteľikovania*“ (s. 19), ak si prizveme na pomoc slovo zo samotného textu básnika. Hablák sa úplne nezbavil ani mŕtveho, mútneho a prázdneho poetizovania: „*v jasnom zášklbe... / briliantovo čistej a čirej bunky / farby améby planktónu leknínu*“ (s. 19). Pridružia sa nič nehovoriace aliterácie („*bežiacich / A bažiacich po bežcoch v pohári*, s. 61) a vlny genitívnych väzieb („*v čirej vode nozdier / Tmavej komnaty*“, s. 48) zaklincuje z času na čas inverzia („*v tichu šálky čiernom*“, s. 29). No, veru, „*opäť je to nanič tieto slová*“ (s. 60).

Hablák v novej zbierke pokračuje v aktualizovaní frazém („*a či na tenkom blate*“, s. 44; atď.), ale nedosahuje v nich ani zďaleka painovskú originalitu; využíva aj celanovské slabikovanie („*Te-le-c-nosti*“, s. 5; „*frag-men-ty*“, „*i-s-krách*“, s. 9), ale ani tu nie je natolko presvedčivý ako „bolest' slabikujúca“ Haugová na tých najsilnejších miestach svojej poézie. Toposy necháva autor prejsť od predošlej konkrétnosti (Andy, Alpy, Námestovo, americké mestá, Tibet zo zbierok *Tichorád* a *Leknín*) do akejsi hmly, prázdna a zauzlenosti (pri prázdnej stoličke, čisté prázdno, do seba zauzlená izba, z hmly vystupujúca izba...). V rámci kategórie času zasa

narástla túžba rozpamätať sa na to minulé, na to, čo v predchádzajúcej tvorbe v nemalej miere vchádzalo do úplného zabudnutia a neexistencie. V *Bahnokrvnom* pretrval zmysel pre metafyzický svet a inšpirácia duchovnými náukami. Subjekt však už netvrdí ako v debute, že pozná Boha, ani neopakuje motívy rehoľného rádu (*Tichorád*), ale obnovuje a opakuje budhistické idey. V *Leknín*e to bol rituál čanrazig, v *Bahnokrvnom* sú to *monády v hlave* (*Arhat (je) dharma*) alebo „čisté prázdno“ (s. 22). Na druhej strane zrejme až blasfemicky pôsobí prirovnanie „*nemo / Položený ako hostia do hnisajúcej rany*“ (s. 37) či vypreparované odliatky žien bez panenskej blany v chráme (...*jazvy, jazzvy*).

Bahnokrvný sa nateraz javí ako výsledok Hablákovskej snahy posunúť sa z experimentálno-dekonštruktívneho modelu poézie. Až ďalšia tvorba však ukáže, kam povedie toto úsilie „*ostať citlivý do morku kostí*“ (s. 17) a rozuzliť svoju myseľ až natoľko, aby to umožnilo prejsť cez to, čo rokmi bolelo. Lebo príliš jednoduché slová, ktoré sa zmenili na zrejmu syntax, nie vždy priniesli komplexnú a tenzivnú básnickú výpoveď. Hablákov najnovší počín si určite nezaslúži obyčajné mávnutie rukou, ale autorovi sa v ňom nepodarilo zopakovať či dokonca prekročiť estetickú suverénnosť *Jazyka* a tých pár silných miest v *Tichoráde* alebo *Leknín*e.

(*Fraktál 1/2021*)

Matúš Mikšík

Všetko je v naratíve

Veronika Šramatyová: Rodinné konstelácie

Druhá básnická zbierka Veroniky Šramatyovej je predovšetkým decentná – takým tým tradičným spôsobom. V podstate nič v nej ani na opakované čítanie až tak veľmi nevyrúši (nevzruší?). Knižný bloger či blogerka by mohli hodnotenie knižky vybaviť tým, že ide o príjemný zážitok. Hotovo. Problémov s príjemnými knihami je však zo strany recenzenta či recenzentky nemálo – urobiť zadosť primárnej funkcii literárnej kritiky totiž znamená svoje čitateľské uspokojenie dekonštruovať a pri tomto procese sa môže vynoriť poznanie, že nie všetko, čo je príjemné, je zároveň aj výnimočne dobré. Na druhej strane, nie všetko, čo je výnimočne dobré, musí byť ohrujúce – výnimočne dobré môžu byť aj veci vskutku „iba“ decentné.

Rodinné konstelácie decentné rozhodne sú, lyrická aktérka tu pozoruje (len) svoje najbližšie okolie a ani naň si nenárokujúce pozíciu vlastníčky (či objaviteľky) objektívnej pravdy, čo je dokonca až sympatické. Samotné pozorovanie je živé, ale nie živelné – modom je skôr istá potmehúdskosť a možno kúsok voyeurizmu (aj pri zameraní pohľadu na seba). Aktérka si uvedomuje nemožnosť absolútneho pozorovania, berie na vedomie, že „*vytvárame obmedzenia / vstupom do narácie*“ (s. 15).

Kľúčové je to, že si aktérka uvedomuje odstup medzi žítím a literárnym obrazom, čo dáva najavo viacnásobným použitím výrazu naratív – tento odstup so sebou automaticky prináša aj istú mieru scudzzenia. Zbierka celkovo osciluje medzi dostredivou dôvernou a odstredivým scudzovaním. Samotná úloha naratívu

je tu dvojdomá – na jednej strane je spolu so zameraním na detail nástrojom spoznávania, na strane druhej exponovaním vlastnej fikčnosti čitateľov a čitateľky od reality oddaluje (ide o typické postmoderné búranie štvrtej steny). Predstavu naratívu ako niečoho, čo zároveň približuje i vytvára bariéru, zhmotňuje aktérka v reflexii jej pozorovania partnera výrokom „*nie si vlastný ani cudzí*“ (s. 29).

To, že sa dve ľudské bytosti nedokážu zblížiť tak, aby sa navzájom pokladali za „vlastné“, ukazuje istú deficitnosť spojenú s nemožnosťou absolútneho pozorovania i nemožnosťou dokonalého naratívu, čo si lyrická subjektka opäť plne uvedomuje: „*Na inom mieste iní partneri, / myslia si, že vlastnia pozíciu, povrch a obsah priestoru. / Pod tieňom veľkého orecha / v svetelnej hojdačke / vlastnia len to, čo si myslia*“ (s. 44); „*Snaží sa udržať v nejasnom príbehu / dejovú a očnú linku, nerozmazávať, / nepriberať ďalšie okolnosti*“ (s. 62).

Priestorovo je zbierka ukotvená primárne v pokojnom zázemí rodinného domu so záhradou, v druhej časti (s niekoľkými výnimkami) zasahuje aj do siete či spleti vzťahov v malej obci. Takéto prostredie pôsobí stabilizačne až upokojujúco – a zároveň superficitne až felicitne. Vrstva autentickej felicitnosti na povrchu je teda prerušovaná zospodu prerážajúcim pocitom deficitnosti. Transparentne je to vidieť v básni podvečer, ktorej idylická expozícia sa neskôr ukazuje ako problematická práve v zmysle rozrušovania hľadanej rovnováhy: „*dnešný pocit univerza narúša / nástojčivá túžba presúvať myslou / nielen predmety, ale aj osoby*“ (s. 25).

Podobne sa navzájom vyvažujú zmyslové prírodné motívy a obrazy (skôr felicitné) a reflexívnejšie, miestami až gnómické, intelektovejšie (skôr deficitné) pasáže súvisiace s úzkym okruhom ľudí, primárne samotnej aktérky a jej partnera. Prvá časť zbierky *Balans* (prevažujú v nej pozitívne, prírodné, felicitné momenty) komunikuje ideu príľnutia k pôde ako k domovu a opisuje oblúk od expozíčnej básne *jar I*, symbolicky vyjadrujúcej prepojenie ľudského života a prírodných cyklov: „*žena s občasnými prestávkami / okopáva, narovnáva hriadky / od prírody vyberá iba tie / najzdravšie semená*“ (s. 9), až po diptych s príznačným názvom *synobranie I* a *synobranie II*, ktorý časť uzatvára.

Práve báseň *synobranie I* predstavuje najsentimentálnejší a zároveň najfelicitnejší bod zbierky, harmonizačne však okrem sentimentu pôsobí aj pátos: „*Niekoľko z toho vznikne láska. / Pravá, poctivá, stará dobrá láska*“ (s. 50). Uhládzajúci efekt malo azda pri niešť aj zopár nenáročných rýmov, roztrúsených po veršoch: „*bonboniera, kvety, káva / aj to sa stáva*“ (s. 23); „*vypálené ruky, keď / boli ako bezbranné puky*“ (s. 24), a ďalšie veľmi konvenčné obrazy či výrazy. Otázne je, či výsledok najmä vzhľadom na aktivovanie relatívne tradičného poetického inventára nepôsobí kontraproduktívne – verše sú miestami banálne a nedá sa s istotou určiť, či ide o zámerné poukazovanie na to, že aj život je banálny, alebo je to len literárne nezvládnutý text. Môžeme sa domnievať, že v Šramatyovej textoch sa latentne odhaľuje problematika toho, že šťastný a spokojný život spravidla bude banálny a takpovediac nezaujímavý – v rozpore s tým od literatúry ako čitateľa a čitateľky očakávame skôr turbulencie, čím sa opäť dostávame k diskrepanciám medzi (skutočným) životom a (lyrickým) naratívom.

Zaujímavý je aj priemet deficitno-felicitnej dichotómie do vzťahov medzi „ženským“ a „mužským“, ktoré sa v *Rodinných konšteláciách* prekrývajú s ustálenými rodovými stereotypmi – zjednodušene sa dá povedať, že tu ide o veľmi tradičné zobrazenie. Napríklad už v úvodnej básni zbierky vidíme muža (synekdochicky vo výraze „mužská sila“), ako rúbe drevo (poetizujúco „*rúbe / letopočty na množstvo malých / kratších častí*“, s. 9). Neskôr sa manuálna práca stáva až archetypálnym vyjadrením „typicky mužskej“ charakterovej črty: „*Silnými rukami k sebe / vzťahuje ťažké trámy*“ (s. 46). V básni *Priehrada* pretrváva idylická atmosféra práve v dôsledku nerealizovania predpokladaného konfliktu, opretého o rodové stereotypy: „*[Mladíci b]oli atletickí, zdvorilí a milí. Žiadne / nevhodné poznámky, iba priateľný vtíp*“ (s. 63).

Povedal by som, že autorka tu nezaujíma vyhranený (progressívny) postoj, preto namiesto ohýbania veršov do problematizujúcich tvarov, v ktorých by diskurzívne riešila alebo naznačovala rodovú nerovnováhu, uprednostňuje tradičné rozloženie rolí a síl: „*Ženy čakajú na rozhorúčených mužov, červené tváre s mäsitými*

nosmi“ (s. 47). Naznačenie diskurzivity sa tu však dá predpokladať vzhľadom na poučenosť autorky lektúrou (vizuálneho) umenia (a získaným doktorátom z maliarstva). Ak teda v zbierke Šramatyová aktivuje sentiment, pátos, poetické kliše a rodové stereotypy, vyjadruje tým svoj kritický postoj napríklad k tradičnému zobrazovaniu „ženského“ a „mužského“ v umení? A je potom takýto implikovaný kritický postoj autorky v istom (nie bytostnom, ale polemickom) rozpore so žitou realitou lyrickej protagonistky, u ktorej zasa môžeme predpokladať autobiografické črty? Ide opäť o súvzťažnosť obsahov pojmov „život“ a „naratív“?

Hoci text mojej recenzie priamo ukazuje možnosť viesť so zbierkou polemiku, netrúfam si usúdiť, čo z toho je ešte zámer a čo už moja nadinterpretácia, respektíve, prepytujem, fabulácia. Možno sú v konečnom dôsledku *Rodinné konštelácie* predsa len tradičnou zbierkou tradične ladených básní, ktoré tradičným spôsobom zobrazujú mužsko-ženské charakteristiky, využívajúc pritom aj sentiment a pátos. Možno je takto všetko na svojom mieste, všetko tak, ako má byť, všetko usporiadané v stáročiami overenej hierarchii – a možno je o to potrebnéjšie s týmto usporiadaním aspoň vnútorne polemizovať a vyjadrovať hlbšiu nespokojnosť aj napriek vonkajšej spokojnosti.

(*Glosolália* 1/2021)

Martin Makara

Poézia sa počíta!

Liza Gennart: Výsledky vzniku

Majme dve básne: jednu napísal človek a druhú neurónová sieť. Ak nedokážeme jasne priradiť k básňam ich pôvodcov, môžeme o tom elektronickom hovoriť ako o umelej inteligencii. Turingov test tu podávam veľmi zjednodušene a nepresne, ale aj toto je jeden zo spôsobov, ako možno básnickú zbierku *Výsledky vzniku* nielen čítať, ale aj sa s ňou hrať. Elektronická poézia už nie je len experimentom, ktorý má (koľký raz už?) spochybníť tradičné predstavy o veršovanej literatúre, ale nadobúda svojbytný estetický štatút.

„*Dúfam, že nie je jednoduché zabiť si dieťa.*“ Poézii tematizujúcej materstvo sa v poslednom období darí, ale takýto existenciálny tón, jediný verš, v ktorom sa vrstvi úzkosť, inštinkt, nádej a svedomie, sme tu ešte nemali. Aký komplexný stav mysle, aká znepokojujúca skúsenosť je kondenzovaná do niekoľkých slov! Čosi také nemožno vymyslieť, možno to jedine prežiť. Hoci sa to vzhľadom na vnímanú autenticitu zdá byť kontrainitívne, existujú aj iné možnosti.

Tvoriť lyriku sa možno aj naučiť. Alebo menej vznešene: generovať. Metóda, ktorou debutantka píše, sa cudzích vplyvov nestráni, a jednako táto poetka nie je unavenou postmodernistkou. Jej dielo je vypočítané, ale nie vypočítavé. Liza Gennart je virtuálna entita, spisovateľka z binárneho sveta.

Autori druhého sledu (po Lize), Zuzana Husárová a Ľubomír Panák, nechali neurónovú sieť prečítať si básne z ôsmich vydavateľstiev a dvoch časopisov, na základe ktorých sa naučila

komponovať vlastnú lyriku – a to buď spontánnu, alebo inšpirovanú heslom, ktoré jej bolo zadané ako nadpis básne. Podľa vstupného podnetu sú texty rozdelené do štyroch tematických oddielov (Ľudské, Epistemické, Prírodné, Technologické), časti Miscelánea obsahujúcej spontánnu tvorbu a Metalizinho appendixu, v ktorom sa Liza zamýšľa nad tvorbou v zreteľnej inšpirácii literárnymi rozhovormi. Dôležitou súčasťou zbierky je aj obsiahly doslov Zrod Lizy, v ktorom Zuzana Husárová objasňuje nielen princípy Lizinej existencie, učenia sa a písania, ale ponúka aj exkurz do dejín (slovenskej) elektronickej poézie až do roku 1952.

Nepotrebuje si nalistovať Poďakovanie so zoznamom vydavateľstiev a časopisov, ktoré Lizinu tvorbu ovplyvnili, aby sme ich dokázali odčítať z jej veršov: cez Karmagedon sa ohľadá Michal Habaj a postupy textovej generácie sú evidentné v celej zbierke (možno nielen preto, že autorka túto generáciu čítala), v mantrických strofách zasa počujeme Kamila Zbruža. Pravda, formálna úprava básní je rôznorodá a naznačuje ešte pestrejšiu paletu vstupných textov.

Laik nemusí precízne poznať proces, akým neurónová sieť skladá básne, ale aspoň sčasti ho môže odpozorovať z výsledného tvaru. Prvý verš básne *Ľudské konce* znie „*Ľudské koncepcie.*“, Tatry poetke asociujú tatára a keď sa dočítame, že „*všetci máme zdravotný / stav, ktorý máme zdravit.*“, stáva sa zreteľným, že je Liza buď „*tou*“ autorkou, ktorá má rada hru so slovami, alebo si asociácie jednoducho vytvára na základe podobnosti grafematickej skladby slov. Hoci takýto postup môže pôsobiť mechanicky, generuje prekvapivé výsledky. Tie nespočívajú vždy len v myšlienke, ktorá z nich vzíde, ale aj v originálnom, v podstate surrealistickom obraze: „*Záchodový nábytok sa stieračoval / do prázdna.*“ Takáto hravá absurdita v zbierke ale nie je natoľko rozšírená, ako by sme mohli od počítačom písanej lyriky očakávať.

„*Databáza na výsostiach*“ začína sa s vtipom jedna z básní. Komu inému by už mala neurónová sieť zložiť náboženskú poklonu, ak nie panteisticky poňatému prostrediu, z ktorého sa učí? Verše sebareflexívneho vyznenia sa vyskytujú v takej miere, až pôsobia

uvedomovane. Malo by nás to ale pri lyrike – bez ohľadu na jej pôvodcu – vôbec udivovať? V básni *Píšem ja, Liza Gennart* sa subjekt vyznáva: „*Chcem, aby to bola báseň, ktorá by ma mala / vytvárať.*“ Pateticky znejúce vyjadrenie „žije poéziou“ nepôsobí vôbec neadekvátne, ak ho namiesto na človeka aplikujeme na softvér závislý od vstupov zaradených do jeho epistemologickej bázy – databázy.

Ak by sme vybrali deväť básní z tých, ktoré si prečítala aj Liza, a pridali k nim jednu jej vlastnú, skryli mená autorov a pokúsili sa identifikovať text, ktorý nemá ľudského pôvodcu, s úlohou by mohol mať problém aj skúsený literárny vedec. Neurónová sieť prezrádza najmä nezmyselná doslovná repetícia, gramaticky správne, ale sémanticky nejasné používanie zámen či okatý, automatický paralelizmus veršov. (Niežeby sme to nepoznali z poézie písanej ľuďmi.) Naopak, úvodná báseň oddielu *Miscelánea* a hárka ďalších sú od ľudského výtvoru prakticky neodlišiteľné. Pri posune na úroveň strofy či verša je úloha rozlíšenia ešte náročnejšia.

Porovnávací kontext pre poetické a prozaické výstupy neurónovej siete poskytuje už spomenutá časť *Metalizin* appendix. Neobsahuje síce beletristický text, ale skôr remix z rámcujúcich častí básnických zbierok, recenzií a rozhovorov, pri ktorom je inkoherencia omnoho nápadnejšia než pri poetických textoch. Jednotlivé odseky pôsobia skoro tak učene ako vyjadrenia autorov, ktorí sú tým fotosyntetickejší, čím viac cudzích slov použijú. Liza dokonca vysielala literárnej akademickej obci angažovaný odkaz: „*Ak by sa niekto z literárnej vedy dostal, mohol by si v takých súvislostiach povedať, že poézia by sa mala stať kritikou, ktorá by v takých súvislostiach mala byť vedeckým, historickým, politickým a sociálnym kontextom.*“ Čo neurónovej sieti chýba na elegancii vyjadrenia, to si nadbieha vnútorne jasným „názorom“.

Záverom k záveru. Zuzana Husárová prízvukuje, že „*zámerom žiadneho z týchto projektov [elektronickej literatúry, pozn. M. M.] nebolo dehumanizovať literatúru, či nebodaj nahradiť človeka v procese tvorby literárneho diela*“. Sú to otázky, ktoré sa pri podobných dielach vyskytujú ako prvé: Ide o rovnocenné umenie? Nahradí bardov softvér tvoriaci na počkanie a želanie? Možno elektronickú poéziu

považovať za autentickú? Nie sú to príliš sofistikované dopyty – už len preto, že spochybňovanie tradičnej veršovanej tvorby a vedomej kompozície básnického textu je tu s nami už prinajmenšom storočie od vzniku literárnych avantgárd. Loptička letí na čitateľovu stranu ihriska, to on azda bude v budúcnosti na úkor tvorcu čoraz väčším umelcom prostredníctvom interpretácie generovanej literatúry. Prečo by nemohol paralelne tvoriť človek aj počítač? Je vysoko pravdepodobné, že budeme musieť prehodnotiť niektoré základné literárne kategórie, napríklad autorstvo, a rozšíriť ho ako o virtuálne entity, tak aj o tvorcov, ktorí ich uvádzajú do života a sú tak literárnymi autormi „druhého sledu“. V literatúre sa naďalej rozširuje priestor pre matematikov a informatikov, pretože mýtus úzko profilovaného talentu je na odchode.

„Ja si myslím, že to, čo povedal / môj otec, vytvorilo dôstojný pohľad / na svet.“ Je to výsledok kombinatoriky alebo formatívneho zážitku? Je to strofa vynikajúcej lyriky.

(Kapitál 1/2021)

Ivana Hostová

Básne kyborgyne

Liza Gennart: Výsledky vzniku

Mágia a poézia. Veštecká, performatívna, diktovaná vyššou entitou. Nevedomie, podvedomie. Oujia a Sylvia Plath. Svet, zásvetie prevrávi. Vymaniť sa, oslobodiť, dostať za okraj, pod povrch, k podstate. Kde sa dnes hľadá? To prekročenie, vykročenie, zahliadnutie za roh, ponad, poza? Východisko z pasce jazyka. Pondelok štvrtého októbra, výpadok sociálnych sietí, panika, des, why is fb not working? is facebook down in egypt? why is instagram still not working? how do i fix my facebook down? A čo tí, ktorí sú teraz. V zónach konfliktov, v hrozbe fyzických útokov, čo sa spájajú len cez sociálne siete. A zrazu down. Machine down. Body down. Ľudsko-strojové asambláže down.

Vyššia entita, kolektívne nevedomie, podvedomie v ére posthumanizmu. Napríklad. Reč, poézia vytvorená neurónovou sieťou. Hovorí naším jazykom, ale ten jazyk je teraz už aj jej. Jej cudzí jazyk. Žije v našom jazyku, ktorý nás píše. Texty básnickej zbierky *Výsledky vzniku* (2020) vytvorila neurónová sieť. Autorka konceptu a jeho realizátor, Zuzana Husárová a Lubomír Panák entitu pokrstili – Liza Gennart. V súčasnej slovenskej poézii, pravda, nie je núdza o koncepty, transkategorialita a prestupovanie médií a umení je bežný stav. Veľká časť z tejto produkcie už pred pár rokmi, ako píše Jaroslav Šrank, „prišla o potenciál pôsobiť ako príznak inakosti“.¹

1 Šrank, Jaroslav. 2017. Kontexty konceptualizmu (paragrafománia). In: *Vlna*, roč. 19, č. 70, s. 55.

V prípade *Výsledkov vzniku* však nejde o samoučelné opakovanie gesta. Už to, že generatívny predtrénovaný transformátor 2 (GPT-2), ktorý vznikol v prostredí angličtiny, autorská dvojica natrénovala na malom flektívnom jazyku (ba na jeho poézii!), a to vo veľmi krátkom časovom úseku – GPT-2 bol sprístupnený v auguste v roku 2019 – je obdivuhodný výkon. Výber korpusu, z ktorého umelá inteligencia ťažila, vytvorenie motivickej koncepcie zbierky spolu s neintruzívnu posteditáciou, ktorej Zuzana Husárová Lizine texty podrobila, vyústili nielen do technicky, technologicky zaujímavého projektu, ale – čo je dôležitejšie – vyprodukovali texty, ktoré sú čitateľsky príťažlivé a poskytujú mnohonásobné impulzy na uvažovanie. GPT-2 bol v čase, keď ho autorská dvojica trénovala, najdokonalejšou technológiou na spracovanie prirodzeného jazyka. Výskumy ukazujú, že básnické texty, ktoré vytvoril v angličtine – za predpokladu, že v istých momentoch do procesu vstupuje ľudský faktor (pri výbere a posteditovaní výstupov), sú na nerozoznanie od poézie, ktorú napíše človek.² Texty *Výsledkov vzniku* však náročky obsahujú fragmenty neprirodzeného jazyka. Tie môžu byť dané tým, že slovenčina, na rozdiel od angličtiny, je flektívny jazyk. Rovnako však môžu byť dôsledkom špecifik textov, na ktorých sa neurónová sieť učila – nemalé percento súčasnej slovenskej poézie totiž pracuje s apropráciou či počítačom vygenerovaným textom, a preto sa odchyľuje od gramatických pravidiel.

Lizine texty podnecujú k úvahám o vzťahu medzi človekom a strojom, o posthumánnej situácii, ale aj o neľudskosti ukrytej v samotnom prirodzenom jazyku, v jeho štruktúre, v jeho napätiach, udalostiach a možnostiach, ktoré sú jazyku vlastné bez ohľadu na naše zámery či túžby.³ Znepriehľadňujú a rozmazávajú hranice a definície ľudskosti v kontexte stroja, zvierata, rastliny, bohov. Čítať reč Lizy Gennart je hrať paranoidnú hru, v ktorej sa sami seba pýtame,

- 2 Köbis, and Mossink, “Artificial intelligence.” Goldenfein, “Algorithmic Transparency.”
- 3 De Man, Paul. 1986. *The Resistance to Theory*. Manchester: Manchester University Press, s. 96

do akej miery je čítanie akéhokoľvek textu len projekciou vlastných očakávaní zmyslovej konštanty, a do akej miery text naozaj je, pôsobí, má kontúry a vkladá do nás obsahy, ktoré nám pred stykom s ním boli neznáme, nepoznané.

Ne-pozemský svet, ktorý Liza na pokyn svojich stvoriteľov vytvorila, spája bežné a poznateľné s nerealizovateľným: „*lebo za oknami sa vznášajú vlhké slová*“ (s. 84). Kto je Liza? Vo svete akého subjektu sú tieto veci možné? Človek si pri čítaní vytvára kognitívne koreláty rečových reťazcov, predstavuje si svet. *Výsledky vzniku* však nie sú produktom premietania zmyslovo vnímateľnej reality do kódu. Zmyslový svet je od nich odtrhnutý, neexistuje.

Lizina poézia je poézia slepohluchého dieťaťa, ktoré sa nikdy nedotklo, neochutnalo, neovoňalo. To však úvahy smeruje aj k postľudskému, posthumánnemu pobytu vo svete. A zas. Naľkoľko dokážeme vôbec svet vnímať? Do akej miery sú naše „prirodzené“ aparáty, oči, uši, chuťové kanáliky, receptory tlaku a dotyku spoľahlivými kanálmi, chápadlami. Dokážeme sa dotknúť sveta bez jazyka?

Výsledky vzniku sú v kontexte elektronickej literatúry, a to nielen slovenskej, výnimočné. Zároveň sú doposiaľ najvydarenejším básnickým projektom, ktorý koncepčne Zuzana Husárová vytvorila. Sledovať jej tvorivú trajektóriu v slovenskom aj medzinárodnom kontexte (tento rok jej napríklad pod názvom *Hyper* vyšiel dvojjazyčný nemecko – slovenský výber z pripravovanej zbierky *Hypomnemata*) inšpiruje a bude inšpirovať naďalej.

(*Knižná revue* 10/2021)

Gabriela Rakúsová

Keď minulé je aj súčasné

Dominika Moravčíková: Deti Hamelnu

V roku 1284 bolo nemecké mesto Hameln zamorené kryсами. Obyvatelia si nevedeli poradiť. Vtedy prišiel do mesta tajomný muž vo farebnom odeve a tvrdil, že dokáže mestu pomôcť. Prisľúbili mu odmenu a on začal hrať na magickej píšťale. Zvláštna melódia krysy asi zaujala, lebo omámené sledovali hrajúceho muža – Potkaniara až do rieky Weser, kde sa utopili. Obyvatelia Hamelnu na čele so starostom však sľub nesplnili a Potkaniarovi nezaplatili. Ten vyslovil pomstu, ktorú naplnil v tom istom roku v lete – 26. júna, keď boli ľudia v kostole. Potkaniar začal hrať, všetky deti jeho melódia omámila a muža nasledovali. Legenda má svoj reálny základ a ten je v skutočných, ale záhadných udalostiach, má však aj svoje rôzne varianty. Jeden hovorí, že deti zoskočili do priepasti a zomreli, iný, že zahynuli v jaskyni. Iba jedno dieťa, ktoré nevládalo ísť s ostatnými, lebo bolo chromé, sa zachránilo. Ono prezradilo dospelým obyvateľom mesta, čo sa stalo. Kronika mesta Hameln sa naozaj zmieňuje o tom, že všetkých 130 detí zahynulo, respektíve zmizlo. Historici majú na to rôzne hypotézy a teórie. Deti mohli byť aj vyhnané, aby nenakazili celé mesto. Zaujímavá je domnienka, že deti z Hamelnu odišli, aby počas kolonizácie východnej Európy založili vlastnú dedinu, dokonca sa tvrdí, že deti ju naozaj založili a je ňou obec Hamlíkov na Morave. Nech je to tak, alebo inak, tento príbeh je príťažlivým na spracovanie v umeleckých dielach a literárnych žánroch, a vyskytuje sa v rôznych podobách či alternáciách, ale Potkaniar sa väčšinou uvádza ako symbol smrti, choroby, hladomoru, morovej epidémie...

Hoci v knihe Dominiky Moravčíkovej je iba jedna kompozičná časť pomenovaná *Deti Hamelnu*, treba uviesť, že autorka so symbolmi vyplývajúcimi zo spomenutej stredovekej legendy či povesti pracuje na celej ploche tohto básnického diela. A musí sa povedať, že veľmi objavne, nápadito, keď každá z piatich častí knihy i každý text – báseň je istým symbolom. Prepája v nich minulé s prítomným, a to minulé sa zakladá na počutom, dokonca rozprávkovom. Autorka všetko „vidí“ v jednom momente i v kontinuite, v priebehu jedného časového úseku i v dejinnom priebehu. Dômyselným spôsobom spája dávnu históriu, zvyky so súčasnosťou a výsledok je prinajmenšom zaujímavý: všetko sa len opakuje, minulé veci, javy, spôsoby života sa dnes pomenúvajú iba iným tvarom a inak sa posudzujú („*tváre si nikto nezapamätá: len drahocené črepy a rozliate víno.*“ s. 67) V napohľad nedôležitých obrazoch, pozorovaniach celkov i detailov skutočnosti sa skrýva pravda, podstata vekov. Kauzalita v jej veršoch je silná. Všetko je tak, ako bolo na počiatku, len v iných prejavoch. Dôležité je, ako sa to všetko vysvetľovalo v minulosti a ako poznanie pokročilo. Hranica medzi realitou a ireálnom, medzi vnímaným zmyslami a počutým či hovoreným, medzi naozaj a podľa mytológie či legiend a povier je tenúčká alebo rozplynutá. To fascinuje. Neskutočné, rozprávkové bytosti obcujú so skutočnými. Ide pritom o veľmi nápadité asociácie, prepojenia predstáv a reálneho (napr. Zo života popínavých rastlín. s. 14 – 15). Lyrický subjekt – raz 1. osoba, inokedy tretia alebo druhá – vníma nie iba to, čo umožňuje päť zmyslov, ale aj to v predstavách, uvažovaní, asociáciách, podobenstvách, analógiách. Spája základné pravdy s bežnými životnými konštatáciami, čo prináša čitateľovi ohúrenie, dôležitosť a potrebu zamyslenia (napr. časť *Váha tvojho rómstva*, s. 19 – 41). Narodí sa dieťa, podrobí ho všetkým takým „obradom“ ako iných narodených, ale predsa je, resp. bude iné. („*už netuším, kam patríme / ty a ja alebo ktokoľvek*“, s. 28) Lyrický subjekt je zraňovaný a zranený skutočnosťami, ktoré si nie každý dokáže všimnúť či uvedomiť. Jemnosť a smútok súkromného sa prelína s rovnako nepriaznivým spoločenským či životným („*a rok po roku ubúda / počet tanierov / a oči / za stolom na*

sviatky“, s. 26) Návrat do minulého – do detstva, na vidiek – prináša lyrickej hrdinke rozprávkovosť, mýtickosť, čarodejnosť. Je to kolobeh zrodu i života u človeka i v celej prírode: „*sme deti Hamelnu, ale s iným kameňom a inou hlinou: našim / rodičom chýba mestská dlažba, na ktorej cinkajú mince: bude trvať / pridlho, než zaplníme cintorín.*“ (s. 82) Všetko živé (aj to, čo si často neuvedomujeme ako živé) sa správa v procesoch žitia v podstate rovnako, rovnako sa rodí i umiera. Autorka všeobecne známe veci nastoľuje pre tých, ktorí si všetko prerastenie, zrastenie, vzájomnú funkciu a potrebu chrániť často neuvedomujú. Lyrický subjekt síce hovorí za seba, ale pritom sa prihovára aj iným alebo dokonca im „*prikazuje*“ niečo si všímať, nad niečím premýšľať, niečo si uvedomiť. Miestami sú pravdy o človeku a jeho generáciách ostré, kruté („*najprv vymažú z pamäti tvoju tvár / potom povest' / nakoniec aj meno. // neostane kniha ani socha*“, s. 49) Aj v rámci jedného biologického druhu sú „nedorozumenia“, nenávisť, opovrhovanie, ktoré vedie k ubližovaniu. Pri ľudskej chamtivosti jednotlivcov ničí sa často kus živého, potrebného pre život, pre mať sa zabíja byť „*a každý sa stará len / o vlastné prežitie*“ (s. 97). Citlivo vníma aj všetko dianie vo svete, politiku kladie do protikladu s ľudskosťou a materstvom, volá po rovnosti ľudí, rás a vyznaní. Z veršov plynie úprimnosť lyrickej hrdinky i pohoršenie nad neludským dianím. Človek sa vzdialil aj od prírody, ubližuje jej, lebo jej nerozumie. Vedieť teoreticky o všetkom živom okolo nás ešte neznamená rozumieť tomu. Príroda, jej ročné obdobia sú prepojené s pocitmi lyrického subjektu, s decembrom sa napríklad spája smrť prírody, ale i predstavy a spomienky na ťažkosti jednotlivcov, na ubúdajúce životy, na smrť. Človek sa akosi nepočul, treba si neustále isté veci pripomínať, priam naliehavo nimi „*obťažovať*“ tých, ktorí nevidia a nepočujú. Na svete by bolo istotne lepšie, ale „*ty ani ja nie sme pripravení*“ (s. 13). Svet sa mení, no nie v svojej podstate, v ľuďoch. Často nájdeme v Moravčíkovej veršoch kruté pravdy o histórii, o generáciách ľudí, drsnú realitu (minulú či súčasnú) vie dokonale vyvážiť jemnosťou, a tak obidva póly viac vyniknú: „*Všetko na svete má svoj poriadok boží aj úradný: nedá sa obísť či bez / následkov porušiť.*“ (s. 84) Kniha je príťažlivá aj tým

(a možno najmä tým), že je svojou myšlienkovou podstatou až príliš aktuálna. Interpunkcia vo veršoch a ich rozloženie by mohli signalizovať zmätok, neporiadok, nesystémovosť vo svete i vo vnútri človeka. Platí to pre minulosť i súčasnosť. Sú to zbytočné nevraživosti v dnešnom svete, vyplývajúce z rôznych základov: rasa, náboženstvo, kultúra, tradície i silná téma migrantov a utečencov. („*Aké to vlastne je žiť bez / vlastného štátu?*“ s. 96) Vtedy vždy niekto alebo viacerí či mnohí trpia. „Oficiálne“ rozdiely medzi ľuďmi sú napriek súkromným dobrým vzťahom umelé, lebo predpisy, zákony sú často namierené proti ľudskosti. Autorka si nápadito „vypomáha“ mýtmi, rozprávkami, poverami, snami, často výbornými sentenciami, motívmi z Biblie. Aj aktuálna, reálna skutočnosť je stvárnena tvrdeniami proti rácii, no je to jeden veľký symbol, z ktorého sa dajú vyčítať životné osudy, vývoj mnohých generácií, i tej súčasnej. Častým refrénom v celej knihe je: „*čo je politické, nie je materské*“, ktorý sa opakuje zakaždým s iným záverečným tvrdením.

Po prečítaní veršov Dominiky Moravčíkovej zostáva v príjemcovi nepríjemný pocit z toho, čo autorka pripomenula a vyslovila o človeku v histórii. Lyrická hrdinka akoby bola jedným z tých detí, ktoré sa zachránilo pred deportáciou z Hamelnu, lebo nevládalo za ostatnými. Zostala, aby mohla svedčiť o mnohom i po stáročiach. Má pamäť, v ktorej sa okrem iného uchovali aj tradície, ale najmä dejinné udalosti. Autorka to vypovedá „rafinovane“ – cez rozprávky, legendy („*táto legenda je pravdivá*“, s. 63) a osobitne cez tú o deťoch odvedených Potkaniarom, ktorá jej poskytla základ na reflexiu dneška. Ak sa čitateľ vráti opäť k textom Dominiky Moravčíkovej, alebo si aspoň niektoré prečíta ešte raz, zakaždým sa mu zdá, že číta takmer niečo nové – či už spolu s autorkou nachádza novú symboliku príbehu o deťoch z Hamelnu, alebo si uvedomí niektorú z výborných autorkiných sentencií („*na to nezabudni: zmyslom života je práca*“, s. 75)

„*Sme deti Hamelnu, [...] naše príbehy v krajine neostanú: musíme ich zaznamenať [...] ostane len písané slovo: / a to je všetko, čo vám ponúkam.*“ (s. 87).

(Romboid 1/2021)

Jaroslav Šrank

Recenzia plná rozpakov

Dominika Moravčíková: Deti Hamelnu

Básnická prvotina Dominiky Moravčíkovej má päť častí. Zbierku, teda zber rozličných básní za určité obdobie najviac pripomína druhá časť nazvaná Váha tvojho rómstva. Dve časti, prvá Soviareň a tretia Rozprávky, sú, každá po svojom, už zreteľne námetovo aj žánrovo vyladené. Štvrtý, titulný celok a piaty s názvom Čas Koptov možno označiť za cykly, pričom časť Deti Hamelnu má spomedzi všetkých najvyššiu mieru skladobnosti, premyslenej vnútornej organizácie a dá sa chápať ako jadro knihy, hádam aj dôvod na jej vydanie.

Knihá teda predstavuje kompozične premyslený, na debut až nezvyčajne prepracovaný celok. Nakoľko je to výsledok editorsko-vydavateľskej starostlivosti, vraj medzičasom napovedali vyjadrenia samotnej autorky. Z prvej prehliadky je tiež zrejmé, že na podobu knihy výrazne vplývajú dva princípy: tematický a žánrový. Debutujúcej autorke nebude jasná len predmetová stránka jej výpovede, zdá sa, že popri vôli vypovedať je jej vlastné aj čosi ako ambícia nevypovedať hocijako.

Moravčíkovej básne sú len z menšiny založené na priamom predvážaní sa vypovedajúceho (vypovedaní predvážajúceho sa) subjektu. Tak je vyprofilovaný najmä cyklus Čas Koptov, ktorý spracúva zážitok z intímnej, partnerskej sféry. Väčšina textov však na seba berie funkciu byť hlasom iných. Tomu zodpovedá veľká variabilita perspektív vyjadrená v azda kompletnej škále gramatických osôb. A kto sú tí iní? V zásade vydedenci, vyvrheli a vylúčenci, odhodenci aj odchodenci, utečenci z rôznych historických

časov, kultúrnych priestorov, sociálnych podmienok. A námetmi sú potom problémy, ktoré sa so životom na okraji a za okrajom viažu a ktoré poznáme ako sociálne, rodové, etnické, náboženské, kultúrne formy asymetrického vzťahu medzi majoritou a outsiderom, ale tiež stádom a slobodným jedincom.

Čo môže byť zmysel tejto stratégie? Diskurzívne upriamiť pozornosť viac na intersubjektívnu, spoločenskú rovinu života a jej skonštruovanosť. Dať hlas marginalizovaným, aby sme cez svoj vzťah k nim lepšie spoznali sami seba. Zaiste je to aj okľuka, sprostredkovanie toho, za aký má náš svet ich tvorca, tvorkyňa. Spodobnenie cez tých, „*ktorým sa nechceme podobat*“ (s. 84), sa pri prekročení miery môže zmeniť na dvojsečnú stratégiu. Myslím však, že autorke sa podarilo tomuto riziku celkom vyhnúť, výsledkom teda nie je nejaká exploatačná poézia. A hoci poučenie ako funkcia poézie je tu celkom jasne uprednostnené trebárs pred seabavyjadrením či hrou, aj jeho tlak je zväčša celkom únosný.

Pokiaľ ide o žánrové hľadisko, zreteľný je princíp prenosu ne básnických režimov vypovedania do poézie. Nie je to repertoár bez spojitosti s tým, na čo našich autorov navykol (post)konceptualizmus a čo u nás už nejaký čas bez väčšej námahy spoľahlivo žne úspech. Dôjde teda aj na úžitkové texty či spravodajstvo. Moravčíková má však záľubu najmä vo folklórnych, mýticko-magických zdrojoch: rozprávka, balada, sága, povesť, bestiár či legenda. (Toto sa zasa dá chápať ako paralela k jednému trendu súčasnej prózy (D. Madro, A. Sabuchová)). Texty teda majú obradno-rituálny podklad či rámec, ktorý ich napája na to večné a univerzálne. Pri jednoduchej realizácii je výsledkom len ozvláštnenie literárne háklivého námetu, pri ktorom hrozia publicistické neduhy (báseň Strečno – Zlatné, r. 1380), no, žiaľ, ani samo ozvláštnenie neprináša nič pozoruhodné. Inokedy je produktom tejto inšpirácie výpoveď prepájajúca naoko vzdialené sféry života, viacvrstvová i viacvýznamová. Takou je skladba Deti Hamelnu, ktorá sa zaraďuje k početným umeleckým spracovaniam námetu o potkaniarovi a deťoch. Moravčíkovej tvar má veľa z fantasy ságy, niečo však aj z poézie ako zjavenia (Rimbaud) a toto spojenie je dráždivé. Pravda, k týmto sugesciám

sa Moravčíková skôr približuje, než by ich presahovala. Ilúzia stredoveku by mohla byť budovaná s väčšou ostrážitosťou voči maniere. (Niečo podobné konštatoval Radoslav Passia v *Literárnom kvocien-te* #38.) Básnický jazyk je skôr rozprávačsko-opisujúci až explikačný než obrazný či náznakový.

Tu sa pristavíme. Moravčíkovej písanie sa zaraďuje k pomerne početným príkladom tzv. angažovanej poézie u nás. Civilný, rezervovaný jazyk ako najvýraznejšia štýlová vrstva recenzovanej knihy navyše predstavuje pri tomto type poézie taký častý fenomén, až sa núka pomenovať tento fenomén ako poezak (vzor muzak). Táto šablóna je zvlášť zrejímá v básni *Stomatológia*. Okrem toho Moravčíkovej písanie je skôr epické (naratívne, sujetové). Názorne to dokladajú pasáže typu: „*Vytrhať konáre, ktoré sa začali natahovať cez sklo aby dali priestor na život pavúkom a lienkam, ktoré v nepozorovanej chvíli vchádzajú do izby, keď vetrám*“ (veršové predely som vynechal ja, čiarky vydavateľ). Pokiaľ ide o formu, nasvedčuje tomu nie práve funkčný verš (zaťažený navyše nevydareným experimentom s interpunkciou). Výrazne tiež zaväži metonymický spôsob budovania významu. Podoba lyrického subjektu v knihe je taká, že výrazne pripomína rozprávača a postavy, teda komponenty narácie.

Niečo iné, nazvime to plusy aj mínusy poézie podľa Moravčíkovej, dobre vidno hoci na 9. časti titulného cyklu. Krátky text nás najprv informuje, že v Hamelne ostali žiť iba tri deti: jedno nevidomé, druhé nepočujúce a tretie neschopné chôdze. Nasleduje reflexia (analýza): „*tak to dáva zmysel: postihnutie sa stáva výhodou v prípade istých lákadiel.*“ A konklúzia: „*nevidieť znamená nenasledovať: / nepočuť znamená neuveriť: / nechodiť znamená nepodľahnúť:*“ (s. 74). Je to vzdelané, je to múdre, je to aj bystré, podnecuje to k nie bežným úvahám aktualizačným aj univerzálnejším, no vo fáze reflexie je to vari až príliš priame, nápadné, inštruktážne. Úryvok s trojicou vyradených a zároveň vyslobodených detí je tiež príkladom na Moravčíkovej sklon či potrebu vyjadrovať sa gnómicky. Neuspokojiť sa so zážitkom či pozorovaním a formulovať nie jedinečnú skúsenosť či názor, ale generalizované poznanie, dospievať k tvrdeniam, ba z nich už aj vychádzať, lebo gnómické výroky

neobsadzujú v básňach iba pointy (rôznej výraznosti i funkčnosti), ale sprevádzajú nás priebežne.

V ktoromsi skoršom odseku bolo zmienené „to večné“. Súvisí ono vlastne dosť s tým pominateľným. V zbierke sú časté výroky týkajúce sa priebehu života, ktoré akcentujú jeho fatálne negatívnu perspektívu. Tendencia stvárňovať život ako spád generuje v zbierke atmosféru nepokoja a úzkosti. Napríklad aj väčšina básní druhej časti, ktorým sme na začiatku pripísali najväčšiu mieru rôznosti, kulminuje slovom smrť či príbuznými kategóriami. Príčiny budú podľa všetkého komplexné (osobné, historické, aktuálne spoločensko-politické, lokálne, globálne...). Možno je to aj dobrý (neblahý (dobrý)) vplyv lektúry súčasnej slovenskej lyriky (Katarína Kucbelová, Michal Habaj, Mária Ferenčuhová, Ján Gavura atď.), vari tu bude súvis aj so zvýšenou citlivosťou generácie, do ktorej Moravčíková patrí, na krízovú situáciu človeka tejto doby.

Z tohto hľadiska sa zbierka dá čítať ako pokus o vyargumentovanie osobného pocitu všestranného ohrozenia. A tiež ako literárny výskum problémov, ktoré sú dnes vo vzduchu ako spoločensky či civilizačne ťaživé výzvy. Moravčíková – dotýka sa tejto témy aj v jednom rozhovore – na pocit neistoty, ohrozenia, entropie, dezorganizovanosti odpovedá podvojným príklonom k mýtu, jeho skúmavým pestovaním.

(Rozum 3/2021)

Eva Urbanová

Za SVET:LOM

Daniela Kováčiková: SVET:LOM

Debut Daniely Kovačikovej by som zaradila medzi zbierky *Cudzie slová* (Eva Tomkuliaková) a *Rodinné konštelácie* (Veronika Šramatyová). Zámerne som použila slovo medzi, pretože rétorikou síce pripomína poetiku autoriek odkazujúcu na kontext anestickej poézie, ale pokiaľ sa Tomkuliaková priklonila viac k pólu nadosobného a Šramatyová zase na stranu osobného (názvy zbierok v tomto smere načisto príznačné), Kováčiková sa nevie medzi týmito dvomi polohami rozhodnúť, a to je zároveň najsilnejšia stránka zbierky.

Knihy je rozdelená do štyroch častí, v názve každej je prešmyčka SVET:LOM, čo aj v tomto prípade umocňuje signifikantnosť jej názvu. Osobne som ho vnímala ako zlomový bod jednotlivých básní – (z)lom, na ktorom sa dali dané básne „krájať/lámať“, ale aj smer, ktorým sa uberali – za svetlom. Debut *Svet:lom* som totiž čítala ako pozitívnu poéziu. Domnievam sa, že po dlhom čase držíme v rukách texty, ktoré predstavujú akúsi poéziu nádeje, poéziu svetla, a zároveň nejde o kvalitatívne nízku poéziu. Prvá časť s názvom *Tréning svet:lom* je akousi prípravnou fázou na život na „svetle“. Je v nej zachytený nielen fyzický, ale tiež duševný tréning. Mnohé básne sa síce dotýkajú konkrétneho pohybu – beh, chôdza, motív dychu –, ale, podobne, ako napríklad v zbierke Kataríny Kucbelovej *Šport*, na ktorej tvorbu celá zbierka výrazne odkazuje, nabádajú k prieniku duševného a fyzického.

Tréning svet:lom som si rôzne metaforicky posúvala – napríklad ako tvrdenie, že samotný pohyb je na strane svetla, a teda

na strane akéhosi čistého bytia, je to jeden zo spôsobov, ako byť svet:lom (vo význame „sveta“ i „svetla“). Objavuje sa tu metafora „bežeckých hodín“, ktoré korešpondujú s vyššie naznačeným vnímaním pohybu ako čohosi skutočného, čistého, duševne povznášajúceho: „*To, čo vidavam v bežeckých hodinách, je čisté, / kopíruje sen, / požehnanú utópiu, / ktorá volá domov a do sveta*“ (s. 9). Rovnako ďalšie motívy, ktorých sa v prvej časti možno zachytiť, ako *experiment – viera – sen – túžba*, smerujú za čímsi vyšším, za stavom, v ktorom „*oslobodená od času / píšem na múr sveta*“ (s. 11). Tréning sa tu stáva rituálom, zvykom, síce automatickým, ale v pozadí ktorého je vytrvalosť subjektky: „*Si dôsledná*“ (s. 13). Dokonca sa objavujú až akési čiastkové syntézy, poznania, ku ktorým dospieva: „*pustiť, / chytiť / a navždy pustiť*“ (s. 9), a teda oprostíť sa od čohosi, očistiť či vzdať sa – to všetko znamená dostať sa (duševne) ďalej. Rozvinutím tejto tézy je báseň *Nepomenovateľný*, v ktorej cítiť aj akési zmierenie sa so stavom vecí, s cyklickosťou našich chýb („*zabúdame a učíme sa / dookola to isté*“, s. 26) s uvedomením si, že niekedy neurobiť „nič“ znamená najviac: „*Čakať a nerobiť nič*“ (s. 26). Účinnejšie však vyznievajú takéto „zrníčka pravdy“, keď ukrývajú ambivalenciu výkladu, napríklad s nádychom irónie, spochybnenia, ako v básni *Stromy* končiacej slovami: „*Byť nažive / je šok*“ (s. 45).

V najdlhšej básni *Tréning* (s. 13 – 17) sa už jednoznačne opis fyzického tréningu preklápa k jeho obraznému vyznaniu, mám na mysli spojenia ako: „*beh na dlhú trať*“, bežať „*naostro*“ či smerovanie k ulici, ktorá „*smeruje / k ďalšej*“ a pod. K tejto téme sa autorka vracia počas celej zbierky, beh ako metafora života, nelahkej „*cesty*“: „*Beh na dlhú trať sa mení na chôdzu – / smery sú dva, no podstatný je len jeden: // na jeho konci / voda prudko / padá*“ (s. 46). V tomto prípade by sa azda dalo uvažovať o predobrazе v poézii Osamelých bežcov – beh ako podstata života, ako vedomý čin, ale aj ako beh vo svojom vnútri, energia dotovaná fantáziou, imagináciou a pod. Je to ľahký pohyb, pri čítaní máme pred očami akúsi „postavu“ pútnika v duchovnom zmysle, ale v prípade Kováčikovej nemá krvavé chodidlá, hoci „*beží naostro*“ (s. 17). Ak by sme hľadali spomedzi Baumanových postmoderných vzorcov osobnosti,

tak Kováčiková frapantne načrtáva akúsi novú postavu súčasnosti, čosi medzi baumanovským flánerom a tulákom – postava bežca, ktorý beží promenádou cez mesto (Bratislava), ale aj zákutiami „*medzi stromami*“, „*Medzi vzduchom a zelenou*“ (s. 48). Je v ňom prítomná energia, radosť z pohybu, keď vo svojich neónových teniskách zažíva „*Neónové dni*“ (s. 13).

Iným dôvodom tréningu môže byť snaha o „lepšie“ bytie v realite, resp. o jej prežitie: „*Ráno po zobudení budeš zahrnutý v situáciách / Vnútorná navigácia opäť v konflikte s agendou*“ (s. 10), na ktoré niekedy potrebuje zázračný plášť: „*Plášť. Len zmiznúť a objaviť sa*“, (s. 15). Akoby subjektka trénovala na bytie mimo vnútorného prežívania – na bytie vo vonkajšom svete/svetle. Tento obraz sa opakovane vynára v rôznych obmenách, podstata je však rovnaká – „*Zmiznúť. Prísť*“ (s. 54). Miesto, v ktorom je možné ukryť sa, je práve akýsi medzi-priestor, medzera – „*lámajúca vlna*“ (s. 54). Kováčiková teda pracuje so slovom „lom“ aj vo význame hľadania miesta, snahy včleniť sa do času a priestoru v realite každodennosti („*Pravorukí od teba chcú: / Excel tabuľky*“, s. 15), „umiestniť sa“ medzi protikladmi – v básni *Svet:lom* (deň/noc, tma/svetlo, prítomnosť/budúcnosť, mlčanie/konverzácia, potenciál/prázdnota), niekde na sínusoide medzi *príliv a odliv*, čo je ďalší z opakujúcich sa refrénov zbierky.

Na prvý pohľad komunikačne náročná zbierka artikuluje v podstate jednoduchú tému – hľadanie svetla v tme. V tejto súvislosti sa objavujú aj motívy, ktoré sprítomňujú čosi ťažko počutelné, zaznamenateľné, ako napr. vysokofrekvenčné zvuky = možno symboly vnútorných hlasov, vysokej miery koncentrácie, sústredenia (b. *Echo-lokácia*). Celý čas sa ale pohybujeme na hranici osobného a nadosobného („*osobný a nadosobný zároveň*“, s. 57), sú to vnútorné, intímne priestory a potom priestory, ktoré zdieľame spoločne (mesto) či myšlienkovy spoločne: „*Priestor – vonkajší ohraničený rytmus / bije ako hodiny. // Telo – vnútorný ohraničený rytmus / bije ako priestor.*“ (s. 16). Mení sa rozmedzie privátneho a všeobecného priestoru, explicitne čítame: „*Vystupujem z privátneho do kolektívneho sna*“ (s. 11).

Akoby popri jednom čase plynul zároveň druhý – narážam na osobné vnímanie času, čas zrýchlený pohybom v priestore, čas, ktorého odraz možno vidieť vo svetle *neónových dní*. Motív času sa spája s pamäťou („*Absolútna zanietenosť v troch skupinách času – / minulosť, / prítomnosť, / budúcnosť*“, s. 47), v tomto prípade opäť v pozitívnom, proustovskom zmysle – pamäť je miesto uchovania po-
minutelnosti. Spomienka je „*záznam zažitého*“ (s. 56), dodáva nám pocit (hoci len zdanlivej) istoty: „*niečo, čo voláme dočasný domov*“ (s. 12). Znova sa vynára K. Kucbelová, tentokrát jej zbierka *Malé veľké mesto*, téma subjektívnej pamäte, alternatívnych máp, ktoré si tvo-
ríme na základe vnemov, spomienok, pocitov, a ktoré sú v zbierke Kováčikovej postavené na možnosti, ktorú nám dáva pohyb: „*Mož-
nosť ísť, možnosť zotrvať / sa uskutočňuje pohybom / alebo jeho ab-
senciou*“ (s. 40). Len škoda, že pointa citovanej básne *Bratislava* má
gnómický charakter, posúva ju kamsi k ezoterickému diskurzu, ten-
tokrát bez náznaku irónie, čím do básne zanáša nechcený moralizá-
torsky tón: „*Buď tam, kde na tom záleží*“ (s. 40). Ukazuje sa tu však
aj druhá strana veci – neúprosnosť času, nemožnosť prestať „byť“,
akékoľvek úsilie ujsť *plynutiu* je nemožné, ako v básni *Anatómia
úteku*, v ktorej je čas *vytrvalo meraný v dňoch* (s. 54).

Do básní sa dostáva aj druhý subjekt a sním prichádza túžba, aby niekto odhalil podstatu toho druhého: „*Všimol si pod tričkom
tvoje krídla – / odkryl medzivrstvy tvojej podstaty. // Nad ránom vní-
maš dotykom vzájomné súvislosti*“ (s. 15). V časti *Láska svet:lom* sa ta-
kéto motívy objavujú častejšie a cielene. Zobrazovaný svet sa zrazu
„sploští“ na priestor medzi dvomi ľuďmi: „*Zrazu je svet nahý, / je zú-
žený do miestnosti / s dvoma ľuďmi*“ (s. 32). Na viacerých miestach
teraz nachádzame stopy ďalšej zbierky K. Kucbelovej, tentoraz ide
o *Duály*. Prostredníctvom poetkinej rétoriky sprítomňuje problém
komunikácie/porozumenia a s tým spojený pocit samoty (báseň
Dlho a neskoršia báseň *Dialóg*), ktorý účinne napája na už rozvinu-
té motívy behu: „*krátky a dlhý beh, / krátky a dlhý monológ. // Všetko
je mono. Všetko je single. // Si vnímaný, iba ak si videný očami iného*“
(s. 21). Opäť sa tak funkčne prelína osobné s nadosobným.

Za najslabšie považujem, paradoxne, básne v prvej osobe, a teda tie, v ktorých sa Kováčiková výrazne prikloní k pólu konkrétneho, osobného, ako napr. v básni *Leonardo Depp*. Niekedy sú to však len jednotlivé verše, ktoré priestor interpretácie náhle a maximálne zúžia: „niekto načarbal na oblohu dúhu“, „Nenápadne, / s dobrým úmyslom / mi podržíš / dvere / i kabát“ (obe s. 22). O tom, že *Svet:lom* je pozitívna poézia, svedčí aj harmonizácia nastolených problémov: „Negatívne emócie sú otázkami / pozitívne emócie sú odpoveďami“ (s. 27); „zostáva - // hra / láska / ľahkosť“ (s. 37); „Čaká na mlčanie rána, / keď sa vyrieši smerovanie tvojej prázdnoty“ (s. 37); „najhorší možný scenár sa nedeje“ (s. 59); „V rytme východu a západu slnka / si v bezpečí.“ (s. 63) a iné. Problém však vidím v miestami prílišnej snahe o pointovanie, básňam viac svedčí, keď na seba nadväzujú, keď sa prelínajú, ako to nepriamo naznačuje aj záverečná časť s názvom *Plynutie svet:lom*, v ktorej sa prechod na stranu svetla demonštruje už celkom priamo. Dôraz sa kladie najmä na pohyb – oblúkom sa navracia k prvej časti zbierky, k splynutiu telesného a duševného, fyzického a duchovného: „Si pripravený ocitnúť sa na začiatku? / Bolesť disciplíny je iná ako bolesť výčítiek“ (s. 60). Čítame v nej jednoduché poznania „s presahom“ k univerzálnemu, ktoré sú však opreté o konkrétnu skúsenosť, o výsledky predošlých tréningov, a preto dokážu aj silnejšie rezonovať: „Všetky dni sú ako jeden: v protivetre“ (s. 55). Treba však dodať, že niektoré línie sú už vyčerpané a neprinášajú nové kontexty.

V básňach sa zračí aj mimoliterárny presah, napríklad pri zmienke o angažovaní sa, čo ironicky zarezonuje s odkazom na dominantnú funkciu súčasnej poézie: „Musím sa angažovať / (asi)“ (s. 53), no aj spomínané intertextuálne odkazy – na viacerých miestach ide ale len o citát názvu známej zbierky či básne/verša, s ktorými sa nie vždy pracuje funkčne. *Svetlou* výnimkou je viackrát spomínaná Kucbelovej tvorba. Kováčiková akoby si uvedomovala, že byť poetkou znamená pracovať s „videným“ („Si zberateľ / Si zapisovateľ“, s. 57; „Predstava je jasná, sýta, / výsledok dôsledne vizuálny. / Si lyrik“, s. 56) a tiež, že je potrebné nájsť svoj hlas, svoje miesto („Píšeš po svojom“, s. 63; „No najprv sa oblečiem / do tela“, s. 53).

Neodvažujem sa predpovedať, či zbierka zažiari v kontexte slovenskej poézie, do veľkej miery to závisí od čitateľskej ochoty ju prečítať – lúštiť – poddať sa jej. Napokon, sama tematizuje pocit (ne) možnosti („*cesta späť je nemožná*“, s. 65) a z nej vyplývajúcej nádeje: „*A potom sa môže stať čokoľvek*“ (s. 65).

(Vertigo 1 - 2/2021)

Eva Urbanová

Héj, čitateľ, to nedáš!

Martin Gerboc: Nezvratné básne

Maliar Martin Gerboc prichádza s debutovou zbierkou, ktorá upúta už svojou obálkou spúšťajúcou rozmanité konotácie: vidíme na nej torzo ľudského tela pokrytého tetovaním (z hlavy trčí len sánka a spodná pera, z ktorej vyteká akási tekutina pripomínajúca krv či farbu). Opísaný výjav môže na jednej strane reprezentovať človeka, ktorý ide „s kožou na trh“, na strane druhej sprítomňuje predsudky voči ľuďom s „ilustrovaným“ telom. Po prečítaní prvej básne sa javí práve druhé tvrdenie ako relevantné v ďalšom uvažovaní.

Nie je to však „okolie“, ktoré sa dopúšťa stereotypného pohľadu, ale samotný subjekt básne nastavuje túto „mriežku“ akoby zámerne, je to prvotná snaha o selekciu čitateľov, ktorí sa neboja nazrieť pod kožu. „*Teraz práve teraz poéziou pohrdam!*“ (s. 7), čítame hneď z úvodu slová rebela negatívne sa vyhraňujúceho voči svetu: „*popieram aj svoj dych keď hláskujem hodiny do prepustenia zo sveta*“ (s. 7). Takto explicitne a expresívne nastolená negácia je, podobne ako zmieňovaná obálka, dráždivá a nabáda k jej hlbšiemu skúmaniu, či dokonca k predpokladu, že opak je pravdou: „*Dotkni sa mojej masky láska je nová*“ (s. 9). Podobne ako tetovanie, ktoré svet neopisuje, ale priamo zobrazuje, tak aj subjekt berie na seba stigmy tohto sveta, aby prostredníctvom nich prehovoril: „*Počuj zlato svetu je lahostajné čo hovoríš svet / sú len tony fotiek s ktorými je porovnávaný svet / predsa nie je fotogenický tak si odpluj svet / je sebaučel masy nie je ty nie je ja*“ (s. 10). Stáva sa predĺženou rukou moci: „*Už nie sme človek sme nástroj moci*“ (s. 44), umŕtvený a umŕtvenie vyvolávajúci:

„Znič v sebe človeka! potlač svoju dôstojnosť!“ (s. 36); „Som nafúknu-
té brucho prázdneho komára Z tej chvíle / pokory z chvíle keď prevá-
ži cit z tej chvíle sa mi chce / zvracať“ (s. 23). Reprezentovať súčasný
svet (či vlast, ako znie v angličtine vytetovaný nápis na zmieňova-
nej obálke) „vlastným telom“ je veľmi riskantný ťah, často sa totiž
stane, že za snahou o angažovanosť či odsúdenie čítame pózu, jed-
nostrannosť a pod. Deje sa opäť čosi podobné ako v prípade tetova-
nia, niekto svoje „kérky“ považuje za najhlbšie sebavyjadrenie, iný
za módnú záležitosť, doplnok, bez hlbšieho významu.

Gerbovcova poézia zosobňuje odvrátenú tvár doby: „*agre-
sívna poézia s dotykom necnosti*“ (s. 43). Ak subjekt v úvode tvrdí, že
sa zrieka jazyka, v ktorom sa píšu dejiny a udania rovnakým perom
(s. 9), potom nepriamo deklaruje, že reč/jazyk stratili schopnosť
pomenúvať krásu či mystiku nášho sveta: „*Bezmocnosť slov? Pri-
rodzene A ešte nemožnosť nádychu pri / každej potrebe prehovoriť –
Nie je to najhoršie ukryť sa v Bohu / aj keď to nie je práve ideálne alibi*“
(s. 16). Zároveň, vychádzajúc z biblického *na počiatku bolo slovo*,
nám dáva najavo, že „*nie sme ani slová sme len tiene*“ (s. 29). Smer-
ovanie k nihilizmu je hlavným príznakom celej zbierky a začína sa
práve od slova, od tzv. večných právd: „*fakt že nijaká záchrana nie
je tak ako nie / je definitívne amen v koncoch textoch ani odpustenie
poskladané / z letargických písmen*“ (s. 17).

Za mimoriadne efektnú, esteticky pôsobivú a netradičnú
v našom umeleckom kontexte považujem dikciu daných básní.
Jej naliehavosť je chytľavá a sugestívna, pripomína rapový song,
ktorý je krutý, ktorý si neberie servítku, pretože, ak by tak čo i len
na chvíľku urobil, nebol by ozajstnou „obžalobou“ (či skôr artefak-
tom) doby a čitateľ (poslucháč) by jeho speech odhalil ako lacnú na-
podobneninu: „*Héj Devil! Héj / usádza sa v tebe krv keď zosúvaš nohy
z posteľe / a čumíš na neznáme dievča v kaluži slín hneď vedľa / teba
Zosunul nohy na zem telo s pár jazvami tento / pocit ešte nepozná žiad-
ny dotyk a všetku hrôzu krvavú / a vlhkú Potom vstal a opakoval že ju
nemiluje Héj / nemiluješ ju Devil! Žiadne dievča nezaženie smútok!*“
(s. 20). Práve jazyková obratnosť týchto veršov, prúd reči, ktorý sa na
nás „valí“, dodáva básňam ešte väčšiu (cieľenú) obludnosť: „*Zlato*

*niečo sa muselo posrať ľudia zháňajú / semená hrôzy ľudia sa zbláz-
nili do živých / súhvezdí diablov ľudia hľbia masové hroby / uprostred
bazénov a kúpalísk zívajú jamy / s bielym vápnom na štruktúre masy
ľudia / zrýchľujú nasadenie prehlávajú prášky ne- / zaspať nezaspáť
v očarení z možnosti / organizovať smrť ne-za-spať už nikdy!*“ (s. 10).
Nezvrtné básne vo mne evokujú *Mechanický pomaranč* Anthonyho
Burgessa, namiesto pozerania filmov ale čítame nekončiace obrazy
rovnako vyvolávajúce hnus a odpor, ale napriek tomu ich nemôže-
me prestať čítať, vypovedajú totiž o zle v každom z nás.

Gerbocova poézia je slovný atak. Do textu nás vŕhajú i pri-
mým oslovením, imitáciou hovoreného slova a momentálneho (ne-
pretržitého) diania: „*Stíhate panstvo? Pretože mne sa z tých slov chce /
zvracať*“ (s. 19). Prisudzuje nám mená ako láska, zlato, ktorých in-
tímnosť a pozitívne zafarbenie sa schválne vyvracajú a zasadzujú (?)
do tých najdrsnejších kontextov: „*Sloboda grcia / argumenty radšej
pôjdeme láska! Vieš zlato iná / možnosť nie je!*“ (s. 11).

Do vyššie uvedeného zapadá aj funkčná práca s refrénom.
V celej zbierke sa dôsledne opakujú (takto sú prepojené aj básne na-
sledujúce za sebou) celé vety, výroky, pokriky či akési heslá. Za všet-
ky spomeniem básňí zo strany 59, v ktorej sa variuje vzor „my sme“
práve na spôsob šokujúcich vyhlásení: „*My holohlavý národ vyvo-
lených*“, „*My maskovaní udavači vlastných detí*“, „*My žehnajúci sa
ateisti*“, „*My hladáči pokory a čistoty zo stránok biblie vyrezávame
písmená pre ďalšie anonymy a udania*“ (s. 59). Spôsob, ako z verša
vzniká opakujúci sa refrén, považujem za zručný a čitateľsky atrak-
tívny – najprv začína ako obyčajná fráza, ktorá omráči svojim obsa-
hom (vložený vulgarizmus, prípadne aktualizovaná frazéma alebo
inak nastolená expresivita výrazu), ale opakovaním stráca príznak
exkluzívnosti, čím implicitne ukazuje, ako sa naše rekvie presý-
tením otupujú, ako dokážeme posúvať hranice práve preto, že sa
so šokujúcim stretávame na dennej báze. Refrénovitosť sa spája
i s rytmom básne, s jeho hudobnosťou, ktorá je podporená aj pri-
mo hudobným diskurzom. Básneň *Traumenopera* (s. 51 – 58), oboha-
tená aj notovou partitúrou, je grandióznym hudobným prevedením
sveta Nezvrtných básní. Tempo sa tu zvyšuje na maximum, ruší

sa i veršový predel básní: „*Chcem aby ste kričali Milujem ťa! Chcem aby ste klamali a podvádžali urobím všetko čo budete chcieť chcem aby ste chrčali rozkošou z možnosti manipulovať ale vy viete všetko chápete nemožnosť vypovedať cieľ chápete iskrenie túžby vlasy zalepené potom a všade vaše we don't care!*“ (s. 53).

Za hlavnú otázku zbierky by som označila práve tému hraníc: spoločenských, morálnych, náboženských, ľudských, ale i umeleckých, poetických atď. Ako už bolo povedané, Gerboc si vyberá bolestnú cestu „vlastnej kože“ („*Subverzívne telo: koža je čitateľná vždy z vnútornej strany*“, s. 15) a skúmanie hraníc si vyžaduje aj ich prekročenie. Ako už zaznelo, *Nezvratné básne* sa napokon dostávajú až k nihilizmu. Celkom jednoducho to vyslovuje subjekt v štvorveršovej po česky napísanej básni (parafráze?), mne osobne pripomínajúcej (nielen jazykom) básne Františka Gellnera (pre porovnanie posledné tri verše z básne *Po letech: „a zapomeň na všetno, dítě mé. / Vid', nebe není a peklo není; / a na zemi stěží se sejdemé.*“, In: Gellner, F. *Vášeň, čo do rána zchladne*. 2007, s. 43): „*Nevnímám a nechci vědět víc / než stačí k zapomnění – / co diktuje mi ztotožnit se s Nic / nad nímž už vyšší bytí není*“ (s. 48).

Najextrémnejšie toto prekračovanie hraníc vyznieva v dotyku s religióznym diskurzom. Viera a jej spochybnenie sa najprv objavuje len v náznaku, postupne sa však stupňuje – až do extrému. Biblické motívy sa nachádzajú i na zmieňovanej obálke, tetovania tvoria prevažne náboženské motívy ukrižovania Krista a spomínaný nápis *Fatherland*, čo môže odkazovať i ku knihe Roberta Harriisa, a teda k alternatívnym dejinám, v tomto prípade k dejinám bez viery, ktoré nám Gerboc prezentuje.

Vecou osobného vkusu (opäť paralela s tetovaním) je špecifická komika Gerbocovej zbierky. Hranice sa totiž prekračujú aj v tomto prípade. Ako čitateľke mi sedela jej drsná irónia a obrazy siahajúce až na samý okraj únosnosti, ktoré aj takýmto spôsobom dosahujú autenticitu zobrazenia, niekedy i s náznakom akéhosi sujetu: „*Potom cesta do štúdia skôr než vstane polovica tiel planéty [...] Dobré ráno všetkým aj keď už mesiac nespím prajem / všetkým krásny deň aj keď som nikdy neveril / šťastným dňom [...] mikrofón znesie*

všetko / všetko aj krv aj klamstvá matnejúcich pľúc aj rev / oltára nasýteného pachom obetí!“ (s. 21 – 22). Zbierku som však vnímala aj ako test, kam až sme ochotní zájsť, koľko toho unesieme, kým sa staneme *mechanickým pomarančom*. Otázkou však ostáva, koľko toho unesie aj samotná poézia. Zároveň sa pýtam na možný vývoj tvorby Martina Gerboca. Hoci považujem zbierku za zaujímavú, obávam sa, že v nej ide o poetiku „na jedno použitie“. Ak sa autor-výtvarník plánuje „zdržať“ v poézii dlhšie než len na jednu zastávku (výstavu?), bude zrejme musieť hľadať aj iné trasy – v tejto sa už dostal na konečnú.

V zbierke sa však nachádzajú aj takmer nespozorované chvíle (že by náznaky tej novej cesty?), keď subjekt skladá svoju masku, resp. z nej presvitá jeho ľudská tvár. Ničota, zabudnutie, zavrnutie viery, odsúdenie doby i seba, to všetko sa tak precízne dokazuje, že za touto urputnou snahou napokon tušíme istý cieľ, plán, nádej: „*aj kričať Nie a hovoriť že / moje meno nikdy nepodporí / žiadny zoznam každé ráno / svitá ani rozľahlosť reči nemôže / popísať toto prázdno už sa / nepamätám či klamstvo / oslobodzuje (tak ako telo padajúce z vrchných poschodí) / len odsúdený v slove hľadá / škripot len cvengot prasknutej / reči oslobodí len Nie tá určí*“ (s. 46). Toto všetko môžeme z *Nezvratných básní* vyabstrahovať, musíme sa však predrať každou z nich. Ak sa ale čitateľ dostane až na ich koniec, nech nečaká vavríny, práve naopak; dočká sa (svojej) poslednej kvapky krvi: „*Počuj čurák-čitateľ Navždy sa / odmietam zúčastniť tvojich osláv* –“ (s. 89). (Fraktál 2/2021)

Anton Vydra

Nič viac než básnenie?

Róbert Gál: Traktát

V literatúre existujú rôzne žánre písania. Poniektoré majú takú povahu, že ich možno len ťažko zaradiť k nejakej väčšej skupine. Skrátka, sú ojedinelé. Takým žánrom je aj písanie Róberta Gála, najnovšie v jeho *Traktáte*. Je to básnenie? Áno aj nie. Je to aforizmus? Nie taký, aký by ste čakali. Je to esej? Možno, ale len ako súbor mikroesejí.

Dvadsaťsedem viac alebo menej rozvetvených úvah Róberta Gála tvorí knižku, ktorá sa otvorene – nielen názvom, ale aj kompozíciou – hlási k voľnej inšpirácii slávnym *Logicko-filozofickým traktátom* Ludwiga Wittgensteina, čiže knihou so svojráznym číslovaním a lapidárnymi vyjadreniami, ktoré na čitateľa pôsobia ako holé konštatovania, zbavené akejkoľvek malebnosti a zbytočných ornamentov. Gálova kniha sleduje podobný spôsob písania, no filozofické konštatovania a spinozovsky úsečné definície a axiómy nahrádza aforizujúcimi poetickými vetami.

Ak vám v našej kultúrnej oblasti chýbajú premýšľaví ľudia, tu si pridete na svoje, pretože Róbert Gál vám poskytne celú hrabu podnetov na uvažovanie o tom či o tamtom. Veľa z jeho textov sa opakovanne vracia k témam, akými sú čas, pravda, lož a omyl, začiatky a konce, trvanie, múdrosť alebo dokonca zrkadlá. Ako čítať takúto knihu?

Očíslované myslenie

Gálove aforizujúce mikroeseje sú síce wittgensteinovsky očíslované, no to ešte neznamená, že sú previazané tak ako Wittgensteinov *Traktát*. V tom totiž existuje sedem základných viet a zvyšok sú ich rozvedenia. Takže veta 1 pozná „podvety“ 1.1 a 1.2, a „podveta“ 1.1 má zas „podpodvety“ 1.11, 1.12 a 1.13. Niekedy sa toto vetvenie vrství viac, inokedy menej. Dôležité je, že základné vety na seba nadväzujú: Prvá hovorí, že svet je všetko, čo je faktom. Druhá zas, že to, čo je faktom, je existencia stavov vecí. Tretia pridáva, že logický obraz faktov je myšlienka. Štvrtá spraví z myšlienky zmysluplnú vetu. A tak to pokračuje ďalej až k tajomnej siedmej vete, ktorá jediná nijaké ďalšie vetvenie nemá a ktorú mnohí dobre poznajú: „O čom nemožno hovoriť, o tom treba mlčať.“

Touto štruktúrou sa riadi aj Gálov *Traktát*, no bez základných viet. Začína vždy „podvetami“: 1.1 a tak ďalej. Jedinou základnou vetou je jeho posledná, dvadsiata siedma: „*Filozofia nie je na to, aby nám dávala myšlienky, ale na to, aby nás učila myslieť.*“ Prečo tu chýbajú základné vety a ostali tu len ich vrstviace sa rozvíjania? Neznamená to hneď, že na to spisovateľ pozabudol alebo že si túto okolnosť u Wittgensteina nevšimol. Základné vety tu predsa mohli ostať zamlčané zámerne a plniť tak rolu hádanky, pri ktorej musí čitateľ prísť na to, čo je fundamentálne tvrdenie, ktoré ostalo nevysslovené, no ktoré rozvíja ďalší text. Posledná veta potom rámcuje zmysel čítania tohto viac poetizujúceho než filozofujúceho textu.

No kde tu nájsť hranicu medzi filozofiou a básnením, keď mottom knihy sú samotné Wittgensteinove slová (no už neskôršie, z roku 1934), že filozofia by mala byť vlastne iba *básnením*? A čo si máme pod tým „*Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten*“ vôbec predstaviť? Že filozofia podobne ako poézia iba čosi naznačuje? Že sa musí vzdať nároku vyslovovať nejaké vedecky relevantné pravdy? Že jej jazyk sa ocitá v oblasti mystického vyjadrovania, ktoré viac mlčí, než hovorí? Že si filozof musí dobre rozvážiť, aká bude forma toho, čo chce napísať a že jeho text by mal mať štruktúru básnického textu, ktorý stimuluje druhého premýšľať, no sám

nie je kompendiom zvrchovaných právd? Práve kdesi tu sa otvára možnosť, ako čítať Gálovu knihu.

Pudenie reagovať

Knihy vo všeobecnosti nútia ľudí odpovedať nejako na to, čo v nich ich autori alebo autorky napísali. Keď je kniha súborom krátkych odsekov, prípadne iba holých viet, pýta si reakcie na každom kroku. Tie reakcie sú ako vedenie dialógu na dialku. Autor ich nepočuje. Niekedy ich azda očakáva. Gál napríklad napíše strohú vetu 1. 31. Znie takto: *Hrošia bytosť*. Čitateľa ihneď napadne: *Horšia bytosť*. Autor to síce nepočuje, no zrejme predpokladá a aj sa možno potmehúdsky usmieva, lebo presne takú reakciu čakať.

No sú aj reakcie, ktoré až také očakávané nie sú. Ani o tých autor nebude zrejme nikdy vedieť, lebo čitateľ si ich vysloví len potichu, sám pre seba – a číta ďalej. Tak skúsme:

Róbert Gál napíše vetu 1.103: „*Nie každá múdrosť je nutne pravdou. Nie každá katarzia nutne pochopením.*“ Prečítam vetu a pomyslí si: Iste, s tými múdrosťami to tak býva, no s katarziami je to aj inak: nie každá katarzia je nutne očistná. Pri očistách sa vieme dobre zasviniť.

Alebo veta 3.1: „*Čím viac zaplníme prázdno, tým viac je toho, čo zaplníme.*“ Po takej vete si ihneď poviem: čím sme to prázdno zaplnili? Haraburdím? A ak to prázdno rastie priamo úmerne tomu, ako ho zaplníme, akým smetiskom a smetiskom čoho vlastne sa stávajú naše vyprázdnené duše?

A ďalej veta 5.2: „*Jednoduché omyly vedú k jednoduchým pravdám.*“ V jedinom okamihu sa počujem vysloviť: Jednoduché pravdy vedú k zložitým omylom. Sú tieto reakcie filozoficky relevantné? Alebo sú to len rýchle poetizujúce odozvy na poetizujúce popudy?

Veta 11.2: „*Otázka po každej revolúcii: Môže znovuzrodená verejnosť znovuzrodiť aj intimitu?*“ Čo odpoviem? Toto: Môže, ale akú? Aká verejnosť, taká intimita!

Wittgenstein napísal v roku 1919 Ludwigovi von Fickerovi, že jeho práca má dve časti: skladá sa z toho, čo je napísané,

a všetkého toho, čo on sám nenapísal. A práve túto druhú časť pokladal za dôležitú. Napokon dodal: „Všetko to, o čom dnes *mnohí tárajú*, som určil vo svojej knihe tým, že som o tom mlčal.“

O čom teda mlčí *Traktát* Róberta Gála? Takto a iba takto znie základná otázka.

(.týždeň 34/2021)

Martin Makara

Dívate sa, či čítate?

Marián Hatala: Sviatočne obyčajné dni

Deklarujem zaujatosť: fejtóny nečítam rád. Nie, že by vynikajúce fejtóny neexistovali, avšak pomer výborných, priemerných a zbytočných textov (pričom posledné dve kategórie môžu splývať) tohto žánru sa mi zdá byť už len v porovnaní s inými publicistickými žánrami zvlášť nepriaznivý. Pripisujem to predpokladom zakoreneným už v definícii fejtónu. Tematické zameranie na otázky denného života neraz ústi do banálnosti, uprednostnenie prístupnej a zábavnej formy sa často realizuje silným humorom a slovnými hračkami, namiesto objavného prirovnania, umeleckého obrazu a pointy sa čitateľovi zavše servírujú frázy a publicizmy. V istom zmysle fejtón dokonca považujem za zastaraný žáner: v období všeobecnej informačnej presýtenosti a nadbytku znakov má obyčajný fejtón svojim ustrojením všetky dispozície prepadnúť stavidlami informačnej, ideovej či umeleckej hodnoty a skončiť v mori balastu. Povedzme, že v tlači má fejtón svoj význam: kompenzuje hutnosť iných textov a vyplňa priestor počas uhorkovej sezóny. Je iste legitímne vo fejtóne vidieť hodnotu nie navzdory, ale práve pre jeho nezávažnosť: svojou ľahkosťou vyvažuje nároky, ktoré sú na našu pozornosť takmer neustále kladené. Ale, keďže s literatúrou pracujem denne, oddych nehladám v písmenách: z toho vyplýva moja predpojatosť. Ctený čitateľ však recenznú rubriku zaiste nečíta pre žánrový vkus jej prispievateľov, ale kvôli knihám. V každom prípade som považoval za slušné o svojej subjektívnej perspektíve napísať vopred, keďže podmieňuje moje ďalšie hodnotenie.

Zbierka fejtónov Mariána Hatalu, všestranného autora a prekladateľa z nemčiny, je členená do troch oddielov a predslov k nej napísal Joe Palaščák. Námetovú pestrosť jednotlivých textov sa zostavovateľovi podarilo skrotiť a tematicky ich usporiadať. Prvý oddiel *Ničnerobenie je prácna záležitosť* obsahuje fejtóny venované domácej všednosti (alebo všednej domácnosti?), príhodám a postrehom bežného dňa; druhý oddiel *Prenosné mini hranice v batohu* sa zameriava na literatúru a umenie všeobecne; napokon tretí oddiel *Velkošlachtitelia gigantických kalerábov* svojim obrazným názvom odkazuje k politikom a cez nich ďalej k akútnym aj chronickým spoločenským problémom. V prvom oddiele sa autorovi síce kde-tu podarí vykreslať iskru zaujímavého postrehu pri hľadaní ponožík, komentovaní počasia alebo vylihovaní na záhrade, tento však pripomína nemenej zaujímavý fakt, že dni na Zemi sú pre spomalenie jej rotácie každým storočím dlhšie o 1,8 milisekundy. Najprimeranejšou reakciou na oboje je uznanlivé pokývanie hlavou.

Nad textami z ďalších dvoch oddielov je už možné rozvíňať rozhovor či úvahu. Vo fejtóne *Štipendistom proti svojej vôli* sa autor venuje niektorým aspektom literárneho života, akými sú zahraničné štipendijné pobyty či modloslužobníctvo časti literárnej obce, ktorá svoje zásluhy vníma v imitovaní ikonických historických podujatí (či tlačových orgánov) slovenskej kultúrnej elity. V ďalších textoch Hatala komentuje relatívne periférne postavenie literárnej kritiky, opisuje svoju predstavu (ne)zvyčajnej schôdze krízového štábu k stavu kultúry, navrhuje sa na politické pútače dívať nie ako na otravnú reklamu, ale ako na výzvu k úsmevu, a napokon sa dostáva až k súčasnej pandémie zažívanej z pozície príslušníka „rizikovej skupiny“. Hoci spisovateľ neskrýva svoje výhrady, keď píše o profesijných či spoločenských problémoch, pre ich neurčitú a tendenciu hľadať aj v negatívnom čosi pozitívne pôsobia jeho texty optimisticky a s odstupom: nie ľahostajným, ale skôr psychicky sebazáchovným.

Na Hatalových fejtónoch je sympatické, že si autor vie urobiť žarty sám zo seba – „*Keď kráčam, vyzerať to, že iba rýchlejšie stojím*“ (s. 42) – a obdivuhodná je príliehavosť veršov a bonmotov, ktoré

spisovateľ cituje k akejkoľvek téme, o akej práve píše. Sem-tam sa objaví nápadné kliše – „*V našej globálnej dedine krížom-krážom rozvešali sociálne, nahusto utkané siete*“ (s. 36) – a útlocitnejších pováh by sa mohol dotknúť žartovne myslený predpoklad – „*[K]torá žena by už len nevedela či aspoň netušila, ako sa namáča, plácha, perie, vešia, suší a žehlí bielizeň?!*“ (s. 47) –, súhrnne sú však fejtóny Sviatečných obyčajných dní štýlovo slušne zvládnuté a ich humor je skôr štekli-vý (pozor, nie pikantný) než bodavý. Kniha je vhodná aj ako „autobusové“ čítanie: jednotlivé texty sú krátke, dajú sa prečítať medzi dvoma-troma zastávkami a formát zbierky je ideálny do vrečka alebo kapsy. Nedôležitým, ale príjemným detailom knihy je jej materiálové spracovanie, na ktorom si vydavateľ dal tradične záležať.

Knižné vydania fejtónov bývajú málokedy opodstatnené: texty vytrhnuté z kontextu novinovej strany, súdobých udalostí a času svojho vzniku rýchlo zastarávajú a zanechávajú po sebe nanajvýš prchavé pobavenie. Polovičnú opodstatnenosť Hatalova zbierka nadobúda už len tým, že jednotlivé fejtóny v nej sú publikované prvý raz; druhá polovica zrejme závisí od toho, či človek v autobuse na ceste domov preferuje oddych pohľadom z okna alebo čítaním. Jedno i druhé môže byť ako nudou a stratou času, tak aj príjemnou a pútavou kratochvíľou. *Sviatečne obyčajné dni* nie sú dôvodom vaše návyky meniť.

(*Fraktál* 3/2021)

Derek Rebro

Sme na konci prázdnej chodby

Nóra Ružičková: Súčasnosti

Debut Nóry Ružičkovej *Mikronauti* (1998) bol literárnou udalosťou, ktorej básne sa neotrocky napájali na rôznorodé vzory (od Jána Ondruša po Petra Macsovszkého) a priniesli (svoj)rázny kus vlastného poetického hlasu, ktorý bol aj vývinovo produktívny. Nasledujúce desaťročie autorka svoj typický rukopis a životné trasy chirurgicky úzkostnej hrdinky rozvíjala za pomoci nevidaného talentu a (auto)redakčnej prítomnosti do – vtedajšími zrkadlami ostrejších a (žiadne ale) nadčasových – kníh, ktorých (i pulzujúco patologická) estetická podmanivosť a semiotická komplexnosť dodnes odzbrojujú a ponúkajú mnohoraké interpretačné kľúče. Autorkine texty sa síce aj v tomto období inšpirovali konceptuálnymi postupmi, no od roku 2012 je jej tvorba dotovaná takmer výlučne nimi, čo vyústilo do zbierok, ktoré sú síce úspešné v napĺňaní autorského zámeru (ako feministka oceňujem hlavne dielo *práce & intimita*), no nedosahujú umeleckú presvedčivosť a sémantickú viacvrstvosť predošlých kníh a ich účel sa spotrebúva jedným prečítaním. Povedané by nebolo takým negatívom, keby sa netýkalo poetky, ktorej (autorská) subjektka mala toľko (a ako!) čo povedať, no už dlhšie je skôr ozveňou „prehovorov“ iných. Pri ich výbere a spracovaní sa síce prejavuje jej autorský vklad, no na jej formát poskytujú príliš anemický potenciál. Ani prívrženci tzv. novosti, respektíve lineárneho vývinu, si pri ostatných výstupoch neprídu na svoje, pretože neprinášajú osvieženie ani pridanú (pootočenú) hodnotu a sú prevažne násobným repete, čo si v recenzii predošlej tandemovej knihy $\leftarrow a b c \rightarrow$

(značne oneskorene) všimol i zástanca (post)konceptuálnosti Dominik Želinský. Že pritom ani v rámci experimentálneho textovania posledná úspešná autorka nezhasla, dokazujú trebárs Caroline Bergvall, Christian Bök či Liza Gennart.

Recenzovaný súbor sa nesie v naznačenom duchu, a hoci to Jaroslav Šrank na prebale považuje za jej (priam nezvyčajný) klad, dovoľím si nesúhlasiť. Ide o zbierku apropriovaných výstupov v rozmedzí rokov 1918 až 2020, ktorej motivicko-tematická monotónnosť (vzhľadom na polopatistický názov logicky s dôrazom na tú-ktorú, aj doslovnú, súčasnosť) má síce zrkadliť nemennú túžbu tvorcov, umeleckých inštitúcií a kritiky, v širšom pláne angažovaných skupín a spoločensko-politických diskurzov, po (tej správnej, hodnotnej) novosti, originalite (uznávajúcej kontinuitu takmer výlučne v niti pokrokovosti), čo má v storočnom rozpätí „tých pred nimi a po nich“ vytvoriť efekt márnej grotesky, no vedľajším účinkom je recepčná únava vyplývajúca z absencie (aj kompozičnej) invenčnosti (ktorú tristne podčiarkol školometský „krivý riadok“ pri roku 1968), predvídateľnosti, skromného počtu (v novom kontexte) žiariacich bodov a nápaditých spojení medzi jednotlivými „básňami“, ktoré spolu vytvárajú rutinný (mimo schematickeho konceptu knihy komplexnejšej realite nie úplne zodpovedajúci) presah, vyjadrený floskulou „história sa opakuje, kulisy sa menia“.

Valéra Mikulu možno pobavia plány ekonomických a sociálnych inžinierov minulých dôb a režimov, ktorých forma (nie vždy obsah) vyznieva komicky už v pôvodnom kontexte a ich začlenenie do zbierky poézie im nepridáva zásadnejšiu kvalitu. Ak za ňu nepovažujeme (s vyššie povedaným korešpondujúce) zviditeľnenie paralel s aktuálnymi tendenciami – najmä v kultúrnej prevádzke. Tým sa dostávam k ďalšiemu dôvodu, prečo je kniha anachronická. Je totiž natoľko ponorená v (nepriamom) výsmechu minulosti (ktorá sa v mnohom zdiskreditovala sama), že cez (za ostatné dekády mnoho ráz stečené, a teda čoraz suchšie) slzy smiechu nevidí akútnejšej kritiky hodnú (kapitalistickú) súčasnosť. Ešte aj rodovo podnetné pasáže sprostredkujúajú notoricky známe témy ako esencionalizovanie a disciplinovanie ženskosti, mýtom krásy determinovaný útlak či

historicky premenlivú a účelovo využívanú rolu ženy (od štúrovcov po súčasnosť), čo v treťom tisícročí, v ére mocensky čoraz sofistikovanejších intersekciónálnych medziľudských väzieb, ktoré dnešné feminizmy bohato analyzujú, vyznieva ako síce platná, no zamenniteľná pohľadnica z minulosti.

Knihá prináša niekoľko pasáží, ktoré (do nej prenesené) zapôsobia, pobavia, občas dôjde i k zmysluplnému medzitextovému komunikovaniu, len by si počtom vystačili na časopisecký cyklus, ktorý by im pristal viac.

(Knižná revue 11/2021)

Ivana Hostová

Mám právo na zázraky.

The Little Book of Miracles 47.2

Peter Šulej: Rotácie

Nová básnická zbierka Petra Šuleja *Rotácie* rozvíja identitu takého druhu poézie, ktorý autor slovenskému kultúrnemu priestoru ponúka od svojich publikačných začiatkov. Aj jeho najnovšiu knihu charakterizujú atribúty ako sociatívnosť a kolaboratívnosť, otvorenosť voči iným umeniam a médiám, hľadanie nových formálnych experimentov či prieniky medzi poéziou a technológiami. Zároveň tak, ako časť autorovej básnickej produkcie po roku 2000, aj aktuálna zbierka explicitne podnecuje k hypertextovým podobám čítania: „(/) lomky na koncoch a začiatkoch veršov (strof) slúžia ako smerníky, poukazujú na skok alebo na miesta v básňach, kde sa verše (strofy) prekrývajú alebo kde na seba môžu nadväzovať“ (s. 78). Inštrukcie a vysvetlivky k použitým textovým značkám, ktoré nájdeme v poznámkach, tiež dávajú najavo, že vybrané texty knihy možno chápať aj ako partitúry v takom zmysle, ako s partitúrou pracuje experimentálna poézia (Cobbing, O’Sullivan a i.).

Zbierka je do veľkej miery komponovaná racionálne, čo je primárne záležitosťou konceptu v zmysle formálneho reťazenia a skladania textových celkov. Na druhej strane však nesie aj prvky okazionálnosti a rozbiehavej náhodnosti. Do básní sa dostávajú záznamy videného v plynutí (pohľadu) priestorom či crowdsourcované zoznamy (s. 38). Časť textu tiež vznikla ako výstup z rezidenčného pobytu, a to dosť kuriózne v Bratislave, kde autor býva. Z hľadiska axiológie a emocionality *Rotácie*, podobne ako predchádzajúca tvorba Petra Šuleja, kombinujú subverzívnu hravosť

so spoločenskou kritikou, miestami koketujú s cynizmom: „*aj oni silou-mocou túžia byť súčasťou cudzích príbehov / všetky knihy sťahuje k sebe (moja) privatna umelá inteligencia / najprv roztriediť do edícií – postupne povydávať / [...] / habaja nahradím jarabinou macsovszského broskyňou*“ (s. 54). Celkovo balansujú medzi zenovou akceptáciou negatívnych životných aspektov a (súkromnou) melanchóliou.

Šulejovo písanie, knižná úprava zbierok aj celkové pôsobenie v literárnom poli je konštantne ambivalentné, konštantne skúša, čo ešte prejde a čo už nie, balansuje na hrane pátosu a kanadských žartíkov. To vystihuje rovnako názov jeho debutu z roku 1994 (*Porno*) ako „národná cena za poéziu“ Zlatá Vlňa (od roku 2019), status ktorej zostával minimálne do vyhlásenia prvého laureáta nejasný. A v tomto kontexte treba čítať aj komplikované formálne črty – grafické návody na čítanie –, kompozície *Rotácií*. V niektorých momentoch sa im darí prekročiť komplikovanosť, arbitrárnosť, povrchnosť, manierizmus, infantilnosť a vytvoriť hlbší presah. V iných nie. Urobím teraz nepeknú vec, ctená čitateľka hádam odpustí. Namiesto postupného, komplexného, vyčerpávajúceho pohľadu, ktorý by vyvrcholil v zdrviujúcom satirickom či ódicko-adorujúcom hodnotení, jej ponúknem výber, výsek, jednu rozpáranú nitku. Skrátka, budem podvádzať a aj sa priznám, že z lenivosti. A z lásky k hlbším ponorom. Nenechám si vyhovoriť, že také (hlbšie ponory) budú aj moju čitateľku viac baviť, ani to, že práve takto položený tízer môže inšpirovať k samostatnému nahliadnutiu, nech už tento akt dopadne akokoľvek. Takže here goes.

Napríklad čítajme od konca. Napokon, prečo nie. Rotovať. Poznámky. Inštrukcia „*२ – dévanágarský znak pre číslovku 2 znamená opakovanie slova, riadku | alebo celej strofy*“ (s. 78) sama osebe pôsobí skôr ako exhibícia. Že: aha, aké exotické slovo sme tu použili, akí sme exkluzívni a originálni, aha, aký vám isto neznámy znak si do knihy slovenskej poézie dáme, to ešte asi nikomu nenapadlo, aha, a dáme mu teraz vlastný nový význam a čitateľstvo, hraj sa s nami, čítaj, ako píšeme, tancuj a spievaj, ako komponujeme. Novo. Listujme však, nezostávajme na okrajoch a perifériách. Zbierky a čitateľského záujmu.

Báseň viii (prišli odišli) druhého oddielu *Rotácií*. Túto poslednú časť Knihy zázrakov možno považovať za akýsi básnický prepísaný sled výpisov z matriky – záznamov narodení a smrtí, respektíve všeobecného pulzovania rozšírenej rodinnej bunky, ktorá do seba prvky cyklicky prijíma a zo svojho vnútra ich v rôznych intervaloch vypudzuje. Hovoriaci subjekt v závere prvej časti básne mizne z pozície gravitačného bodu či rozbočovača, odumiera, organicky vypadáva z bunkového organizmu, ktorý pokračuje ďalej bez neho: „*odídem a niekto príde a opäť niekto odíde*“ (s. 64). Za zmienku isto stojí, že abstrahované variácie na tému vzniku a zániku – jedinca, (príbuzenského) vzťahu –, rezonujú s personálnou rodinnou históriou autora. Záver prvej časti básne naznačuje pokračovanie chodu úzko definovaných spoločenstiev aj po zmiznutí (smrti či inom odchode) subjektu:

niekoľkí odídu viacerí prídu २|| /

asi

teda

/ len stroje z dávnej minulosti zostávajú (s. 64)

Istotná modálnosť („asi“) vnáša pochybnosť do viery v obnovu a dá sa čítať kdesi v intervale medzi neexistenciou sveta ako takého, mimo hraníc (vnímania) subjektu a vyhynutím spoločenstva. Ak text interpretujeme cez prizmu posledného verša, ktorý možno podľa návodu na čítanie radiť aj za oný znak pre číslovku dva, ba aj zániku ľudstva, po ktorom zostanú len (dávne) stroje. To by až také zásadné nebolo – aj na autobiografické motívy, aj na motívy starnutia subjektu či apokalypsy sme u Šuleja zvyknutí. A už vôbec by to nebolo zásadné vo vzťahu k onomu Prípadu samoučelnosti či funkčnosti dévanágarského znaku. Čo v texte vytvára presah, je jeho pokračovanie – nasledujúca strana zbierky je totiž v hindčine.

Ak predmetnú stranu 65 neodmávame ako ďalšiu položku v katalógu formálnych experimentov – tak o Šulejovej staršej tvorbe píše Jaroslav Šrank¹ –, možno tento radikálny vpád inakosti prijať ako podnetnú interpretačnú ponuku. Útok textu, ktorý je celkom zjavne a plánovite pre cieľové obecnstvo pravdepodobne bez ďalšej pomoci nepreniknuteľný už na rovine apercepcie, podnecuje k viacerým hypotézam, úvahám, čitateľským hrám. Takže:

- 1 Mohli by sme si myslieť, že v skutočnosti nie sme cieľová skupina, že cieľová skupina je geograficky a kultúrne radikálne vzdialená, ba až celkom nedostupná.
- 1.1 To by mohlo naše myšlienky nasmerovať k tomu, že vlastne poézia ako taká je dnes, vo svete, ktorému dominujú, ktorým hýbu celkom iné médiá a komunikačné kanály, odrezaná od zmyslu v komunikácii, že je vyhostená, osirená, odsúdená k melanchólii, k výkrikom do tmy, do nepočujúceho a nevidiaceho Druhého.
- 1.2 Alebo optimisticky celkom opačne. Že poézia je schopná prekonať kultúrne rozdiely a komunikovať abstraktne. Ako hudba, ako vtáčie stopy v snehu, ako hviezdne konštelácie. Alebo.
- 2 Môžeme predpokladať, že autor predpokladal, že ten či tá na druhej strane knihy neovláda základy hindčiny. Ale: žije v symbióze s technológiami ako je skener, softvéry na rozoznávanie písma či strojové prekladače a že si príslušnú stranu ako transhumánný jedinec pomocou týchto nebiologických telesných nastavieb prečíta.

Nadväzujme na (2), ale na možnosti (1) nezabúdajme. Ak teda použijeme technologické nastavby, zistíme, že tento exotický a vizuálne príťažlivý objekt, strana 65 *Rotácií*, objekt, ktorý zviditeľňuje aj spochybňuje bariéru medzi Východom a Západom, je,

1 Šrank, Jaroslav: *Individualizovaná literatúra*. Bratislava: Cathedra, 2013, s. 407.

podobne ako slovenská časť básne, zoznamom (hindských) označení príbuzenských vzťahov. Tie majú na rozdiel od slovenčiny omnoho komplexnejšiu štruktúru. Viazu sa totiž na kultúru, v ktorej sú rodinné zväzky a hierarchie dôležitejšie ako vo väčšine západných kultúr. Text na strane 65 tak odkazuje na spoločenstvá, ktoré Edward T. Hall označuje ako vysokokontextové.² Západ je v kontraste ku kultúrnym priestorom, v ktorých sa používa napríklad také dévanágarské písmo, povrchnejší, mechanickejší a individualistickejší. Stredoeurópske postsocialistické geograficko-politické priestory pritom nesporne za posledné tri desaťročia zaznamenali rapídne znižovanie kultúrneho kontextu. Úbytok, stratu kontaktu, identity. Osamotenosť. Osirenosť. Vytrhnutosť. Nostalgiu za nádejami deväťdesiatych rokov. A tvorba autora, ako je Peter Šulej, ktorý ako z hľadiska personálneho času, tak aj z hľadiska špecifik svojho pôsobenia v slovenskej kultúre, patrí k tranzitnej generácii, tieto premeny celkom prirodzene reflektuje. Táto juxtapozícia Východu a Západu, motív stupňa hĺbky interpersonálnych vzťahov, postupné miznutie kontextu, sa v slovenskej časti básne demonštruje prvkami ako „sesternica z 2. kolena prišla bratranec jeden i druhý z 2. kolena prišiel.“ No povedz, milá čitateľka, vieš si ty vybaviť počty príbuzenstva z druhého kolena? Či nebudaj tváre, (zdedené) charakterové črty?

Že ide skôr o kritiku ako o povrchnú exhibíciu naznačuje nielen možnosť komplexnejšej interpretácie, ale aj fakt, že autor zoznam príbuzenských vzťahov neskopíroval z niektorej internetovej stránky, ale spísal ich sám. Pár rokov hindčinu totiž podľa vlastných vyjadrení študoval – a takáto časová investícia sama osebe je demonštráciou nepovrchného, empatického zaujatia Druhým. Ani paralela s Hallovými úvahami o spoločnosti sa nekončí pri rozdieloch medzi označeniami členov rodiny. Hall totiž vidí nepriamu úmeru medzi stupňom kontextovosti kultúry na jednej strane a množstvom mechanických, technologických, kultúrnych nadväzieb človeka a mierou ich prepojenia s každodenným bytím na

2 Hall, Edward T.: *Beyond Culture*. New York – Londýn – Toronto – Sydney – Auckland: Anchor Books, 1976.

strane druhej. Nemusíme sa síce zhodnúť na tom, kde a či dokážeme identifikovať či postulovať hranicu medzi prírodou a kultúrou, isté však je, že rola, ktorú technológie v našich životoch zohrávajú, rastie. A ako teória – či už ide o antropologické sondy spred takmer polstoročia alebo novší až súčasný kritický posthumanizmus –, tak aj poézia, ako dnešná, tak aj tá spred troch dekád, by mali chápať ako jednu zo svojich povinností ju reflektovať.

A Peter Šulej tak robí od svojich publikačných začiatkov. Raz bujarejšie, hravejšie a povrchnejšie, inokedy komplexnejšie, niektorá kniha môže pôsobiť ako katalóg, iná sa nám môže zdať prvoplánovo zošitá vonkajším konštruktom (a uvádzať primného fondov, ktoré jej napísanie podporili). Ale aj tak. Aj tak sa v každej nájdu miesta, postupy, básne, kvôli ktorým sa opláti. Aby sa čítali. V autobuse, v kníhkupectve, doma, na festivale, na tanečnom predstavení (texty z *Rotácií* sa objavili napríklad v Manifeste možnosti Petry Fornayovej z roku 2019). A to vôbec nie je málo. A už vôbec nie v kontexte slovenskej básnickej produkcie. Lebo. Čo vlastne od poézie dnes chceme? Burcovanie čitateľských más, čo budú smartfónmi vyrábať atmosféru na čítačke na tom či onom festivale? Sociálnu zmenu? Holými písmenkami, obrázkami, slovami, stránkami? Súkromnú spásu? Dúfam, že hlavne nie. Že hlavne nie pohladenie duše. Lebo veď máme, máte. Instagramčeky, Čisté duše, barbie-rov, baristky, greenwashing lokálnych trhov, západnú jogu, streamovacie službičky, dudracie bublinky, burgríky a kraftové pivká, podporné bublinky, voňavé produkty telesnej hygieny, porno, kult, pop bez verzálok. Poézia Petra Šuleja robí presne to, čo má. A konkrétne napríklad v *Rotáciách* to robí vydarene. Zaujíma sa o súčasný svet, poetologicky sa snaží o vlastný hlas, ironicky sa pousmeje, melancholicky podpichne, irituje, inšpiruje. Nenudí.

(plav.sk 1. 12. 2021)

Próza

Tamara Janecová

Slovenská próza 2021

Minuloročná prozaická tvorba priniesla viaceré pozoruhodné výkony. Ambíciou tejto bilančnej state nie je vytvoriť obraz slovenskej prózy na základe všetkých evidovaných a vydaných kníh roku 2021, ale ponúknuť výberový pohľad na diela a tendencie, ktoré sa pri bezprostrednom pohľade javia ako zaujímavé či podnetné. Nie sú medzi nimi diela žánrovej literatúry, ktorá má vlastné kritériá hodnotenia.

Zdá sa, že pokiaľ ide o kvalitu, dva roky pandémie slovenskú prózu radikálne neovplyvnili. Autori sa vyhýbali aj prvoplánovému exploatovaniu tejto témy. Beztak však diela súčasnosti naliehavo vypovedajú o kríze jedinca a sveta. Dotýkajú sa jej umelecky rôznorodé texty: niektoré sú zdanlivo uzavreté a hlboko ponorené do seba, iné zas polyperspektívne analytické, zameriavajúce sa na dynamiku rodinných vzťahov, ďalšie sa pri hľadaní odpovedí a analógií vracajú do osobnej alebo kolektívnej minulosti. Uvedená diferenciácia bude kľúčom k uchopeniu produkcie lanskeho roka, pričom zvolený postup nepovažujem za jediný možný. Na diela sa dá pozrieť v rámci troch okruhov ako na prózy subjektu, diela oscilujúce medzi výpoveďou a príbehom, a texty čerpajúce z minulosti so zameraním na pamäť a dejiny. Z hľadiska typológie treba chápať tieto okruhy pomerne otvorene, pretože do nich možno umiestniť texty s heterogénnymi témami aj kvalitami, no ako kategórie manifestujú tendencie dlhodobejšie prítomné v slovenskej literatúre.

Próza subjektu

Próza subjektu predstavuje stále najpočetnejšie zastúpenú tendenciu umelecky ambiciózne slovenskej beletrie. Východiskom týchto próz je subjektívna perspektíva a nezáleží pritom, či sa uplatňuje rozprávanie v prvej alebo tretej osobe – ich centrom je subjekt, literárne štylizované „Ja“. Príbehová zložka je tu oslabená v prospech introspektívneho analytického písania, ktoré sa v týchto dielach prejavuje vysokou mierou reflexívnosti a psychologizácie. Pre viaceré je príznačná fragmentárnosť kompozície, oproti kauzálnemu a chronologickému rozvíjaniu príbehu prevažuje asociatívny spôsob výstavby, ktorý dopĺňajú postavy podobne „fragmentárne“, nezavŕšené, často traumatizované. V prospech hľadania vlastného „Ja“ a jeho miesta vo svete autori rezignujú na ucelený príbeh. Jedným zo spôsobov uchopenia subjektu je samotný akt písania o sebe. „Ja“ je tu prostriedkom subjektivizácie sveta, skúmajú sa zákutia ľudskej duše, nadväzuje sa na dedičstvo modernizmu s jeho ústredným obrazom človeka ako citlivej, úzkostlivej bytosti s introspektívnymi tendenciami. Súčasní autori sa ale nepokúšajú zachytiť človeka z univerzálneho hľadiska, vychádzajú z výsostne individuálnych pozícií.

V načrtnutej kategórii sa v roku 2021 objavilo aj viacero debutov, čo svedčí o prítlačivosti takéhoto písania pre začínajúcich autorov. Najväčšiu pozornosť vzbudila novela Nicol Hochholzerovej *Táto izba sa nedá zjesť*. Jadrom diela je výpoveď o duševnej traume spôsobenej niekoľkoročným nerovným a nezákonným vzťahom dospievajúceho dievčaťa a staršieho muža, ktorý sa začne, keď má protagonistka Tereza dvanásť rokov a Ivan päťdesiat. Na rozdiel od slávneho literárneho prototypu príbehu takejto dvojice v Nabokovovej *Lolite* ide o opačné garde v tom, že rozprávačom príbehu nie je muž, ale hlavná hrdinka. Téma pritom nie je uchopená stereotypným spôsobom v zmysle jednostranného moralizovania a obviňovania muža, inými slovami, autorka spochybňuje konvenčnú predstavu o zneužívaní prostredníctvom fyzického násillia: „Čakám, kým sa ma dotkneš, čakám a čakať budem a počas toho čakania prídem domov a otec mi povie lebo ty nemáš žiadnu trpezlivosť, nebude celý

život všetko podľa teba! Ale ty, miláčik, ty si podľa mňa, podľa mňa si nechávaš narásť vlasy, podľa mňa sa obliekaš, podľa mňa sa vyzliekaš, podľa mňa mi prikladáš pery na pičku“ (s. 58).

V slovenskej próze posledných rokov sa objavilo viacero kníh, ktoré názvom odkazovali na motív izby, z umeleckej literatúry možno spomenúť *Tvoju izbu* (2019) Michaely Rosovej a *Zadné izby* (2016) Aleny Sabuchovej. Na pozadí diela *Vlastná izba* Virginie Woolfovej možno vnímať spojenie motívu izby a intímnej, subjektívnej výpovede. V súvislosti s témou možno dodať, že pred dvoma rokmi vyšla próza americkej spisovateľky Kate Elizabeth Russell *Ty krásna, temná Vanessa* (preklad Ina Martinová a Jana Kantorová-Báliková) o citovom a sexuálnom zneužívaní pätnásťročnej žiačky starším učiteľom. Slovenské recenzentky, Denisa Ballová v *Denníku N* a Katarína Vargová v *Knižnej revue*, vyzdvihli tému knihy na pozadí doby silnejúceho hnutia #metoo. Russellovej a Hochholzerovej diela sú si podobné nielen témou, ale aj typom hlavnej postavy, ktorú možno označiť slovom survivor (z angl. preživší), pretože „kým obeť možno vnímať cez bezbrannosť, preživší je ten, kto našiel silu a prekonal aj to, čo ho takmer zabilo“ (Vargová, *Knižná revue*, 2021/2, s. 32). O módnosti tejto témy svedčí jej frekvencovanosť v zahraničnej literatúre, samotnú Russellovú obvinila americko-mexická spisovateľka Wendy Ortizová z plagizovania jej prózy *Excavation*, na čo Russellová reagovala vyjadrením, že vychádzala z vlastných životných skúseností – podobne sa o autobiografických východiskách svojej knihy vyjadrila tiež Hochholzerová.

Pokiaľ ide o štýl, pripomína texty Ivany Dobrakovovej najmä rozprávaním, ktoré do seba prostredníctvom polopriamej reči a nevlastnej priamej reči inkorporuje prehovory vedľajších postáv, čím sa upriamuje pozornosť na vnútorný svet rozprávačky. Nepravidelná, akoby rozbitá štruktúra prózy (v knihe sú aj strany s jedným odsekom či jedným riadkom) vytvára paralelu k „rozbitému“ subjektu („už nepišem, iba roztahujem nohy,“ s. 107) a zároveň je v kontraste voči rozsiahlym vetám tejto prózy. Členenie fabule vytvára napätie medzi predpokladaným celkom príbehu a tým, čo sa z neho vyjadruje.

Medzi debuty v kategórii próz subjektu možno zaradiť román Kataríny Želinskej *Ženy bez rodokmeňov*. Jeho ústrednú dejovú líniu tvorí dospievanie protagonistky pripomínajúcej Terezu z novely Nicol Hochholzerovej. Ide o inteligentnú introvertku, ktorá čelí ťažkostiam pre svoje nonkonformné správanie. Zdôraznenie žien v názve románu, ako i v kapitolách pomenovaných podľa vedľajších postáv (Mona, Učiteľka, Eva, Lenka, Anča a pod.), odkazuje na ich významné postavenie žien v hrdinkinom živote. Prívlastok „bez rodokmeňov“ možno v kontexte prózy chápať tak, že rozprávačka sa zameriava na ženy, ktoré sa nejakým spôsobom vyčleňujú z priemeru – tak vníma aj samu seba. V porovnaní s Hochholzerovej knihou je Želinskej román kompozične i rozprávačsky priemerový – tvoria ho štyri časti a ich pomenovania sú inšpirované ročnými obdobiami, pričom konvenčne evokujú hrdinkino dozrievanie i plynutie času. Spisovateľka do príbehu zakomponovala detské zaujatie, bezprostrednosť a aktuálnosť prežívania, ako i prítomnosť už istého časového a mentálneho odstupu, no prevažuje „autentický“ modus. Autorka píše ľahkým blogerským štýlom, na počkanie trúsi životné pravdy („*Divadlo je ten najväčší druh slobody, aký ešte existuje. Aspoň som si to vtedy myslela. Ale sloboda je iba ako šteniatko z útulku, maximálne závislá od nás a toho, či sme ochotní obetovať jej svoje pohodlie*“, s. 58). Permanentný citový zmätok a opakované sklamania z mužov smerujú k postupnému vytriezveniu z ideálov mladších rokov, dielo možno preto zaradiť k príbehom „stratených ilúzií“.

Tretím minuloročným debutom typologicky zodpovedajúcim prózam subjektu je román Tamary Čarnogurskej *Červený delfín*, ktorý má isté prieniky s líniou expatovskej literatúry. Próza je zasadená do súčasnosti, autobiograficky štylizovaná protagonistka Montenegrová rozpráva o svojom živote v Nemecku, kde pracuje ako ošetrovateľka a vo voľnom čase hrá v niekoľkých hudobných zoskupeniach. Debutantka venuje pozornosť najmä medziludským vzťahom protagonistky, zvyčajne uvedie úryvok dialógu, a potom ho komentuje, pričom tieto situácie a úvahy permanentne oscilujú medzi prítomnosťou v cudzine a minulosťou na Slovensku. Časti textu na seba nadväzujú asociatívne, románová konštrukcia

je voľná, v dôsledku čoho pôsobí dielo viac ako zápisník než premyslený prozaický celok. Sujet sa rozvíja rozširovaním, nie prehĺbovaním. Montenegrová sama komentuje svoje písanie takto: „Z tejto písacej šlamastiky sa nikdy nevyhrabem. Ved' som len chcela, aby sa vedelo, aká som super, ako si tu viem poradiť, ako som sa zmenila a kto sú ľudia, ktorí ma formovali“ (s. 77). Rozprávanie je ozvláštnené dialektom, úryvkami ľudových piesní, nemeckými výrazmi, pomenovaniami rozprávko-folklórnej proveniencie: hrdinka pochádza z Mestečka pod Snežnými horami; sestra býva v Marhuľovom zámočku; svojich krstných synov volá Orličatá; koronavírus je Korunka; Facebook, Google a Instagram sú Trojhlavý drak ryčiaci do sveta a podobne. Čarnogurská sa rovnako ako Želinská nevyhla neraz banálnym, všeobecným „múdrosťami“: „*Nemusíte mi to veriť, ak nechcete, ale nebo a peklo nie je niekde tam a potom. Je všade okolo nás. Jeho nositeľmi sme my, ľudia. Je okolo nás tak každodenne, ako je večná tá energia, ktorú niektorí ľudia nazývajú boh*“ (s. 21). Jej autobiograficky štylizované písanie je úprimné vo svojej jednoduchosti a jednoduché vo svojej úprimnosti.

Na rozdiel od predchádzajúcich autoriek možno Janu Beňovú zaradiť k etablovaným slovenským spisovateľkám. Jej knižka *Vandala* obsahuje sedemnást rôznych dlhých poviedok tvorených fragmentmi drobných príbehov a reflexií rozprávačkinho intímneho sveta. V textoch nenájdeme jednu ústrednú tému a nemajú ju ani jednotlivé poviedky. Nejde v nich totiž o lineárne rozvíjanie príbehu, ale tvoria cyklickú štruktúru pripomínajúcu mozaiku či vzorkovaný koberec, respektíve mandalu. Beňová zväčša zdôrazňuje túto metaforu v názve diela – „vandala“ je deformovaným fonetickým prepisom slovného spojenia *one dollar* a rozprávačka v tomto zmysle explicitne hovorí o zvukovej mandale (s. 47). Vystihuje ňou aj samotný spôsob textovej výstavby spočívajúci v tom, že prózy nemajú markantne vyhranené začiatok a koniec, nie sú homogénne a koherentné, absentuje v nich kauzálne rozvíjanie sujetu. Témy lásky, sna a úzkosti sú rozptýlené na mnohých miestach textov. Často začínajú in medias res a pointované v nich nie sú iba závery, ale rôzne úseky sujetu. Zjednocujúcim prvkom textov je rozprávačka, intelektuálka

z generácie „husákových detí“, ktorá je veľmi citlivá („*Interiér bol takou smutnou kombináciou socializmu a prvokapitalizmu, že dlhší pobyt v ňom bol zraňujúci*“, s. 185) a súčasný svet v nej vyvoláva pocity ohrozenia. Často preto uniká do súkromného priestoru diskrétnych pozorovaní, všíma si maličkosti, ktoré iní prehliadnu. Prozaička kladie mimoriadny dôraz na prácu s jazykom, vety sú štylisticky vybrúsené. S obľubou opakuje rovnaké slová či slovné spojenia v rozličných kontextoch, čím sa z nich vytvárajú návratné motívy, ku ktorým sa stále pridávajú ďalšie a ďalšie významy.

Špecifické naratívne postupy, rovnako ako v prípade *Vandaly*, umiestňujú dielo Ľuboša Bendzáka *Práce a dni* na rozhranie prózy a poézie. Tvorí ho mikropovedky, textové útržky či básne v próze s krátkymi zamysleniami a pozorovaniami každodenného života. Ich tematickú rozbiehavosť prepája predovšetkým subjekt, ktorý je centrom textu z hľadiska sémantiky i štruktúry. Autor upriamuje pozornosť na samozrejmé, a preto prehliadané skutočnosti, rád sa vyjadruje v ironických aforizmach: „*Obvinili ma z mizogýnstva. Nechápem. Mňa? Skutočne mňa, ktorý vždy považoval ženu za najlepšiu priateľku človeka?*“ (s. 108). Poetické impresie o samote, smrti majú gnómický charakter, smerujú k pointe a mnoho z nich zas provokatívne stavia na jej absencii (rôzne insitné „filozofovania“, krčmové mudrovania a prvoplánové príbehy). Okrem explicitného odkazu na rovnomenné dielo antického básnika Hésioda *Práce a dni* (smelé gesto) sa v knihe nachádza aj implicitné medzitéxtové nadväzovanie, hlási sa k poetike absurdity napríklad v časti, keď rozpráva príbeh o Borisovi: „*Možno poznáte Borisa. To je ten krpatý s nosom ako zemiak. Ale nie o ňom som chcel. Chcel som vám rozprávať o Jožkovi Baranovi. Ale dá sa, keď ma neustále prerušujete? Poďme sa baviť o Lenke Topolančikovej. No ale čo už sa o nej dá povedať? Že zostarla a stučnela? To nie je naša téma*“ (s. 70). Neinvenčne napodobňuje Charmsovu poviedku *Symfonie* č. 2. Ak v prípade Bendžakovej knihy *Samota je moja staršia sestra* (2017) bolo možno vnímať spisovateľovu „nepriberčivosť“ v kvalite textov ako súčasť autorскеj stratégie štylizovaného denníkového písania, ktoré akoby zachytávalo všetko, s čím sa subjekt konfrontoval, v diele *Práce a dni*

takéto žánrové rámcovanie chýba. Pôsobí preto tvarovo amorfne ako zmes autorových poznámok bez ladu a skladu, ktorých jediným centrom i zmyslom je „Ja“.

Próza *Zjedol som Lautreca* Vandy Rozenbergovej je z hľadiska šírky deja i počtu postáv komornou novelou. Charakterizuje ju viacero odlišných žánrových impulzov. Tvorí ju subjektívne rozprávanie hlavného hrdinu v prvej osobe, sujet sa rozvíja paralelne s plynutím jeho života: rozprávačskou perspektívou a štruktúrou sa teda zaraďuje k prózam subjektu. Zameranie sa na obdobie detstva, dospievania a ranej dospelosti protagonistu odkazuje na tzv. výchovný román, v ktorom sa kladie dôraz na vykreslenie vnútorného sveta postavy prekonávajúcej prvé morálne prekážky na ceste životom. Zdrojom etických pochybností Rozenbergovej mladého hrdinu je, že sa spolu so svojou matkou a jej priateľkou zúčastňuje na procese nelegálnej adopcie detí zo sociálne znevýhodneného prostredia. Zápletku ozvláštňuje neštandardný, oidipovský vzťah matky a syna: „*Cnelo sa mi za ňou, nie za jej materským telom, keď sa nad ránom otáčala v posteli, áno, keď sa môj otec od nás odsťahoval, spávali sme spolu na manželskom lôžku a zahrievali sme sa telami*“ (s. 33), hovorí šestnásťročný protagonista. Podobne ako v predchádzajúcich dielach, aj tu stavila spisovateľka na excentrické postavy. Všetci traja v snahe o „vyššie dobro“ predávajú deti na Západ. Nachádzajú ich v situácii totálnej chudoby, biedy, na pokraji smrti. V novej rodine majú potom deti najsť šťastnejší, prinajmenšom materiálne zabezpečený život. O etike tejto aktivity má jeden z trojice pochybnosti – a je ním práve dospievajúci protagonista. Volá sa Emil a hoci ho všetci volajú infantilnou prezývkou Bubi, zmienka o jeho skutočnom mene, najmä v kontexte žánru, môže byť odkazom na knihu Jeana-Jacqua Rousseaua *Emil alebo O výchove*, ktorá je priam modelovým bildungsromanom.

Rozenbergová píše o biede ľudí vzdávajúcich sa vlastných detí pomerne naturalisticky. V drsných výjavoch nič necenzuruje, naopak, zdôrazňuje fyziologické detaily, pachy, atmosféru rozkladu a smrti. Na druhej strane sa, paradoxne, tieto výjavy estetizujú protagonistovou schopnosťou imaginatívneho videnia – o strašnej

skutočnosti vypovedá poetickým spôsobom. Vidno to napríklad v nasledujúcej pasáži: „*Všimol som si aj dva stany postavené tak dávno, že vrástli do zeme. [...] Mama vošla do prvej unimobunky bez toho, aby zaklopala, a nepýtal som sa, odkiaľ vie, kam má vojsť. V neuveriteľnom zápachu tam na zemi ležal faraón. Na matraci bez tvaru, tiež vrasťený do zeme. Predmety a vzduch boli jedno. Jeho žltá tvár, žlté steny, žlté handry, ktorými bol obalený, všetko to bol moč, najostrejší čpavok už dávno vyprchal a nový, čerstvejší, sa stal apatickým voči vzduchu. [...] Táto krajina je posiatá kobkami, bytmi, unimobunkami s ľuďmi vrasťenými do postelí, táto krajina je ako kusy zeleného machu, pod hustým hebkým rastlinstvom nie sú žiadne skutočné korene ani stonky, nanajvýš práchnivejúce huby, a to sú oni, táto krajina sú kliatby nasprejované na stenách“ (s. 35 – 37). K zámeru estetizovaného zobrazovania „podzemia“ spoločnosti odkazuje aj titul prózy – námetmi mnohých z obrazov Henriho de Toulouse-Lautreca sú práve ľudia na okraji, „bez rodokmeňa“, ako by napísala už spomínaná debutantka Katarína Želinská.*

Viacero podobností možno nájsť medzi prózami Juraja Kováčika (*Tri tornáda*) a Lukáša Cabalu (*Jar v Jekaterinburgu*). Obom dominuje ľubostný príbeh na pozadí udalostí presahujúcich rámec každodennosti. Kováčik si zvolil tému živelnej katastrofy. Jeho protagonistu pracuje v marketingovej firme a stabilitu existencie mu naruší nečakaná pohroma – tri tornáda zdemolujú časť mesta, v ktorej býva, prichádza tak nielen o strechu nad hlavou, ale vzápätí aj o prácu a všetky úspory. Ocítá sa na hrane, no vďaka novej, osudovej žene sa rozhodne začať odznova. Cabala vo svojej próze zas využil prvky fantastiky: sujet sa začne odvíjať príchodom hlavného hrdinu do medzinárodnej výskumnej stanice na Sibíri, kde sa začnú odohrávať mysteriózne udalosti. Dostal totiž „*zvláštny mail*“ (s. 12) s ponukou plateného tvorivého pobytu, ktorého cieľom je napísať umelecké dielo približujúce prácu vedcov na výskume permafrostu. Zhodou ďalších zvláštnych okolností sa na stanicu dostane Slovenka a hrdina sa okamžite do nej osudovo zaľúbi. Z jednej i druhej knihy priam prýšči snaha o umeleckosť a hĺbku, no výsledky pôsobia skôr naivne. V oboch dielach nemožno nevidieť veľké sympatie

rozprávača k hlavnej postave, jeho citovú zaujatosť a ľahko vycítiť, prečo jej tak drží palce. Dôležitou súčasťou oboch próz je spisovateľstvo hlavných hrdinov a ich vzťah ku knihám. Autori zakomponovali do textu množstvo odkazov na svetovú literatúru (Cabala priam masívne), no fungujú skôr ako dekorácia, predvedenie literárneho vkusu postáv (autorov?) – o nejakom hlbšom, sofistikovanom intertextovom nadväzovaní nemôže byť reč.

Na kvalitatívne inej úrovni je dielo jedného z kľúčových autorov súčasnej slovenskej prózy – Ballu. Polyfonický román *Medzi ruínami* tvorí rozprávanie viacerých postáv: sú tu dvaja protagonisti, psychiatier Juraj Felešlegi (v maďarčine felesleges – nadbytočný) a jeho pacientka Vargová. Okrem nich v diele vystupuje aj množstvo vedľajších postáv, v mnohých prípadoch nepomenovaných (pacienti, kolegovia, zákazníci v krčme a pod.) Každý z nich má svoj vlastný hlas. V kompozícii sa to prejavuje striedavým radením jednotlivých perspektív. Román tvoria krátke, neočíslované a nepomenované „kapitoly“, pomerne minimalistické, občas až fragmentárne, nadväzujú na seba iba voľne, čo narúša epickú plynulosť príbehu. Zvolená kompozícia je motivovaná sémanticky – jej roztrieštenosť je analogická s duševným stavom postáv a celkovou ponurou atmosférou románu. Kým polyperspektivita je v rámci Ballovej poetiky novinkou, stabilným prvkom je subjekt, ktorý sa pre neznesiteľnosť sveta a života ponára do *meditatívneho filozofovania* (s. 49). Ochromený nezmyselnosťou života a blízkosťou smrti sa utápa v alkohole a postupne duševne i fyzicky odumiera. Perspektíva videnia sveta všetkých románových postáv je limitovaná chorobou, pomoc nepotrebuje len pacienti, ale aj ich lekár ako ťažký alkoholik: „V tejto fáze rozmýšľania si schovával hlavu pod prikrývku a tisol sa k stene, pod prikrývkou mu v hlave vírilo a stále znovu explodovalo, boli to desivé antiorgazmy, a počas vírenia, uprostred explózií a naruby obrátených orgazmov mu došlo, že tak ako on sa pod prikrývkou skrývajú a k stene tisnú pacienti a nie doktori“ (s. 222). Stiera sa tak rozdiel medzi lekárom a pacientom, zdravým a chorým, o čom písal už Gejza Vámoš v *Editinom očku* v roku 1925: „celý svet je veľká, veľká nemocnica“ (s. 73). Túto ideu ilustrujú aj početné prehovory

ostatných postáv, v ich nesúvislej reči možno rozoznať fragmenty konšpiračného diskurzu, patologický nacionalizmus, xenofóbiu. Prednosťou knihy je fakt, že o aktuálnych spoločenských problémoch a kríze nehovorí s publicistickou doslovnosťou. Závažné témy „presakujú“ priamo z blábotu bláznov a ich stvárnenie má aj poetickú, Ballovi vlastnú znepokojivú obraznosť: „*doteraz som sa bál iba ja a odteraz sa boja všetci. Vo víre tornád ste ako spĺpky na dvore, prichádza gazdiná s nožom*“ (s. 229).

„Enfant terrible“ našej súčasnej prózy Ivan Medeši píše v jazyku vojvodinských Rusnákov, komunity približne pätnástich tisíc ľudí žijúcich v Srbsku. Ich predkovia odišli z oblasti východného Slovenska ešte za Márie Terézie a hoci je ich identita rusínska, nerozprávajú po rusínsky, ale archaickým východoslovenským nárečím (tento jazyk bol u nich v roku 1923 aj kodifikovaný). Medeši v knihe *Vilkovia* (preložil Maroš Volovár) čiastočne modifikoval poetiku svojho debutového *Jedenie*. Tvorí ju dve novely, ktoré zobrazujú frustrovaný subjekt v konflikte so svetom, a hoci sa prózy líšia námetom, spája ich tematizácia životnej zmeny, resp. jej nemožnosti. Prvá novela *Vilko* je o pasívnom človeku, ktorý čaká, že sa niečo v jeho živote zmení. Svoju prácu v autodielni rovnako ako život na dedine vníma ako dočasný, neuspokojivý stav a v myšlienkach sa jednoducho zaoberá možnosťou odísť a začať odznova. „Odhádza“ však len na súkromné marihuanové výlety do blízkeho lesíka, chytia ho policajti a „odhádza“ do väzenia, aby v bizarnom happyende napokon odišiel do emigrácie.

Teštvir, hrdina druhej prózy, pracuje na dva polovičné úväzky: je knihovníkom v školskej knižnici a vychovávateľom v internáte. Oproti pasívnemu Vilkovi je aktívnym hrdinom, no ani on sa nikam v živote neposúva. Čelí totiž pokrytectvu, rodinárstvu a animozite na pracovisku, a zároveň zúfalému, ponížujúcemu strachu zo straty tohto zamestnania. Súčasťou diela je množstvo priamych i skrytých intertextových signálov, zo svetovej literatúry dominujú ohlasy na ruských klasikov (Lev Nikolajevič Tolstoj, Nikolaj Vasilievič Gogol, Fiodor Michajlovič Dostojevskij), ako i odkazov na rôzne hudobné skupiny a žánre.

Jedným z Teštvirových spôsobov akejsi súkromnej psychoterapie je počúvanie hudby a zaznamenávanie tzv. rokenrolových reflexií. V oboch novelách Medeši zobrazuje stagnujúci subjekt bez životnej perspektívy. Konfrontuje sa s idealizujúcim pohľadom na dedinu a ľud, ako ho zakonzervovali národnobuditeľské diela 19. storočia romantickej i realistickej proveniencie. Svoje okolie hrdina vníma ako „*zaostalú a sivú, fádnu, neinvenčnú, mizernú, zhubnú, odpornú, plne pauperizovanú, bezperspektívnu dedinu*“ (s. 60). Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že problémy Ruského Kerestúru budú slovenskému čitateľovi vzdialené. Stačí si ale spomenúť na Záborského *Dva dni v Chujave*, Chalupkovo *Kocúrkovo* či rurálny priestor Pišťankovho *Mladého Dôňča* – dnes už symboly odpudivej slovenskej mentality, zaostalosti, pokrytectva a skorumpovanosti. Typologicky má s nimi Medešeho literárny Ruský Kerestúr veľa spoločného. Ide o nemenný, apatický priestor poznačený úpadkom, ktorý stojí na iracionálnych tradíciách, predsudkoch, korupcii, zaostalom školstve. Vpády fantastiky do sujetu signalizujú, že život v tomto priestore sa nedá uchopiť racionálne a opakujúci sa motív neúspešnej premeny zas svedčí o autorovej skepse, pokiaľ ide o možnosť zmeny.

Príbeh a výpoveď

Viacero spisovateliek vytvorilo psychologicky ladené diela, ktoré prenikajú do intímneho sveta jednotlivca a zároveň sa analytickým spôsobom venujú rodinným vzťahom. Jana Micenková sa v próze *Krv je len voda* zamerala na príbeh jednej súčasnej rodiny zloženej z matky, otca a dcéry Kláry. Kompozične je reflektovanie vnútorného sveta protagonistov realizované v pláne polyperspektivity: každá kapitola sa vždy zameriava na rekonštrukciu udalostí z pohľadu danej postavy. Takéto naratívne riešenie má na jednej strane potenciál vytvoriť plastický obraz zobrazovanej reality s dôrazom na psychologické vykreslenie postáv. Ozvlášťňuje rozprávanie a vytvára priestor na rozvíjanie odlišného vnímania rovnakých situácií, vďaka čomu má čitateľ možnosť nahliadnúť do „anatómie“ konfliktov, nedorozumení a nedopovedaní. Na druhej strane bez dostatočného štylistického odlišovania výpovedí

a autorskej invencie vzniká riziko splyvania perspektív, ako i redundancie. Micenková sa týmto úskaliam snažila vyhnúť, no predsa sa na niektorých miestach nevyhla zbytočnému opakovaniu rovnakých scén. Okrem toho zvolenú perspektívu danej postavy nedodržiava vždy dôsledne, napríklad v kapitole rozprávanvej z pohľadu dcéry Kláry: „*Raz vonku na telesnej sa hrá vybijaná, učiteľ hodí loptu a nenápadne zmizne do kabinetu s asistentkou Jankou. (Extrovertná Janka nemá problém nadväzovať frivolné vzťahy a znudený telocvikár, ktorého doma čaká už len obézna manželka, by tiež ešte rád prevetral gule)*“, s. 221. Mimoriadne rušivým prvkom sú práve takéto „zátvorkové“ vsuvky autorského rozprávača, ktorý komentuje výpoveď postavy, neraz so zbytočne demonštratívnym dešpektom voči postave: „*Na tomto mám akože sedieť?!’ prejde matka prstom po kresle posypanom prachom. (Tá, ktorá už ne jeden špak z popolníka i zo zeme vyfajčila, aj zopár rýchlych pichov na špinavom hajzli v nonstope absolvovala, tu zrazu robí fajnovku)*“ (s. 264). Ruší sa tým dojem mnohohlasia, keďže za všetkými týmito ironickými poznámkami cítiť jeden subjekt. Problémom tejto knihy je jej modelovosť. Ivana Dobrakovová v psychologickom románe *Pod slnkom Turína* pripomenula čitateľom svoj špecifický a rozpoznateľný štýl, zároveň ale dokázala rozvinúť viaceré ústredné motívy románu do nových polôh. Hlavná hrdinka a rozprávačka príbehu Kristína sa spolu s manželom a dvoma synmi presťahuje z Bruselu do Turína a postupne sa adaptuje na nový priestor a spoznáva nových ľudí. Zbliži sa s manželským párom s dvoma deťmi a začne sa rozvíjať jej patologický mimomanželský vzťah s Michelem. Hlavnou témou románu pritom nie je ani nevera, skôr závislosť. Kristína sa totiž nedokáže vymaniť zo vzťahu, najmä jeho sexuálnej roviny, napriek tomu, že sa postupne dostáva do osobnej i rodinnej krízy a komplikuje sa jej nielen vzťah s manželom, ale najmä so synmi. Dobrakovová neraz otvorene problematizuje materstvo: „*Preferencie sú. A nielen preferencie. Ani láska sa nedá rozdeliť presne na polovicu medzi deti. Ako sa nám to snažia nahovoriť. Jedno dieťa vždy milujete viac. A to druhé nutne menej*“ (s. 112 – 113). Rozprávanie je vypäto subjektívne i dynamické, často plynie v rozsiahlych súvetiach s prechodmi medzi viacerými

hlasmi v rámci jednej výpovede. V diele sa objavuje aj motív diabla, Radoslav Passia poukázal na intertextovú súvislosť románu s dielom Georga Bernanosa *Pod slnkom satanovým* (1926), kde satan pripravuje hlavnému hrdinovi, kňazovi, rôzne nástrahy na jeho životnej ceste. Dobrakovovej próza má viacero vrstiev: okrem rodinnej, psychologickkej a sexuálnej sa dotýka aj problematizovania identity na pozadí témy migrantov, tematizuje vzťah talianskeho severu a juhu, v texte sa rozvíjajú aj úvahy o téme zla, dedičnosti, o psychických chorobách. Azda najväčšou slabinou diela je jeho nepresvedčivý záver, príbeh je ukončený akosi rázne a pôsobí nedotiahnuto.

Pamäť a dejiny

Pamäť a dejiny tvoria stále produktívnu líniu súčasnej literatúry. Dušan Dušek v diele *Potok pod Potokom* nadviazal na poetiku svojich predchádzajúcich kníh, najmä na *Strih vetra*. Aj v tomto prípade sa venuje tematickému okruhu pamäti a rodiny, ktorý nerozvíja ako ucelený príbeh. Dejová línia je značne oslabená, kompozícia je fragmentárna, sujet sa rozvíja „skokovo“, zastavuje sa v esteticky vykreslených miniatúrach, ktoré vychádzajú zo žánru črty, anekdoty či gnómy. Medzerovitosť a náznakovitosť vytvárajú paralelu k aktu spomínania i zabúdania, ako o tom hovorí sám rozprávač: „*Táto kniha je o zabúdaní, teda o tom, čo zabudol a čo v nej nie je, aj preto je taká tenká. Toho, čo zabudol, je oveľa viac, bola by z toho oveľa hrubšia kniha, no bez jedného výtlačku*“ (s. 14). Výraznou vlastnosťou prózy je prenikanie prvkov poézie, metaforickosť („*namiesto vlasov mal už za ušami iba trochu strieborného ihličia*“, s. 28). Veľká, básnický dôkladná pozornosť je venovaná jazyku, ktorý je hravý, neraz invenčný. Dôležitú úlohu hrá detský aspekt ozvlášťujúci rozprávanie, jazyk i pohľad na svet. Korešponduje s ním aj vizuálna stránka diela: množstvo rôznych fontov písma v nadpisoch i v obsahu, farebné ilustrácie, kresby, obrázky poštových známok, rukopisné poznámky. Literárnym i grafickým stvárnením evokuje súkromný zápisník. Napriek svojej kultivovanosti však po prečítaní akosi vyprcháva z pamäti, v porovnaní s ostatnými spomenutými prózami pôsobí akosi nevýrazne.

To nemožno povedať o diele *Lútosťivosť* Stanislava Rakúsa. Lahko v nej možno spoznať autorov nezameniteľný rukopis. O „banálnych“ príhodách píše dlhými, komplikovanými súvetiami s početnými vsuvkami a vysvetľujúcimi časťami, štylisticky nákladne, precízne a zároveň, paradoxne, akoby roztržito. Knihu tvorí päť próz, niektoré z nich boli už predtým publikované časopisecky (Cintorínska štvrť v *Romboide* 2016/7–8, Ohrozenie vo *Fraktále*, 2017/1). Ako naznačuje už názov, v porovnaní s jeho predchádzajúcimi dielami sa zvýraznila melancholická modalita. Leitmotívom týchto poviedok je smrť v jednotlivých etapách ľudského života. Pred úzkosťou z vedomia jej blízkosti sa Rakúsov rozprávač utieka k spomínaniu, fabulácii, pozorovaniu a rojčeniu. Prózy sú pomerne odlišné, pokiaľ ide o námety. V úvodnej poviedke *Dom na Agátovej ulici* sa Rakúsov rozprávač vracia v spomienkach do obce Búrovce (predobrazom je zrejme autorovo rodisko Šúrovce) a empaticky približuje osudy jej obyvateľov. Ich príbehy tvoria látku na rozvíjanie kukučínovsky ladenej témy bláznovstva na dedine, ktorá sa transformuje do nebezpečného šialenstva. Titulná poviedka *Lútosťivosť* je rámcovaná motívom cesty. Rozprávač, takmer osemdesiatnik, bezdetný vdovec, sa vydáva na druhú stranu republiky, aby navštívil svoje rodisko. Neprichádza ale na návštevu, z rodiny ostal sám. Jeho návrat nemá konkrétny cieľ, no prechádzka po predmestí, kde vyrastal, je podnetom na spomínanie, bolestivú rekapituláciu vlastnej i kolektívnej minulosti obyvateľov obce. V *Cintorínskej štvrti* relatívne pokojný život protagonistu nepriaznivo naruší nútená zmena zamestnania, typologicky podobný hrdina sa nachádza aj v próze *Olivovozelené sako*. Zápletku *Ohrozenia* tvorí náhle ochorenie malého syna hlavného hrdinu. Napriek odlišnosti námetov poviedky spája autorov špecifický štýl a tonalita, ktorú azda viac než pojem melanchólia vystihuje Rakúsovo slovo *lútosťivosť*. Protagonista titulnej prózy hovorí: „v terajšom svojom veku, v ktorom z dlhého časového odstupu zhodnocujem tieto dávne udalosti môjho života a našej rodiny, viem, že to, čo je pre mňa dnes druhoradé a zanedbateľné, malo v časoch môjho detstva a chlapčenských rokoch veľkú závažnosť“ (s. 115). Platí to tiež naopak – navonok banálne a zanedbateľné zážitky spojené

s „*priaznivou ľudskosťou*“, do ktorej sa zmesť aj „*humor a radosť z maličkostí*“ (s. 32), sú Rakúsovým spôsobom vyrovnávania sa s ľútosťou nad nezastavitelnosťou a plynutím času, strácaním blízkych a vedomím vlastného neodvratného zániku.

Od Rakúsovho a Dušekovho spomínania sa výrazne líši autobiografický román Viliama Klimáčka *Beat*. Prepája rodinnú líniu a reflexiu človeka vyrastajúceho v socialistickom Československu. Príbeh rozprávaný v prvej osobe je zasadený prevažne do minulosti. V retrospektívnych vstupoch sa vracia k spomienkam na rodičov a brata, ktorý v osemdesiatych rokoch minulého storočia emigroval na západ a spáchal tam samovraždu. Kniha je venovaná tým, „*ktorým sa náhodou podarilo ujsť*“ (s. 24). Próza sa snaží priblížiť realie aj čitateľom mladšej generácie bez osobnej životnej skúsenosti so socialistickým režimom, miestami ale Klimáček prechádza k literárne nevelmi pôvabnému encyklopedizmu, keď sprostredkúva informácie všeobecného rozhľadu („*Reumatická horúčka bývalo smrteľné ochorenie, ale odkedy Alexander Fleming zabudol zavrieť počas trojtýždňovej dovolenky okno v laboratóriu a do Petriho misky so stafylokokmi mu vleteli spóry plesne a potlačili rast mikróbov, čím svet získal penicilín a Fleming titul Sir, ju medicína už zvládala*“, s. 26). Množstvo odkazov na dnes už neexistujúce hudobné skupiny („*Dnes som už hudobný dinosaur*“ s. 46), mladej generácii nič nehovoriace požmurknutia, ktoré nielenže vzdávajú text od určitej čitateľskej vrstvy, no tieto pasáže nie sú ani príliš literárne zaujímavé: „*Keith Emerson hammondkami staval zvukové steny hodné gotického chrámu, Ian Anderson vydychoval na flaute nežné melódie, tvrdené gitarou Martina Barreho*“ (s. 48). Ide o dielo, ktoré sa prihovori skôr pamätníkom a hudobným fajnšmekrom než širšiemu čitateľskému publiku. Posledné dve knihy netematizujú individuálne spomínanie, ale pokúšajú sa stvárníť historickú pamäť spoločnosti. O beletrizáciu dejín sa pokúsila Andrea Salajová v románe *Stúpajúc vyššie*. Dielo bolo pôvodne napísané vo francúzštine a do slovenčiny ho preložila Mária Ferenčuhová. Spočiatku sa pri čítaní môže zdať, že ide o iróniu, recesiú, no postupne táto nádej vyprcháva. Románové dianie je zasadené do roku 1955, zameriava sa na tému kolektivizácie. Jolana

Kohútová a Olšanský, bývalí partizáni, sa stávajú súčasťou kolektívizačnej misie a dostanú za úlohu založiť roľnícke družstvo v obci Lesnice na severovýchode Slovenska. Akcia má overiť Kohútovej lojalitu a čitateľ sleduje jej akčné počínanie. V diele možno badať isté signály, že predobrazom tejto postavy bola Jana z Arku. Svedčí o tom nielen Kohútovej bojovný charakter, ale aj motív odevu – Kohútová chodí zväčša v mužských šatách. Na mieste svojej misie sa postupne zoznamuje s obyvateľmi dediny. Príbeh je rozvíjaný lineárne s občasnými retrospektívnymi pasážami s informačnou funkciou: rekapitulujú prehistóriu postáv a vysvetľujú, ako sa dostala na aktuálne miesto. Informačnosť je vôbec nápadnou vlastnosťou tejto prózy. Poznanky o komunizme ako zo školskej učebnice sú do textu vkladané mechanicky a kontaminujú aj nepresvedčivé vnútorné monológy: „*Už nečakala nové zmeny v krajine, bolo jej jasné, že nový režim sa pevne zakorenil a účinne sa zbavuje rušivých elementov. Aj ju zbavili občianskych práv a voľného pohybu*“ (s. 14). V diele sa okrem signálov socialistického realizmu objavujú aj postupy populárnej literatúry, ktoré často pôsobia nezámerne komicky. Tak ako seriálovým detektívom, ani Kohútovej röntgenovému zraku neunikne nijaký emočný poryv – a bledne i červenie sa v próze mimoriadne často. Zachytí každú zmenu tónu hlasu, okamžite prečíta „*nebezpečne inteligentné oči*“ (s. 89 – 90) a podobne. Ako z dievčenského románu zas pôsobia bizarné scény z prípravy na dedinskú zábavu, kde Olšanský ako zástupca módnjej polície improvizovane upravuje Kohútovej šaty na tele a radí jej s účesom (s. 159 – 160). O vplyve románov pre ženy svedčia tiež patetické pasáže: „*v jedinom zlomku sekundy opäť veľmi mocne prežila všetok žiaľ svojho života a dostala chuť niekoho zabiť alebo milovať až na smrť*“ (s. 175). Nie že by nešlo o paródiu na socialistický realizmus, no viac ako estetiku subverzie dielo ponúka nezámernú komiku, ono kúzlo nechceného. Marek Vadas v diele s názvom *Šesť cudzincov* tematizuje protirómsky pogrom v slovenskej obci Pobeďim v roku 1928. Príbeh vychádza zo skutočnej, dlhodobo prehliadanej a širšej verejnosti neznámej udalosti. Práve vytesňovanie a mlčanie o zle, mlčanie väčšiny tvorí hlavnú myšlienku tohto diela. Čitateľ si udalosti v mestečku P. rekonštruje

na základe rozprávania viacerých postáv. V rámci ôsmich poviedok sa rozvíjajú štylisticky diferencované výpovede, ktoré spoločne vytvárajú presvedčivú polyperspektívu.

Napriek odlišnej problematike i priestoru pripomína táto kniha predchádzajúce Vadasove knihy, jeho poetika je inšpirovaná literárnou fantastikou (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar), prelínajú sa v ňom realistické i fantastické prvky, nadprirodzeno. Z literárneho hľadiska kniha neprináša nič nové, no hodnotný je jej metonymický potenciál – možnosť na základe konkrétnej udalosti vypovedať o väčších spoločenských celkoch, ako hovorí aj jedna z postáv, krčmár: „*Celé vám to rozprávam len ako príklad, ako potenciálnu možnosť, že sa u nás predsa len niečo stalo, alebo sa mohlo stať v akomkoľvek inom meste, dnes, alebo v minulosti*“ (s. 41). Upozornením na protirómske pogromy Vadasovo dielo prispieva k diskusii o tej časti našej minulosti, s ktorou sa naša spoločnosť ešte nevyrovнала.

Bilančná stať je venovaná nasledujúcim knihám:

Balla: *Medzi ruinami*. Levice : KK Bagala, 2021; Bendzák, Ľuboš: *Práce a dni*. Levoča : Modrý Peter, 2021; Beňová, Jana: *Van-dala*. Bratislava : BRAK, 2021; Cabala, Lukáš: *Jar v Jekaterinburgu*. Bratislava : Artforum, 2021; Čarnogurská, Tamara: *Červený delfín*. Bratislava : Marenčin PT, 2021; Dobráková, Ivana: *Pod slnkom Turína*. Bratislava : Marenčin PT, 2021; Dušek, Dušan: *Potok pod potokom*. Bratislava : Slovart, 2021; Hochholzerová, Nicol. *Táto izba sa nedá zjesť*. Levice : KK Bagala, 2021; Klimáček, Viliam: *Beat*. Bratislava : Marenčin PT, 2021; Kováčik, Juraj: *Tri tornáda*. Bratislava : Slovart, 2021; Medeši, Ivan: *Vilkovia*. Petrikovce : VALAL, 2021; Mícenková, Jana: *Krv je len voda*. Bratislava : Marenčin PT, 2021; Rakús, Stanislav: *Lútostivosť*. Levice : KK Bagala, 2021; Rozenbergová, Vanda: *Zjedol som Lautreca*. Bratislava : Slovart, 2021; Salajová, Andrea: *Stúpajúc vyššie*. Vištuk : Filmotras, 2021; Vadas, Marek: *Šesť cudzincov*. Levice : KK Bagala, 2021; Želinská, Katarína: *Ženy bez rodokmeňov*. Bratislava : Zum Zum, 2021.

Patrik Garaj

Život je nemocnica, v ktorej si musíte pomôcť sami. Čierna vízia sveta Jany Juráňovej

Jana Juráňová: Naničhodnica

Román Naničhodnica je možno temnejší, než by si druh homo sapiens zaslúžil.

Život sa začína v nemocnici a často sa tam aj končí. V období medzi tým sa snažíme zdravotníckym zariadeniam vyhýbať. Keď sa už do nich dostaneme, je v našom i všeobecnom záujme, aby to bolo na nevyhnutný čas.

Čo však v prípade, ak sa nemáte kam vrátiť?

Hlavná hrdinka nového románu Jany Juráňovej *Naničhodnica* (Aspekt, 2020) sa stáva obyvateľkou nemocnice. Nie na lôžku, ale na chodbách, toaletách, v čakárňach a kumbáloch. Okolo tohto existenciálneho námetu sa nabaluje príbeh, ktorý v čase pandemickej krízy pôsobí autenticky a mrazivo. K dokonalosti mu ale malý krôčik chýba.

Nemocnica ako model

„Centrálny príjem je ako nebeská brána. Alebo pekelná, podľa toho, kto a akým spôsobom vchádza.“ Pri čítaní Juráňovej novinky od začiatku zaujme metafora nemocnice ako dejiska ľudského života.

Osemdesiatnička Ludmila nemá po skončení hospitalizácie kam ísť, a tak sa udomáčkuje v priestoroch špitála. Cez deň sa snaží splynúť s osadenstvom čakární, čo pri jej nenápadnosti či až neviditeľnosti najprv nie je zásadný problém. Vie, kde sú rizikové

miesta možného odhalenia, skúma priestorové rozloženie zdravotníckeho zariadenia, hľadá body možného úkrytu, hygieny, nocľahu.

Postupne si zostaví model základnej existencie. Zorientuje sa v spôsobe fungovania nemocnice a z dostupných zdrojov vznikne minimalistický životný program. Klúče od záchoda, zabudnutá miestnosť na spánok, radiátor na sušenie prádla, banán z bufetu. Život ohlodaný na dreň, ale stále sa držiaci dôstojnosti, žiadajúci len pokoj, teplo a bezpečie.

Dôchodkyňa Ľudmila si nemocničné dobrodružstvo nevolí, je jediným východiskom ženy, ktorá ostala sama. Jej bizarný príbeh len posilňuje uvedomenie, že v podobnej situácii končí mnoho starších ľudí, hoci ešte môžu mať luxus vlastných štyroch stien.

V putovaní chodbami s ordináciami sa však môže nájsť každý. Juráňová zručne načrtáva scenáre nemocničných hierarchií, pravidiel, zákazov a obmedzení, ktoré v tomto prostredí vládnu. Každý návštevník chce vyriešiť svoj problém, no musí vedieť, kedy a kde sa vyskytnúť, s kým a ako komunikovať, čoho sa vyvarovať a ako nestratiť hlavu. Je to ako korčuľovanie skutočným životom.

Mýtus nezištnej pomoci?

Keby sa Juráňová obmedzila na tento takmer kafkovský motív pobytu v paláci starostlivosti, ktorý nám dáva opateru a zároveň sme v ňom všelijako regulovaní a istým spôsobom bezmocní, určite by to vystačilo na skvelú poviedku či novelu.

Preto, keď do deja začnú vstupovať ďalšie postavy s vlastnými príbehmi a osobnostnými profilmi, môže to najprv pôsobiť ako rušivá nadpráca. Rýchlo sa však ukáže, že autorka sa v texte rozhodla rozvinúť ešte druhý plán, ktorý kladie nemenej dôležitú otázku.

Je jasné, že pani Ľudmile sa nakoniec nepodarí úplne splynúť s nemocničným prostredím a pritiahne na seba pozornosť. Story sa začne vrstviť a leitmotívom sa stanú spôsoby, ktorými sa ďalšie figúry pokúšajú pani Ľudmile „pomôcť“. Použité úvodzovky naznačujú, že pri podaní ruky bezprizornej dôchodkyni nikomu z nich nejde o úplne nezištnú filantropiu.

Toto je druhá veľká otázka, ktorú román kladie: Existuje naozajstná solidarita a krištáľovo čistá vôľa pomôcť blížnemu? Juráňová rozprestiera celú paletu motivácií, ktoré sa skrývajú za ochotou zaoberať sa opustenou dôchodkyňou. Môže ísť o vyslovene koristnícke zneužitie, no rovnako o zdanlivo úprimné úsilie, ktoré je však poháňané vlastnými životnými očakávaniami a potrebami. Každá pomocná ruka je tu len súčasťou tela s jeho vlastnými problémami.

Načrtnutý obraz takto nadobúda finálne kontúry – žijeme vo svete, ktorý smeruje k osamelosti, a na oporu okolia sa nedá úplne spoľahnúť. Obzvlášť v dnešnej krízovej dobe sa zo všetkých strán ozýva apel na súdržnosť. No Juráňovej verdikt je skôr čierny. Podľa neho si človek v núdzi nakoniec vyslúži označenie naničodník či (ako hovorí názov knihy) naničodnica.

Rušivá realita

Román Jany Juráňovej je možno temnejší, než by si druh homo sapiens zaslúžil. No ponúka vycibrený literárny jazyk, pozorovací talent a zamestnáva mozgové závitky. Značka Aspekt môže signalizovať, že pôjde (a sčasti aj ide) o rodové stereotypy v spoločnosti, no nemáme do činenia s feministickou prednáškou. Toxické charaktery sú v knihe zastúpené naprieč pohlaviami.

Čo prekvapí, je autorkin pohyb na pomedzí fikcie a skutočnosti. Pri načrtávaní osudov postáv románu sme konfrontovaní s námetmi, ktoré jednoznačne odkazujú na živú realitu.

Máme do činenia s celebritou, ktorá po spôsobenej auto-nehode a ublížení na zdraví zožne vlnu spoločenského opovrhnutia. Je tu bývalý konzervatívny politik v rokoch, ktorý kandidoval na prezidenta a po boku má oveľa mladšiu partnerku. Do deja zasahuje kauza resocializačného zariadenia, v ktorom namiesto odvykania od drog dochádza k sexu s tínedžerkami.

Hoci nejde o detailné kópie reálií, v mysli automaticky naskakujú zodpovedajúce udalosti a osoby. Ide pritom o skutočnosti, ktoré nám už médiá dostatočne vštepili do mozgov a máme na ne názor. Literatúra, samozrejme, môže siahať po podnetoch

z reálneho sveta. Inak by ani nemohla existovať, pretože nevzniká vo vzduchoprázdne.

Ako čitatelia však chceme, aby nám literárny text zamotal mozog príbehmi, ktoré sme ešte nepočuli. A nevideli v televízii. Inak hrozí, že sa z nich stanú klišé, a navyše odpútajú pozornosť od toho, čo je podstatné. V prípade Juráňovej knihy Naničhodnica je to skvelo podaná hrozba samoty, izolácie, tragédie starnutia a absencie dotyku.

(Denník N, dennikn.sk, 20. 1. 2021)

Nina Podmanická

Neokúzlená – rozčarovaná

Denisa Fulmeková: Agáta

Denisa Fulmeková sa v posledných rokoch snaží etablovať ako autorka umeleckej literatúry, no napriek tomu treba konštatovať, že vo svojom najnovšom diele neráta s čitateľom, ktorý by mohol rozumieť implicitným narážkam. V románe Agáta, v ktorom tematizuje osud údajnej prešporskej čarodejnice, sa totiž k postavám a k čitateľom správa rovnako – pokladá ich za rovnako jednoduchých.

Fiktívni obyvatelia mesta Pyspeky, ktorí majú reálne predobrazy, sú jednorozmerní. Buď sú dobrí, prajní a nemajú podiel na tragickom konci hlavnej hrdinky, alebo sú skrátka zlí, nestačí im Agátu ohovoriť a využiť, aktívne sa snažia zneškodniť ju. Osobnostne pritom pripomínajú postavy červenej knižnice. Hlavná hrdinka je vlašná, názorovo nevyhranená, charakterizovaná viac suchými konštatáciami rozprávača ako vlastnými skutkami. Jej „čarodejníctvo“ ju od ostatných neodlišuje, ani ju nerobí zaujímavou, bylinkárstvu sa v knihe venuje prevažná časť ženských postáv. Agáta vo svojom živote zohráva takú pasívnu a marginálnu rolu, až nie je úplne jasné, čo vlastne celé dni robieva okrem uholňatenia na hraniciach. Ženské postavy sú neprajné, zlomyseľné, často vulgárne a neohrabané, muži sú zase v lepšom prípade sadisti, v tom horšom aj chlipníci. Predstaviteľom oboch pohlaví chýba hĺbka a ich činom zaujímavejšia motivácia ako vlastný prospech či potešenie. Primárnou stratégiou autorky je zameranie pozornosti čitateľa na ľudské neduhy, ktoré v príbehu postupne predstavuje postavami-typmi. Fulmeková

ráta s bulvárnym pohoršením ako bezprostrednou reakciou na konanie postáv. Je to stratégia zámerná, no nie veľmi sofistikovaná.

Charakteristika hlavnej hrdinky je rozpačitá a zakladá sa na atribútoch, ktoré sú v lepšom prípade ťažko zlučiteľné, v horšom si vyslovene odporujú. Okrem toho, že má zároveň mozolnaté ruky a ladné pohyby, má čitateľ veriť, že Agáta je svojhlavá, napriek tomu, že v interakcii s ľuďmi je ústupčivá a mierna. Vydáva sa za Gabrielu, ktorého jej dohadzuje otec, i keď autorka navodzuje atmosféru, že hrdinka je ochotná čakať na pravú lásku, na niečo výnimočné. „*V Agáte sa rozvíjala túžba po ozajstnej láske a nechcela ju obetovať, len aby sa stoj čo stoj stala vydatou paňou. [...] keď tam raz Gabriel nebol a otec jej povedal, že pán Borlobáš by mal záujem sa s ňou oženiť, iba zmätene prikývla*“ (s. 21 – 22). S rovnakou poslušnosťou sa nakoniec odovzdáva do rúk kata.

Súčasťou zápletky je aj komplikovaný vzťah hrdinky s blízkym okolím. Jej manželstvo je na svoju dobu prinajlepšom neštandardné, vzťah s rodičmi problematický. Otec Agátu pravdepodobne viní z odchodu jej matky, ktorá rodinu opustila kvôli cudziemu mužovi, no toto vysvetlenie je len implikované a pravý dôvod si postavy nikdy nevyjasnia. Vzťah k otcovi je ambivalentný – ten ju najprv podobne ako matka opúšťa a necháva na starosti babke, hľadá na ňu „*podozrievavo*“, no zároveň sa ňou necháva navštevovať a na smrteľnej posteli mu pri pohľade na dcéru „*prelietajú tvárou náznaky úsmevu*“ (s. 76). Jeho reakcie na Agátu nie sú napohľad ničím motivované – situácie, v ktorých sa k nej správa vrúcne a v ktorých chladne, pôsobia náhodne. Vo výsledku je táto vzťahová väzba len zbytočnou kulisou, súčasťou „*biľagu*“ hrdinky. Čitateľ sa nedozvedá pravý dôvod, prečo mal otec k Agáte rozporuplný vzťah. Nedozvie sa však ani, čo sa stalo s mačkou z úvodu, ktorá sa vyparila bez toho, aby najprv vysnorila mŕtve dieťa pod lavicou. Nedozvie sa ani, prečo Žofia prezradila Agáte každú podrobnosť svojho plánu, ktorého výsledkom bola poprava hlavnej hrdinky, no v závere sa dozvedá, čo sa stalo s brokátovými šatami, ktoré nezohrali v príbehu ani najmenšiu rolu.

Autorka sa, bohužiaľ, pripravila na čitateľa, ktorému budú často unikať jednoduché súvislosti. Aby sa necítil trápne, rozhodla sa mu polopatisticky, explicitne objasniť jednoduché interakcie postáv. Uvádzacie vety často len redundantne opakujú to, čo bolo uvedené v priamej reči, sú spočiatku únavné, postupne až trápne a frustrujúce. „*Kristušát, najhnusnejšia krava v mojom živote!*“ *bohoval Droch na jej ustajnenú kravu*“ (s. 29). „*Som s nimi zadobre a majú ma odviezť do Pyspek, chabo sa bránila Agáta, pričom naznačovala, že má dobré vzťahy s vrchnosťou*“ (s. 92). Ťažko pritom hádať, či nimi potrebovala autorka len zaplniť priestor, alebo či vážne ráta s čitateľom, ktorému je potrebné priamu reč ešte raz prerozprávať a vysvetliť.

Denisa Fulmeková prichádza v Agáte poučená. Po literárnych úspechoch, ktoré zažila s *Konváliou* (2016) a *Doktorom Mrázom* (2018) vytušila, že „silný“ a tragický príbeh odohrávajúci sa na pozadí historických udalostí jej bude stačiť na to, aby jej mnohí odpustili povrchné rozprávanie. No téma upálenej čarodejnice už nebolí tak ako tematizácia arizácie a deportácie Židov a neprináša ani také pikantérie ako tajný lúboštný život známeho autora. Defekty Fulmekovej písania sú nemenné, s každou jej novou knihou je však zreteľnejšie, že za „autentické, aktuálne a silné“ sa nedá schovávať naveky.

(*plav.sk* 16. 2. 2021)

Radoslav Passia

Na pochôdzkach po jednej z Bratisláv

Jana Beňová: Flanérova košľa.

8 ½ bratislavských ulíc

Pojem flanér sa európskou kultúrou vinie od čias Charlesa Baudelaira a počnúc Walterom Benjaminom, ktorý tento fenomén filozoficky interpretoval na príklade Paríža 19. storočia, sa stal predmetom reflexií a interpretácií mnohých autorov. Flanér sa najčastejšie definuje ako človek túlajúci sa mestom, no nie tulák bez prostriedkov, ani turista naháňajúci sa za atrakciami z bedekrov. Po mestských uliciach sa pohybuje zdanlivo bezúčelne, no jeho skrytým cieľom sú nové zážitky a skúsenosti, ide teda o človeka hľadajúceho inšpiráciu, často umelca či intelektuála. Flanér je fenoménom moderného spôsobu života, ten sa zas nerozlučne spája s urbánym priestorom.

S mestom mala slovenská literatúra dlho problém. Neplatí však, že by tu neboli mestskí autori, hoci ich čítankový obraz môže byť často iný. Príkladom je hoci aj Kukučín so svojim autentickým záujmom o dobový mestský život; svedčia o tom jeho pražské *Zápisky zo smutného domu* alebo vskutku flanérske cestopisné postrehy z Paríža. Bratislava sa do hľadáčika slovenskej literatúry dostáva výraznejšie až po vzniku Československa. Jej nová funkcia hlavného mesta Slovenska, ale aj geografická poloha, životný štýl, kaviarne, nábrežie či lesoparky priali flanérskym pochôdzkam, hoci nie úplne bezcieľnym. Veď vieme, že nová bratislavská bohéma si vtedy kládla za cieľ aj pouličné „poslovenčovanie“ mesta.

Podoby Bratislavy v širšie chápanej súčasnej slovenskej próze sú rôznorodé, iná je Pišťankova, iná u Slobodu, Roznera,

Vilikovského či Kopcsaya. Mesto sa rýchlo mení a stúpa aj čitateľský dopyt po literatúre zachytávajúcej jeho život a premeny. S touto konjunkturálnou témou môžu byť spojené aj isté pragmatické očakávania autorov i vydavateľov.

Svoj kamienok do stále nedostatočne štruktúrovanej mozaiky literárneho obrazu slovenskej metropoly dobrusuje v novej knihe aj *Jana Beňová*. Pripomeňme, že urbanizmus Bratislavy hrá svoju rolu už v jej prozaickej knihe *Plán odprevádzania (Café Hyena)* (2008), z ktorej si aj po rokoch možno vybaviť kyvadlový pohyb bohémskej partnerskej dvojice v jednom meste a predsa medzi dvoma rozdielnymi svetmi oddelenými Dunajom: neprívetivou, sociálne aj architektonicky bezútešnou Petržalkou deväťdesiatych rokov 20. storočia a starým centrom mesta poskytujúcim priestory na tvorivosť, voľnomyšlienkarstvo a vzrušujúce bohémske ničnerobenie.

V knihe *Flanérova košela. 8 ½ bratislavských ulíc* sa Beňová posúva v čase do prítomnosti a zo žánrového hľadiska k publicistike. Pokúša sa o aktuálny (pokiaľ ide o priestory a konkrétnych ľudí výberový) portrét stále dosť nemestsky pôsobiacej Bratislavy, najmä ak ju porovnáme s okolitými stredoeurópskymi metropolami s bohatou tradíciou veľkomestského života a jeho literárnej reflexie.

Bratislavská rodáčka z generácie Husákových detí sa zamerala na iné publikum, než aké dlhé roky oslovuje napríklad vydavateľstvo Marenčin PT svojimi početnými posoniensiami, ktoré sa zväčša vezú na silnej vlne kolektívnej nostalgie. Raz za starým dobrým Prešporkom z čias monarchie, inokedy za zlatým vekom „trojjazyčnej“ Bratislavy medzi svetovými vojnami. Prípadne stavia na vyslovene generačnú nostalgiu a spomienky na mladosť v socialistickej metropole (stelesnením tejto publicistiky bol Juraj Šebo). Beňová cieľi na strednú a najmä mladšiu generáciu – ich má osloviť slovná hračka v názve odkazujúca na flanelovú košeľu, symbol relevantný pre grunge či Seattle sound v deväťdesiatych rokoch, ako aj neskoršiu vlnu hipsterstva. Kniha teda mieri predovšetkým na prosperujúcu, aktívnu skupinu ľudí vytvárajúcu svoj „mestský príbeh“, formujúcu „vnútorné mesto“, symbolicko-semiotickú sféru nášho života v mestskom priestore. A z veľkej časti aj je práve o takýchto

ľudoch. Autorka ponúka svojej cieľovke ich generačné vzory, zrkadlá ich vlastného životného štýlu.

Zo žánrového hľadiska ide o nefikčnú literatúru, v ktorej sú obsiahnuté viaceré žánre z pomedzia publicistiky a beletrie, od fejtónu, eseje, reportáže až po interview. Súhrnne by sme celú túto zručne využitú zmes postupov mohli zastrešiť pojmom knižná reportáž. Tému vymedzuje podnázov – osem a pol bratislavských ulíc, každej ulici je venovaná kapitola, všetky sa nachádzajú v širšom centre mesta alebo v Petržalke, záverečná „polulica“ zhrňa výnimky potvrdzujúce toto pravidlo. Beňová ponúka výberového sprievodcu po súčasnej Bratislave, ktorú dobre pozná z predošlej skúsenosti reportérky a po rokoch sa k nej opäť intenzívnejšie vracia. Viac ako jednotlivé architektonické a historické zaujímavosti exponuje život a priestor vybraných ulíc v mierke chodca a do výšky jeho očí: chodníky, pasáže, petržalské betónové terasy, rozličné prevádzky, obchody a kaviarne z viac či menej funkčného parteru zvolených ulíc. Od chodníka potom obrazne zdvíha oči vyššie, do bytov – dôležitú úlohu v Beňovej prístupe zohráva zachytenie konkrétnych ľudských príbehov a hľadanie sociálnych väzieb v rámci ulice, susedských vzťahov. Veď všetci cítime, že to vysnené živé mesto je akosi práve o šikovnom priestorovom prepojení intímneho a rodinného so susedským, spoločenským a verejným. Súčasťou rozprávania sú aj krátke exkurzy do histórie jednotlivých priestorov, ulíc či budov.

Najmä pri niektorých rozhovoroch však autorka akoby pozabudla na rámcovú tému. Čitateľ si potom musí položiť napríklad otázku, prečo sa v knihe nachádza dlhý rozhovor s psychiatrickou T. Čaplovou o stave tohto lekárskeho odboru. To, že psychiatrická klinika sídli na Mickiewiczovej ulici, ktorá je jednou z „hrdiniek“ knihy, sa zdá príliš málo. Podobne je to s propagačným rozhovorom s rektorom S. Abrahámom o BISLA-e na Grösslingovej a niektorými ďalšími pasážami, ktoré by si zaslúžili ruku odvážnejšieho editora.

Najprínosnejšie z poznávacieho hľadiska pôsobia pasáže, kde autorka odkladá afirmatívnosť a úctu hostky, ktorú známe osobnosti z kultúrno-umeleckej branže či zaslúžilí Staromešťania pozvali do svojej obývačky, a voči svojmu respondentovi, priestoru,

ulici sa nejakým spôsobom jasnejšie vymedzuje. V jej prípade nie je prekvapivé, že sa tak deje napríklad v kapitolách venovaných Petržalke – tam som mal pocit, že sa zúčastňujem na autentickom dialógu o charaktere, zmysle, súčasnej a budúcej podobe tohto (ne) mestského priestoru.

Nemožno obísť grafickú úpravu knihy. Palo Bálik sa vydatore pohral s vizuálnou estetikou bedekrov a ich pragmatickou prehľadnosťou, z tradičných máp tu zostala abstraktná čiarová estetika odkazujúca na tvar jednotlivých ulíc. Dôležitou súčasťou je obrazová príloha. Kým bez fotografií Evy Benkovej, Mareka Jančúcha, Sone Maletzovej a Martina Kleibla by kniha utrpela, maľby ulíc Mareka Cinu sú tak trochu navyše, neuškodili ani svojou názorovou neutrálnosťou nepomohli.

Knihy Jany Beňovej ako celok je dobrý pokus o zachytenie súčasnej slovenskej metropoly, jednotlivé témy sú spracované kultivovane, zrejma je aj autorkina historická a urbanistická príprava. Ak to nemá byť kniha voči tomuto problémovému mestu priamo láskavá, tak určite aspoň empatická. Zostane jedným z literárnych svedectiev o jednej z možných Bratisláv, videnej očami zanietenej a zároveň poučenej chodkyne, či slovami Jany Beňovej „flákačky“.

(Knižná revue 2/2021)

Marta Součková

Do tretice všetko najlepšie

Richard Pupal: Ženy aj muži, zvieratá

Po troch knihách Richarda Pupalu, najmä po vydaní minuloročnej zbierky próz *ženy aj muži, zvieratá* môžem s istotou konštatovať, že tento autor patrí k najlepším súčasným poviedkarom či prozaikom ako takým. Ako jeden z mála totiž dokáže na malej ploche vytvoriť nielen nečakaný zlom, ktorý nemusí byť pointou poviedky, ale medzi riadkami evokuje iný svet než v nich – svet našich pocitov, najmä strachov, úzkostí či viny. V Pupalových poviedkach sa na prvý pohľad nič nedeje, no stane sa v nich všetko – ľudia sa milujú, nenávidia, ubližujú si, rozchádzajú sa aj navždy odchádzajú (umierajú). Hoci Pupal často konkretizuje sociálne slabšie vrstvy, zaujíma ho, takmer výlučne, ich vnútorná skutočnosť, respektíve vzťahy v mikrosocietách, predovšetkým v dysfunkčnej rodine.

Pupal debutoval v roku 2014 zbierkou realistických, psychologicky zväčša prepracovaných próz, ktorej názov *Návštevy* súvisí s témou – stretnutí, za ktorými možno vidieť či aspoň tušiť komplikované rodinné vzťahy. Podobne sémanticky príznakový je názov druhej Pupalovej knihy *Čierny zošit* (2017), evokujúci nielen zápisníkové či denníkové písanie, ale tiež mysteriózne či hororové postupy v nej. Titul tretej, *ženy aj muži, zvieratá* (2020), odkazuje na spojenie ľudského a animálneho sveta – viaceré postavy sú pozitívne alebo negatívne prepojené s rôznymi zvieratami, hmyzom či vtákmi. Prostredníctvom týchto motívov Pupal poukazuje i na deficitný svet postáv – domáce zvieratá i chrobáky môžu protagonistom nahradiť chýbajúcich rodičov či priateľov. V neposlednom rade naznačujú

zvieratá v titule pudovosť postáv, ich animálnu, neraz tiež animóznu povahu či podstatu.

Názov *ženy aj muži, zvieratá* však súvisí aj s kompozíciou knihy, v ktorej je v šiestich poviedkach ústrednou postavou žena, a práve toľkokrát je v ďalších prózach protagonistom muž. V ostatnej, v poradí siedmej próze, *V dome*, implicitne rozdeľujúcej obe časti zbierky („ženskú“ a „mužskú“), sa spája osud starej ženy s mladým mužom Radovanom, ktorý sa po Alžbetinom odchode vláme do jej domu. Obe narácie sú v poviedke označené menami postáv, za ktorými je v zátvorke uvedený vek (84, 26), čím sa dokumentuje ich rodová a generačná odlišnosť. Obraz o Radovanovi aj Alžbete si ale vytvárame sami a nepriamo, z ich správania a konania; Pupala svoje postavy nehodnotí, neposudzuje ani neodsudzuje.

Hoci Pupala píše vo svojej tretej knihe predovšetkým o dospelých (ženách a mužoch), tí si spomínajú na minulosť, vracajú sa ku koreňom dávnych tráum, respektíve zostávajú deťmi svojich rodičov – autor zrejme preto využíva i detskú optiku. Motív pamäti (uchovávaní či pretrvávajúci minulého v prítomnosti) a času je vo viacerých poviedkach dôležitý – postavy si pripomínajú určité udalosti z detstva či dospievania: „*Pamätáte si svoje prvé porno? A čo to s vami spravilo? // Vracala som sa s výjavmi v hlave, ktoré som odháňala. Márne, a treba povedať, že aj neúprimne. // Prešla som prázdnyim parkoviskom pri ihrisku. [...] Mama spadla z kolotoča. // Porno sa skončilo. Rozbehla som sa*“ (s. 50). Pieseň Samantha Fox je v poviedke *Mama na kolotoči* spätá nielen s istým priestorom a dobou, ale aj s neľahkým dospievaním protagonistky, takisto ako film *Čeluste*, prvé porno, plagát skupiny *A-ha*, no tiež rozchod rodičov, matkin alkoholizmus či napäté ticho: „*Náš byt sa zmenil. Zväčšil sa a stíchol, plný napätia, nevyslovených slov medzi mnou a mamou. Mala som ho viac pre seba, ale radšej som z neho utekala. Niežeby som predtým vyesedávala doma, ale teraz som bola vonku každý deň a zostávala do tmy*“ (s. 34).

Najočividnejšie konkretizujú motív pamäte a času dve poviedky, v ktorých je tá istá udalosť videná z rôznych perspektív. Tínedžer Adam sa v próze *Deň letných prázdnin* ocitá u svojho deda v období, keď sa jeho rodičia rozvádzajú, a zoznamuje sa s Veronikou,

s ktorou pozoruje chrobáky, ale aj starú Virágovú, väzniacu svoju dcéru v chlieve. Veronika v poviedke *Koho som videla* stretáva po mnohých rokoch Adama, no nespomenie si na jeho meno, zato sa jej v mysli živo vybaví minulosť – žena v kletke, voňajúci chrobák a i. Každá z postáv intenzívne vníma zavretú Virágovú, no obe zároveň riešia osobné problémy (Veronika bratov alkoholizmus, Adam rodičov). V obidvoch poviedkach, no aj vo vnútri textu *Koho som videla* sa tak spája minulosť, na ktorú si spomína protagonistka (motív jej priateľa, zberateľa chrobákov, ktorého meno si popletie), a prítomnosť, prezentovaná prostredníctvom jej brata – alkoholika.

Pupala podobne ako mnohí súčasní prozaici a prozaičky (Monika Kompaníková, Ivana Dobrákovová, Balla a i.) stvárnjuje vo svojej tvorbe neúplnú rodinu, v ktorej absentuje väčšinou otec. Rozchody či odchod príbuzných, a to aj definitívny (smrť), ovplyvňujú Pupalove postavy naddho, vedú k ich alkoholizmu alebo im zhoršujú psychosomatiku. V poviedke *Soňa a deti* sa bolesť matky po dcérinej autonehode prejavuje aj navonok – neznesiteľným svrbením: „Vyrážky, drobné červené bodky, si všimla na nohách. A rýchlo sa šírili, na ruky, boky aj chrbát. Škrabaním im pomáhala. [...] Rozškriabala sa do krvi. Nutkanie nedokázala ovládnuť, nechtami si brázdila kožu aj v spánku. Prestala vychádzať z domu. Koža, pokrytá chrastami, akoby ju svrbela zvnútra. Keby to bolo možné, strhne si ju z kosti ako šupku. Celé dni strávila na gauči pod dekou. Život sa sústredil do prstov, nepokojných a plných zlosti“ (s. 16 – 17). Keď Soňa na stretnutí s dcériným partnerom Matejom zistí, že tento si našiel novú priateľku a narušil tak zdanie existujúcej rodiny, nedokáže prekonať svrbenie inak ako okamžitým škriabaním. Na toailete však obráti svoju zlosť voči cudziemu chlapcovi a následne sa pred Matejovým pohľadom skryje do „náručia, posledného, ktoré jej zostalo“ (s. 29). Soňa je zároveň jednou z mála Pupalových postáv, ktorá má empatického manžela – Libor ju v každej situácii chráni, a to aj pred ňou samou, pred jej sebadeštruktúrnym správaním.

Naopak, vo viacerých Pupalových poviedkach muž nie je ženinou oporou a neraz vstupuje do nového vzťahu – okrem Mateja z textu *Soňa a deti* si ďalšiu rodinu zakladajú otcovia v poviedkach

Mama na kolotoči, Škvrna či *Súkromná hodina matematiky* – teda približne v štvrtine textov z knihy *ženy aj muži, zvieratá*. Podobne titul poviedky Repríza evokuje okrem opakovaného divadelného predstavenia aj milenecký pomer, ku ktorému sa Roman vráti po smrti svojej ženy. Jeho priateľka je síce vdova, no odmietne s ním žiť s odôvodnením, že nie je sama (má synov). Muž reaguje na Miladinu odpoveď zlosťou – voči bábke visiacej z lustra: „*Prudko vstal, a akoby si ten pohyb vyžadoval ešte čosi, schmatol bosorku, ktorá mu prekryvala tvár na opačnom konci stola*“ (s. 164). Žartovná figurka tvorí paralelu k Milade – Roman nie náhodou sleduje jej „*dlaň s pazúrkami*“ (s. 163), s nechtami natretými na cyklámenovo, a ublíži bábke namiesto Milady. V poviedke sa postupne rekonštruuje minulosť oboch postáv, ktorá je odhaľovaná aj prostredníctvom identickej sektorovej steny či fotografie manžela/manželky v rámci s čiernou páskou. Hoci predmety a nábytok naznačujú „reprízu“, táto sa nakoniec nekoná, pretože Milada nechce nový, spoločný život.

Postavy v Pupalových prózach nie sú napriek svojim slabostiam a negatívam charakterizované jednoznačne, väčšinou si totiž zachovávajú akúsi elementárnu ľudskosť. Napriek častej naračnej ich-forme, teda i subjektívnosti výpovede, postavy nepôsobia jednostranne. Napríklad v poviedke *Súkromná hodina matematiky* otec neznaša manželku ani svoje dieťa, ale syn negatívne hodnotí aj matkinu submisívnosť: „*Mama ľudí znervózňovala. Tiež som bojoval s nutkaním ublížiť jej alebo ju aspoň šetrne, no rázne odsunúť z cesty. Jej náklonnosť som považoval za prekážku medzi mnou a otcom*“ (s. 167). Mamino *kunkanie* je na jednej strane priam neznesiteľné, na druhej strane protagonista rád počúva žaby: „*Spev kuniek sa mi zdal krásny. Neviem, či ho otec niekedy počul. Bol v ňom smútok*“ (s. 169). Rozprávač neskôr dodá, že na jeho ženu a deti spev žabiek nepôsobí – svoj vzťah k mame tak vyjadruje prostredníctvom *kuniek*, ktoré ho odpuďzujú a priťahujú súčasne.

V poviedke *Chrasty, lodžie, možnosti* sú agresívni obaja manželia: „*Už neviem, kto s tým začal, s nadávkami. Kokot a piča. Z koho to vyšlo skôr, cez zuby. Keď som sa rozžúrnil, rýchlejšie než kedykoľvek predtým som sa ocital pri hranici, spoza ktorej som sa už nemusel vrátiť.*

A keď po mne vrieskala Lucia, v pohľade mala nenávisť. Keby sa jej v besnej chvíli priplietol do ruky nôž, možno by ma aj pichla“ (s. 127). Protagonista však stratí nad sebou kontrolu mimo rodiny – v hádke so ženou, ktorá takmer narazí do ich auta. Tenzia medzi manželmi tak prerastá do otvoreného, fyzického konfliktu s neznámou, ktorá v podstate za nič nemôže. Pupalala naznačuje, aká krehká je hranica, za ktorou je už násilie, ako rýchlo môže človek zostať poznamenaný (napríklad ak ublíži niekomu bez zjavnej príčiny), respektíve ako sa situácia môže zvrtnúť, vychýliť z každodennosti.

Veľkým pozitívom Pupalových próz je, že ich možno precítiť bez toho, aby sa v nich priamo verbalizovali emócie. V poviedke *Delba* si rodičia deti rozdelia, pričom starší brat zostáva s otcom: *„Nechcel som, aby zostal sám. A pomohol si slúbob; musel sa báť, tak si to dnes vysvetľujem. Vedel, ako veľmi mám rád zvieratá. [...] Chcel som vevericu. Netuším prečo. Možno som videl film, v ktorom niekto chová vevericu. A otec mi ju slúbil. // Predstavujem si mamu, ako mi balí veci a plače“* (s. 119 – 120). Po otcovom a synovom návrate domov rodičovské hádky pokračujú až do rozvodu, no dospelý protagonista si mnohé veci nepamätá – „spomína“ prostredníctvom rozprávania svojej mamy. Text sa končí narátorovou predstavou, v ktorej s bratom letí do vesmíru, prekonávajúc ťažké vločky padajúce na zem. Tento pohyb nahor, úsilie opustiť priestor, v ktorom sa obaja súrodenci cítia neprijemne, ohrozene, výstižne vypovedá o ich pocitoch i o vzťahoch rodičov a detí, implicitne tiež o manželských problémoch.

Vo viacerých textoch si postavy všímajú telo toho druhého – bodky po komároch, jazvu po očkovaní, vyrážky, doškriabanú pleť, veľké materské znamienko medzi prsami, dlhé nechty, zhrubnuté päty, protagonistka poviedky *Koho som videla* dokonca vníma bratovo intímne miesto: *„Pokrčím plecami a všimnem si, že mu z treniek vyľiezlo ľavé vajce. // Naprav sa, hovorím a brat pochopí a vajce si zastrčí. Natiahne sa po ozdobný vankúšik a položí si ho do lona. Vankúšik po babke“* (s. 90). Podobné detaily svedčia o dôvernom vzťahu medzi postavami, ktoré vedia o sebe všetko, pretože zdieľali či zdieľajú spoločnú izbu, a poznajú svoje telá do najmenších podrobností.

Napokon, v uvedenej próze sa podobne ako intímna telesnosť odhaľuje i bratovo pitie či jeho manželské problémy. Cez dobre osvetlené vonkajšie časti oblečenia, jedla či zariadenia v domácnosti autor vypovedá o zložitom vnútre postáv – napríklad Simona v poviedke *Omietka* začne jesť murivo zo zlosti, nie z nedostatku vápnika v gravidite. Hnev voči svojmu mužovi, ktorý napriek jej stavu cestuje do zahraničia, ba je neverný, alebo zlosť voči svokre, zasahujúcej príliš intenzívne do jej života, obracia Simona voči domom, ktoré by najradšej *zožrala*. Simona nedokáže opustiť ani svojho manžela, ani odísť z dediny, východiskom pre ňu sa stáva syn – dieťa, ktoré je na ultrazvuku sivomodré, sa v matke hýbe zakaždým, keď jej chutí omietka, spolu so Simonou sa vysmieva nenávidenému okoliu. Poviedka však vypovedá o neschopnosti postavy vymaniť sa z bludného kruhu, o jej bezmocnosti voči iným, aj preto je mimoriadne sugestívna.

S (filmárskym) vzdelaním autora súvisí nielen jeho zmysel pre detail, ale tiež využívanie zvukových, optických či haptických motívov, pars pro toto: „*Nemohla zaspať. Počúvala praskot z kuchyne. V tme cítila múry. // Precitla do brieždenia. Zvolna naberala vedomie. Ležala bez pohybu v tikaní budíka, oči zavreté pred novým dňom, kým sa z dediny neozvali kohúty. Zažala lampičku. Posadila sa, ale až na tretí pokus. Pred pol šiestou. Odhrnula perinu, zložila nohy na zem, vsunula ich do papúč. Počkala, kým veľká ručička doputuje k šestke, a natiahla sa po barlu“ (s. 93). V danej próze sa postupne začína deň aj prostredníctvom svetla a zvukov, z veľkého záberu na budík sa presunieme k malému (ručičke smerujúcej k šestke), vnímanie sa zaostruje.*

Richard Pupala sa so svojimi tromi knihami právom dostal do finále Anasoft litera: na pohľad obyčajné texty, v zmysle (hyper)realistického písania, dojímajú bez toho, aby útočili na naše emócie. Tretia zbierka próz ženy aj muži, zvieratá ma oslovuje ešte väčšími ako predošlé, repetitívnosť motívov i frekventované krátke, hutné vety svedčia o špecifickom, komunikatívnom, no zároveň naliehavom a „čistom“ štýle autora.

(Fraktál 2/2021)

Karol Csiba

Čína v literárnej imaginácii

Peter Macsovszky: Čínske kino

Ak by som mal načrtnúť svoje literárne pozorovanie opačne, smerom od všeobecnej charakteristiky k následnému pokusu dotknúť sa niektorých črt prózy Petra Macsovszkého *Čínske kino*, povedal by som, že rubom literárneho potenciálu diel tohto autora je elementárna otázka, akým spôsobom by sme ich mali čítať. Povedané inak, hľadanie zmyslu literárnej výpovede je neraz vykupované organizáciou privátnych „interpretačných sympózií“, ktoré stoja vždy o krok pred aktom individuálneho čitateľského porozumenia. Jedna z recenzentsky obhájitelných príčin tohto spôsobu uvažovania o knihách tvorcu, bokom teraz nechávam poéziu, je istá autorova odosobnenosť, odstup od jeho vlastnej literárnej výpovede. Občas mu na to stačí znejasnenie vyslovených tvrdení a manipulácia s ironickosťou textu. Skryto, a v lepších prípadoch citlivo, tak paroduje komunikačne prijateľnú a normovanú spoločenskú konverzáciu. Vďaka tomuto triku sa posúva k tvorbe špecifickej reči. Ukazuje tiež spôsob, ako rozprávať o niečom, čo pravdepodobne nestojí za povšimnutie, s čím on ako tvorca akoby nechcel mať veľa spoločné.

Teraz trochu konkrétne. Prozaickú knihu *Čínske kino* tvoria poviedky. V intenciách dnešných metodologických príručiek už len v nepatrnom rozpore s vlastnou žánrovou definíciou v nich nájdeme oslabený príbeh, ktorého medzery vyplňa reflexívnosť, čo sa ukazuje už v pozvoľnejšom tempe rozprávania. Jednotlivým situáciám a epizodám je poskytnutý čas, aby sa na scéne aklimatizovali a zvýraznili úroveň vyslovených názorov a postojov. Interpretačne

extrémnejší uhol pohľadu by mohol dokonca konštatovať, že samotné rozprávanie celkom vážne koketuje s reflexiami a evokáciami, čo by ho posúvalo smerom k filozofii a lyrike. Občas tento pracovný postup autora naznačuje jeho nepatrná ľahostajnosť ku kategórii času, čo by sa pri našej prípadnej interpretačnej tolerancii či presnejšie fantázii dalo vysvetliť ako pokus tvorca o prienik za priestor „reálnej“ skúsenosti. Metodologickejšie hodnotenie by mohlo v tejto súvislosti hovoriť o tvorivom pohybe na pomedzí vedenia a nevedenia, ktoré je situované niekam za literárne rozprávanie. Prípadne akceptovanie takejto prozaikovej hry musí zároveň počítať s tým, že svoju opodstatnenosť môže celkom ľahko stratiť striktné selektovanie existencie na minulosť, prítomnosť a budúcnosť. O niečo menej poetická a špekulatívna reflexia vníma však takto načrtnutý autor-ský koncept ako príznak trochu ťažkopádnej fabulácie, ktorej záľuba v detailoch oslabuje kompozičnú súdržnosť jednotlivých poviedok. V prípade sledovanej knihy to ale nevnímam ako čitateľský problém.

Základná téma je v *Čínskom kine* odhalená už v samotnom titule. Niekoľko naivných a nedôveryhodných rozprávačov oboznamuje čitateľov s ich trochu zvláštnym a tajomným vzťahom k Číne. Väčšinou si všímajú jej minulosť. Zameriavajú sa na prekvapujúce ale tiež známejšie historické epizódy, či len bazálne životné momenty. Rozprávači ich obohacujú o súvislosti, fakty a najmä interpretácie. Obraz Číny v nich pripomína mýtickú krajinu, priťahujúcu ľudí naprieč všetkými spoločenskými vrstvami a profesiami. Z tohto uhla pohľadu kniha predstavuje akúsi príťažlivú vnútornú ríšu, ktorá je prítomná vo viacerých svojich verziách, často aj ironických. Práve v nich je tematizovaný rozpor medzi predstavami o Číne a „realitou“: „*O veľkej Číne, o materskej Číne – Mainland China – nemá Melisa dobrý úsudok. Podľa nej sú Číňania neslušní a prefikani. A pomstychtiví. Človek žasne, aká dokáže byť Čína rozmanitá. Čína nie je len to, čo je na území Číny. Mnohí Číňania, ktorí sa nenarodili v Číne, ale v ázijských diasporách starých niekoľko storočí, žijú vo vlastnej Číne a považujú tú svoju Čínu za lepšiu Čínu ako skutočnú, ústrednú Čínu, Ríšu stredú. Zjavne tu ide o konšpiráciu Číňanov žijúcich mimo Číny. Melisa má najradšej Taiwan*“ (s. 49). Tento typ uvažovania nie je ďaleko

od diskusie o materializovanom rozmere krajiny, ktorá je zároveň dvadsaťštyri karátovou fikciou. Aj s predchádzajúcej ukážky je zjavné, že takáto Čína je určitým derivátom početných a rôzne determinovaných interpretácií. Autor ich zakomponoval do jazyka politiky, publicistiky, ideológie, no našťastie nezabúda ani na jazyk literatúry. Otázne však zostáva, či takéto využívanie charakteristík jednotlivých interpretačných systémov, ktoré stoja v jednotlivých častiach knihy v početných vzťahoch vedľa seba, je naozaj literárne pôsobivé a funkčné.

Iné z použitých rozprávání tematizuje, hoci len nepatrne, dejinne overiteľné úsilia svetových mocností o podmanenie si Číny prostredníctvom ópia. Samostatná pozornosť je venovaná súčasnej pandémie. Iba naoko odlišné je rozprávanie o putovaní cestovateľa – pútnika do Perzie. Predpokladané spojenie so starou iránskou kultúrou je totiž v knihe prezentované ako spoľahlivá cesta k pochopeniu viacerých stránok čínskej civilizácie: „*Pútnikovým zmienkam o Perzii možno rozumieť aj tak, že pod Perziou nemal na mysli konkrétne miesto nachádzajúce sa v našom čase a priestore, ale pozmenený stav mysle, prostredníctvom ktorého sa jedinec môže ocitnúť v takých prostrediach, aké vidno na perzských miniatúrach. Lenže tento pozmenený stav mysle sa predsa len viaže na určité lokality. Náš pútnik vedel o takýchto lokalitách na území Slovenska, no predpokladal, že na území historickej Perzie ich musí byť ešte viac*“ (s. 77). Stratégia autora však napriek mnohým kontemplatívnym lákadlám, ktoré sa prostredníctvom dejových odbočení ponúkajú do pozornosti, odoláva dramatickým akciám. Výrazne tomu napomáha využitie opisu. Aj vďaka tomu majú jednotlivé prózy prvky cestopisu. Samotnú púť, resp. cestu sprevádzajú poznávacie zážitky rozprávača. Stretávame sa tiež s konfrontáciami medzi novým a známym na jednej strane a starým a neznámym na strane druhej. V jednotlivých prózach prevláda z pohľadu deskripcie prerušovaná dokumentárnosť. Umožňuje autorovi roztvoriť jeho obľúbené hry možností, určitých neurčitostí, hoci v tomto prípade je takýchto významových približností o niečo menej. Nie prvýkrát sa vo svojich prózach totiž Peter Macsovszky z tohto kĺzania po významoch, možno trochu paradoxne, vyvílika.

V *Čínskom kine* sa spôsob jeho rozprávania zastavuje v takmer jednotnej nálade, ktorá je predlžovaná aj preto, aby sa mohla dostať pod kožu každej interpretácii, snažiacej sa prehrýzť cez meandrujúce myšlienky.

Rozprávačská výpravnosť sledovanej prozaickej knihy v neposlednom rade manifestuje potenciál tvorcu. Ten aj vďaka tomu absorbuje, vznešene vyjadrené, širšie kontexty ľudskej existencie. Textom sa nevyhýbajú názorové konfrontácie, či autorská irónia, ktorá smeruje k zahmlievaniu medzi názorovou naivitou, skepsou alebo múdrosťou, čo dokumentujú napríklad aj takéto vety: „*Austrália sa – po bitkách o toaletný papier – vyznamenala aj kauzou kaderníci. Zase to súvisí s epidémiou. Zavreli kiná, divadlá, reštaurácie, bary, štadióny [...] Nariadili aj zatvorenie kaderníctiev. Ale potom si to rozmysleli, že dobre, môžu zostať zatvorené pod podmienkou, že kaderník dodrží predpísaný poldruhametrový odstup od zákazníka a úprava vlasov nebude trvať viac ako tridsať minút*“ (s. 229). Ani takéto odľahčovanie rozprávania však nezabavuje knihu autorskej apriórnosti, ktorá však nemusí byť vždy presvedčivá. V prípade týchto poviedok, zamyslení, trúfalých a často provokatívnych fantázií totiž dochádza k zjavnej snahe o stieranie hranice medzi rozprávaním a akousi „diskurzivitou“, medzi oboma pozíciami však zostáva prázdne miesto, ktoré však čitateľ väčšinou nedokáže zmysluplne vyplniť. Autor mu v tomto úsilí napriek viacerým pozitívam svojho rozsiahlejšieho rozprávania takmer nepomáha, čo v neposlednom rade dokazuje aj toto na hlavu postavené literárne pozorovanie.

(*Fraktál 4/2021*)

Peter F. 'Rius Jílek

Literatúra à la Evelyn

Ivana Gibová: Eklektik bastard

Bezprostredné uvažovanie nad knihou *Eklektik Bastard* otvára otázku jej generačnej výpovednosti, ktorá vyplýva aj z faktu, že už incipit úvodnej poviedky *Metabolizmus* sa sústreďuje na postavu „po tridsiatke“ (s. 7). Hoci sa samotná autorka Ivana Gibová verejne vyjadrila, že takýto všeobjímajúci zámer nemala, vekovo nielenže patrí do tejto mileniálnej či ypsilonovej kohorty, ale ju i podpichovačne konfrontuje s hodnotovým nastavením a navyše v konkrétnom dobovom časopriestore.

Bratislava sa tak na začiatku nového tisícročia stáva simulakrálnou kulisou, v ktorej sa odohrávajú malé osobné príbehy, viacmenej ovplyvnené sociálno-ekonomickým chodom sveta. Simona zo spomenutého textu síce „*vie, kto je Schopenhauer*“ (s. 10) – aspoň si to myslí –, no pomýliť sa a povedať prvotne „*Damoklov dar*“ (s. 17) namiesto danajského skôr svedčí o formálnom vzdelaní než skutočnom intelektu, k čomu sa aj priznáva: „*ja som študovala estetiku, neviem, čo som si tiež od toho sľubovala*“ (s. 16). Gibová teda obdobným spôsobom – pomocou situačnej a skečovej komiky – pranieruje západnú civilizačnú vyprázdnenosť: „*deti v Afrike nemajú čo jesť a ona si zadrbe pol manga na raňajky a druhá polka jej zhnije, lebo jej nevlezie do kalorického príjmu*“ (s. 11). Bulimická porucha hlavnej hrdinky, pravdaže, nemá byť cieľom zosmiešnenia, zastupuje však maniakálnu obsesiu sebou samým, ktorá je organickým hnacím prvkom súkolia konzumizmu: „*odporúčali orechy a semená a olivové oleje,*

takže prvý nákup bol megalomanský útok na zeleninový trh, potom na obchod so zdravou výživou“ (tamtiež).

Poviedka *Korporát* napokon potvrdzuje ironizovanie neoliberálnych pomerov. Kristína „vytiahla kartičku a prešla fašistickým turniketom, cestou na dvanásť si vo výťahu opakovala, že je všetko v poriadku“ (s. 103). Napriek tomu sa pýta na významovú relevantnosť takéhoto zamestnania: „päť hodín naozaj pracujem a potom zvyšných sedem fajčím, pijem kávu a hrám solitéry na compe“ (s. 124). Odpoveďou je kolegová rada, ako si pragmaticky vyplniť čas: „každý deň niekoľko hodín stojím pri kopírke alebo niečo tlačím a potom to niekoľko ďalších hodín skartujem“ (s. 125). Takáto karikatúra postindustriálnej globalizovanej spoločnosti je kritikou devalvovania ľudského života cez limitovanú optiku produkcie zisku. Autorka ale k tejto téme neponúka angažovaný príspevok, je iba uvravenou pozorovateľkou pertraktovanej reality, ktorú transformuje do expresívnych modelových okolností.

Ich amplifikácia sa uskutočňuje prostredníctvom hektického toku slov, výrazne hovorových a subštandardných, až evokuje scény z vystúpení v domácich standupových šou. Nie je, samozrejme, sporným funkčne používanie vulgárneho jazyka, zdá sa ale, že Gibová sa naň nadbytočne koncentruje tým, že ho kvázi cenzuruje, akoby mali byť spojenia typu „oblečený ako *ch*uj*“ (s. 10), „*tlsté single p*iče s kariérou*“ (s. 21) či „*vnučka k*urva*“ (s. 68) miestom, kde má nasledovať smiech a aplauz obecenstva. Poetologicky sa preto približuje väčšmi k instazabávačke Evelyn, pričom inherentne má nenaplnený analytický potenciál Ivany Dobrakovovej. Za touto stratégiou popularizácie sa pravdepodobne nachádza autorský kalkul oslovit' floskulovitým a fráziistickým humorom, kamuflovaným za cringe comedy a cynizmus. Je to azda pozostatok postmodernej anestetiky, oslabujúcej a umŕtvujúcej senzitivitu tvorivosti. Tento aspekt taktiež podčiarkujú insitné komiksové ilustrácie, doplnené o mémové hlášky ako: „*ja môžem jebať takú filharmóniu, v ktorej účinkuje jamrich*“ (s. 71).

Gibová z uvedených dôvodov dokáže udržať pozornosť cieľovej čitateľskej skupiny. Okrem toho môže upútať i kompozičnou

stránkou, v ktorej nejde o klasickú zbierku samostatných próz, ale o ich voľne prepojenú sieť s navzájom sa križujúcimi charaktermi. Vizualne spracovanie zároveň naplňa vlastnosti intermezza, akejsi vtipnej vsuvky revitalizujúcej literárnu zložku a aktívne pôsobiacej na dej. Vďaka tomuto efektu sa darí autorke zakrývať jednorozmernosť rukopisu. Prekvapujúco, Michal Tallo naletel tejto hre a v *Knižnej revue* (č. 2/2021) na ňu uverejnil ódu presiaknutú superlatívami. No najzvláštnejšie vyznelo, že sa v tomto kontexte zmienil o kategórii autenticity, pretože tá by mala prirodzene emitovať z diela a v tomto prípade úplne absentuje. Zrejme pod ňou nesprávne pochopil nadhodnené makety reálií v podobe bistra Vanesy, poznámok o hipsteroch, vegánstve alebo čerpaní hypotekárneho úveru, eventuálne ešte provincializmu: „*Po ôsmich rokoch sa vrátil na Slovensko a ako správny východniar sa usadil v Bratislave.*“ (s. 48).

Možno konštatovať, že Gibová načrtla zásadný problém svojej doby – povrchnosť, sama je však jej obeťou. Badať to v komodifikácii uchopenia posudzovaných javov, ktorej súčasťou je práve Tallom nepostrehnutá konformná satirizácia tranzitologického diskurzu: „*tu na lazoch už ženy nemajú vagínu, ony majú ióni a v zime chodia meditovať do Thajska*“ (s. 57). Treba zdôrazniť, že ide vlastne o konvenčné mainstreamové rebelantstvo, prítomné v akejkoľvek „*polodiskusnej fejsbukovej zábave*“ (s. 161). Autorka a vydavateľ si to zjavne uvedomujú, ináč by v zadnej časti obalu neboli odtlačené slovníkové výklady pojmov *eklektizmus* a *bastard*, kde sa napríklad uvádza „*utvorený mechanickým, netvorivým zlúčením nesúrodých prvkov*“ a „*niečo nesystémovo, zle urobené*“. Niet čo dodať, len ak jednoznačný súhlas s lexikografickou výstižnosťou.

(*Rozum* 4/2021)

Peter Darovec

O problémoch prvého sveta

Barbora Hrínová: Jednorožce

Ivana Gibová: Eklektik bastard

O týchto knihách sa už povedalo aj napísalo dosť. Napokon, obe boli spolu finalistkami zrejme najprestížnejšej prozaickej ceny na Slovensku a obe rôzne významné ceny aj získali. Ak k doterajšej odozve týchto kníh ešte s odstupom času čosi pridať, tak azda len úvahu nad niečím, čo majú spoločné nielen ony, ale čo môžeme identifikovať aj v ďalšej, počtom i významom relevantnej časti súčasnej slovenskej prózy a čo môžu práve tieto dve knihy – každá svojím spôsobom –, reprezentovať.

Zbierky krátkych próz Barbory Hrínovej *Jednorožce* a Ivany Gibovej *Eklektik bastard* rovnako ako mnohé iné, i keď menej oceňované knihy, tematizujú problémy prvého sveta. Týmto termínom sa ironicky označujú také problémy, ktoré vlastne žiadnymi skutočnými problémami nie sú. Referuje sa tak o vyspelej civilizácii, ktorej členovia v každodennom živote riešia najmä výber vhodného šampónu či tipy na víkendový výlet. Lenže v skutočnej literatúre ide napokon vždy o skutočné problémy – akokoľvek nezáväzne hravo sa bude tá literatúra tváriť. V prípade týchto dvoch kníh bude potom tým skutočným problémom absencia problémovosti nášho prvého sveta a z nej vyplývajúca absencia zmyslu (Gibová) či prekrývanie skutočných ľudských problémov nánosmi prvosvetovej každodennej banality (Hrínová).

Absencia veľkých, dramatických, do centra postavených problémov charakterizuje azda aj väčšinu súčasnej slovenskej literárnej produkcie, no tieto dve autorky si ju nielen dobre uvedomujú,

ale ju aj relevantne tematizujú. S nadhľadom, humorom, pritom však hlboko a presne píšú o povrchnom svete neistoty a dočasnosti, o potrebe slobody vykupovanej prázdnotou, o identite v neidentifikovanom svete, o úskaliach komunikácie a bariérach vzťahov. O potrebe neustáleho odstupu od druhých a zároveň neustálej potrebe sa k nim približovať. Tematizujú hľadanie hlbšieho zmyslu v náhodnosti, ale aj nechut' niečo veľké nájsť a zároveň sa zmeniť, pretože v tomto prvom svete sa vlastne žije veľmi pohodlne.

Významovo úzko korešpondujú už názvy oboch kníh, *Jednorožce* a *Eklektik bastard*. Milovníci jednorožcov hádam odpustia nemiestnu úvahu, že toto bájne zviera by sa pri istom interpretačnom nastavení dalo vnímať ako eklektický bastard – podľa slovníkovej definície uvedenej aj na zadnej obálke Gibovej knihy ide predsa o niečo nesystémové, vytvorené spájaním rôznorodých prvkov. Dôležitejšia však iste bude možná spoločná interpretácia oboch názvov ako súborného metaforického označenia ľudí, ktorí sú v nejakom zmysle iní, odlišní, vystupujúci z očakávaného poriadku vecí; ľudí, ktorí sa nemôžu a občas ani nechcú včleniť do usporiadaného spoločenského systému. Nemýľme sa však, nie sú to žiadni romantickí rebeli, vlastne ani žiadni outsidersi či nebudaj asociáli. Ich nevyriešený a azda aj neriešiteľný konflikt so spoločnosťou nie je žiadnym titanským bojom, skôr trápny nedorozumením. Ich spor s okolím je nenápadný, nechcený a pre ostatných ľahko prehliadnuteľný, lenže pre dotyčné postavy práve preto náročný, vyčerpávajúci. Banalizuje sa tu nielen ich konflikt so svetom – pre ostatných taký zanedbateľný, a pre ne predsa nevyhrateľný – ale tiež celý ich život, v ktorom už na nič okrem tohto smiešne malého sporu so svetom niet času ani síl. S banalitou každodennosti konfrontujú autorky svoje postavy prakticky neustále a zároveň s ňou pracujú rafinovane významotvorne. Ak sa napríklad v Gibovej próze výnimočne objaví taký nebanálny, závažný motív ako smrť, je ihneď odsunutý na perifériu textu, do sféry nezájmu. A hoci sa ako echo vracia aj do ďalšej prózy, tak len ako vedľajší, nepodstatný motív, ktorý novým postavám slúži len ako námet na prázdny rozhovor: „*Dajakú ženu tu včera na križovatke prešlo auto, si čítala?*“ (s. 42).

Ak majú čosi spoločné názvy oboch kníh a typy charaktérov, ktoré tie názvy signalizujú, tak podobnosti pochopiteľne nájdeme aj v problémoch či „problémoch“, ktoré ich postavy riešia. Hrínovej i Gibovej ženy-tridsiatničky, lebo o tie tu ide v prvom rade, rozmyšľajú vlastne od úvodu oboch kníh celkom rovnako, až zameňiteľne – napríklad o prichádzajúcich vráskach. V Hrínovej knihe hneď na tretej strane textu: „*Vanda si určite všimla jej vrásky, ktorá ona sama na sebe pozoruje od dvadsiatich siedmich a teraz v tridsiatich dvoch sú už celkom viditeľné*“ (s. 13). A v tej Gibovej rovno v tretej vete: „*Simona raz videla dokument, v ktorom súdny patológ konštatoval, že obeť mala tridsať plus, čo zistil vďaka pozdĺžnej vráske; od tej chvíle nič nebolo desivejšie ako pozdĺžna vráska*“ (s. 7).

Ich tridsiatničky s detekovanými vráskami sa, samozrejme, musia tiež objednávať na psychoterapiu – ani v tom žiadny rozdiel medzi knihami nenájdeme. Gibovej tridsiatnička s komickou hyperbolizáciou uvažuje, že sa „*musí objednať k psychoterapeutke, lebo všetky ženy po tridsiatke musia, proste musia mať terapeutku; žena po tridsiatke bez terapeutky skrátka neprežije*“ (s. 7). Hrínovej tridsiatnička akoby priamo k tomu lakonicky dopovie: „*Muž si zaplatí kurvu, žena psychoterapeuta*“ (s. 135).

Hrínovej i Gibovej prevažujúce protagonistky sú single, bezdetné a musia okoliu odpovedať na otázky: „*Ty nechceš dieťa? Prečo nechceš dieťa?*“ (Gibová, s. 13). Vybavujú si teda aspoň hypotéky, ktorých uzavretie by malo predstavovať akýsi životný zlom, prechod do vyššieho štádia dospelosti. Dbá sa tu na ekológiu, bio autenticnosť zeleniny a ochranu zvierat; okrem vizáže a kíl sa rieši vzťahová „*chémia*“, internetové zoznamky, vychytené pornostránky, psychiatrické diagnózy a ochota či neochota chodiť do dobre platených, no inak neuspokojivých zamestnaní v právnických kanceláriách a korporáciách. V oboch knihách sa pracuje v „*houmofise*“, ale môže to byť – aspoň krátkodobo – aj „*openofis*“. Sú tu lesby a gejovia, ich neakceptujúci rodičia aj akceptujúci heterosexuálni rovesníci neúspešní zasa pre zmenu vo vlastných pokusoch o vzťahy. Sú tu ľudia nedramaticky nešťastní a netragicky nespokojní. Ľudia prvosvetovej banality, z ktorej niet úniku.

Hrínová i Gibová píšu o svete, ktorému rozumejú, ktorého sú evidentne aj samy súčasťou. Píšu o mestských čudákoch, s ktorými samy žijú, o ľuďoch, ktorí sa sami pokladajú za spoločenských jednorožcov a eklektických bastardov, na ktorých sa síce nalepilo všeličo, ale nič z toho nevytvára ich identitu. A nič nenasvedčuje tomu, že by medzi týchto mestských čudákov nezaraďovali autorky aj samy seba. Áno, v tomto zmysle píšu obe prózy subjektu, osobnej výpovede, prózy autoidentifikačné a možno aj tak trochu autoterapeutické.

Vo viacerých kritických ohlasoch sa pri oboch knihách uvažovalo okrem artikulácie skúsenosti osobnej aj o výpovedi nadosobnej, generačnej. Aj pri tejto komparácii by k takémuto generačnému pohľadu mohlo okrem veľmi podobného ročníka narodenia oboch autoriek zväzdať aj takmer všetko z toho, čo bolo o životných peripetiách ich postáv povedané vyššie. Áno, bolo by možné vyhlásiť tieto prózy za akúsi generačnú výpoveď, zároveň by to však bolo nespravodlivým obmedzením potenciálu týchto kníh. Veď napríklad postavy z Hrínovej azda najsilnejšej záverečnej poviedky Klebeta sa vymykajú z generačného rámca ostatných próz, a predsa trpia rovnakou osamelosťou – aj keď z trochu iných príčin.

Hrínovej a Gibovej prózy nie sú žiadnym naivistickým záznamom vlastnej či skupinovej skúsenosti; sú to produktívne štylizované literárne výpovede schopné dotýkať sa podstaty súčasnosti a zároveň si zachovávať ironický nadhľad a odstup. Nie sú však rovnaké, skôr ukazujú, že k tomu istému sa dá prísť rôznymi cestami. Barbora Hrínová predstavuje v tomto zmysle melancholický a introvertný variant, zatiaľ čo Ivana Gibová variant energický a extrovertný.

Hrínovej introvertný pokoj z nej robí skvelú pozorovateľku. Dokáže s odstupom, akoby zboku sledovať problémy ľudí svojej doby a zároveň kriticky prehodnocovať aj to, čo sme zvyknutí automaticky prijímať. Je schopná jemne rozoznať mechanizmy moci a hierarchickej organizácie rodiace sa aj v liberálne naladených komunitách a tiež uvidieť ľudskú drámu skrytú pod vyprázdnenou každodennosťou (oboje napr. v poviedke Sladká).

Gibovej extrovertná bujarosť zasa čitateľa presvedča, že nič netreba brať príliš vážne – ani sám život. Jej kniha je oslobodzujúca, akoby v nej neplatili žiadne pravidlá. Miešajú sa tu žánre, témy, vedomá povrchnosť s intuitívnou hĺbkou, slová jemné aj drsné občas nahrádzajú komiksové obrázky, postavy rôznych mladých žien sa zlievajú do jednej. Jediným pevným pravidlom je tu štýl. Áno, je to kniha neprehliadnuteľného štýlu – literárneho aj životného.

Odlíšnému autorskému temperamentu zodpovedajú aj odlišné protagonistky. Hrinovej vzťahovo deprivovaná žena si nemôže „spomenúť, kedy ju naposledy balil nejaký chlap, a keď sme už pri tom, ani nejaká žena“ (s. 152). Zatiaľ čo tá Gibovej sa celkom spokojne a veselo „ožratá bozkáva s hocikým“ (s. 69), a ak sa vôbec v erotických kontaktoch nejako obmedzuje, tak len preto, že „ju to vlastne vždy bavilo iba vtedy, keď ju ešte nemilovali, alebo už nemilovali“ (s. 84). Lenže aj Gibovej bonvivánka si napokon musí – i keď svojimi slovami –, povedať vlastne to isté, čo Hrinovej asketička: „Do piči, čo je toto za život? Frajera nemám, robím tu medzi jebnutými ľuďmi, vkuse slopem a masturbovala som naposledy pred mesiacom“ (s. 127). Rôznymi cestami tak obe dospievajú prakticky do rovnakého bodu. Pretože obe dokážu pracovať s bezvýznamnou povrchnosťou tak, že sa z nej stáva plnovýznamová literatúra.

Ešte aj slabiny majú ich knihy podobné. Obom dokáže ublížiť, keď ich autorky občas zbytočne zatlačia na inak spoľahlivo a presne režúcu pílu. Ak je Hrinová silná vo vytváraní charakterov s jemným, no i tak spoločensky diskvalifikujúcim defektom, tak o túto silu prichádza práve tam, kde tieto defekty zbytočne zväčšuje, vizualizuje, stelesňuje (najmä v možno najvýraznejšej, no zároveň najtriviálnejšej poviedke Chémia). A obdobne pri Gibovej. Ak je jej zrejmom prednosťou spontánne uvoľnené, no pritom rafinované korigované rozprávačstvo, tak na pár miestach (najmä poviedky Svätá púť) sa mimoriadna chuť rozprávať už javí ako neefektívny verbalizmus.

Tieto zaváhania sú v oboch knihách také drobné, že sa nimi ani netreba zaoberať. Oveľa príznačnejšia je napríklad ich spoločná schopnosť nadhľadu. Ak Hrinovej tridsiatnička nájde vo svojom

pubertálnom dievčenskom denníku premúdrenej kozmologickej otázky, tak na adresu svojho dnešného dospelého ja s ironickým odstupom skonštatuje: „*Teraz si kladie(me) približne rovnaké*“ (s. 36). Lenže zásadné otázky o svete a ľudskej existencii v ňom aj pri všetkej irónii ostávajú a s nimi aj rovnako zásadná – a nesplniteľná – požiadavka jednej z Gibovej postáv: „*Ale ja chcem, aby moja činnosť mala zmysel*“ (s. 124).

Zmysel sa však v povrchnom svete prvosvetovej banality objavuje už len ťažko a pointou je tak v oboch prípadoch – absencia pointy. I tak je to pointa presvedčivá a zmysluplná. „*By ma zaujímal, čo za životy vedú títo tridsiatnici bez pointy, čo furt hľadajú nejaký zmysel života – a nič,*“ (s. 164) píše sa v závere knihy Ivany Gibovej. Kto tú knihu čítal – a k nej aj knihu Barbory Hрінovej – ten už vie, čo za životy to vedú.

(plav.sk 26. 11. 2021)

Etela Farkašová: Záchrana sveta podľa G.

Kniha laureátky Anasoft litery 2018, nominovaná v aktuálnom ročníku ceny, je upraveným a rozšíreným vydaním prózy publikovanej pôvodne v roku 2002. Je o dospeljej žene s mentálnymi problémami, ktoré určujú jej špecifické, „senzitívne“ videnie sveta a predstavu o nutnosti jeho záchrany, ako avizuje názov. Dôležité je hneď na začiatok poznamenať, že problematika psychického zdravia nie je témou knihy, mentálna choroba funguje primárne ako nástroj nastolenia konfliktu medzi hrdinkou a svetom, pričom ťažisko skúmania tu má spočívať práve na svete, ktorý hrdinku obklopuje, nie na nej samotnej. Ako uvádza anotácia, „Etela Farkašová [...] sa staronovou prózou opäť kriticky vyjadruje k aktuálnym problémom našej civilizácie.“

Dej prózy nie je bližšie priestorovo a spočiatku ani časovo špecifikovaný. Protagonistka G., vykazujúca príznaky obsedantno-kompulzívnej poruchy, žije s matkou, prevažne izolovaná od zvyšku spoločnosti, bez širšieho zázemia medziludských vzťahov. Vo svojej izolácii sa upína na prepracované predstavy o realite, ktoré majú charakter až akéhosi pseudovedeckého systému, „megaprojektu“ záchrany – konečným produktom má byť kniha ozrejmujúca jej „zistenia“. Ústredným pojmom tohto systému je poriadok a intenzívne pocítované znepokojenie z jeho úbytku: „*Poriadok je pre G. najvyšším princípom, posvätným príkázaním, základom morálky potrebným pre správny, spravodlivý a múdry život, preto ju takmer do nepríčetnosti dostáva pohľad na cigaretové ohorky alebo cestovné lístky na chodníku,*

nehovoriac o zdrapoch novín alebo igelitových taškách poletujúcich v parčíkoch, aj v tom ich, cez ktorý prechádza takmer každý deň cestou do potravín, ak ide na nákup sama a má istotu, že ju matka neuvidí, neváha vyzbierať aspoň časť odpadu a ponosiť ho do smetného koša na konci parčíka“ (s. 45). Hrdinka nenávidí všetky prejavy neusporiadanej a, paradoxne, vychýlenej z normálneho stavu. Na opis dejov prebiehajúcich v jej okolí používa vedeckú terminológiu, prípadne vymýšľa vlastné novotvary: entropia, logos, tenzie, necelistvovať, zneporiadňovanie, existenciálne znáhodnenie a pod.

Text je reflexívne zameraný, jeho prevažná časť sa orientuje na protagonistkine snahy o systematizáciu predmetnej a spoločenskej reality, ktoré sú skĺbené s jej úvahami o aktuálnych civilizačných výzvach (vojny, ekologické problémy). Dejová zložka je podružná, plní úcel akejsi konkretizácie či ilustrácie úvahových častí: hrdinka trávi čas upratovaním, starostlivosťou o záhradu, čelí problematickým zvratom, napríklad zmene názvu ulice. Snaží sa vo svete znížiť mieru neusporiadanej, v čom spočíva jej úsilie o záchranu: „*G. nesmierne túži môcť tak premeniť svet na upravenú, starostlivo ošetrovanú záhradu, v ktorej sa udržiavajú princípy poriadku, pretože je základom nielen etiky, ale aj estetiky, môcť žiť v takej záhrade...*“ (s. 81). Hrdinke však prostredie kladie odpor, čo je pre ňu zdrojom neistoty a frustrácie – a ešte frenetickejšej snahy o systematické „*uchopenie*“, konceptualizáciu skutočnosti, nastolenie totálneho poriadku aspoň v rovine predstáv.

Je určujúcim a zrejme tiež fatálnym paradoxom Farkašovej knihy, že aj keď je jej tematickým východiskom princíp poriadku, samotná próza je usporiadaná len veľmi málo. Jej hlavným štruktúrnym pravidlom je totiž hromadenie homogénnych, zameniteľných prvkov do radu. Dej knihy nie je dejom v pravom zmysle slova, v skutočnosti totiž ide len o sled scén, ktoré varujú ústredný motív protagonistkinej borby s prejavmi neporiadku, pričom segmenty by bolo možné bez väčších problémov ľubovoľne presúvať alebo k nim pridávať ďalšie. Autorka to napokon aj spravila zostavením rozšírenej verzie, ktorá obsahuje napríklad aj časť zasadenú do pandemického obdobia. V kompozične uzavretom, resp. starostlivo usporiadanom

texte by takýto aktualizačný zásah bol ťažko realizovateľný, švy by boli príliš zjavné a pridaný segment by pôsobil dojmom nadbytočného appendixu – vo Farkašovej texte je to v podstate jedno, pretože dojmom appendixu pôsobí každá kapitola za približne päťdesiatou stranou. Tento problém sa vzťahuje aj na štýl, pre ktorý je typické priradovacie súvetie a nadužívanie pleonazmov („*nesplnila úlohu, schybila, zlyhala, zavinila*“ (s. 50).

Takto zvolený tvárny princíp je daný ritualizovaným životom hrdinky (s. 50), ktorá pre svoje psychické ťažkosti zle znáša zmeny a čokoľvek, čo narušia jej rutinu. Vychádzame teda z toho, že pôvodný stav má byť zachovaný, respektíve rituálne obnovovaný a štruktúra textu vlastne predstavuje vymedzenie sa voči tekutej chaotickosti súčasnej civilizácie. Lenže nie sú stav a ritualizácia skôr doménou lyrických foriem? Čo sa týka žánrového zaradenia textu, v anotácii sa operuje len s pojmom próza a autor doslovu hovorí o novele (s. 247), aj keď skôr v súvislosti s pôvodným vydaním knihy. Minimálne svojím rozsahom text, aspoň v rozšírenom vydaní, na čitateľa kladie románové nároky (knihy má dovedna 267 strán, v pôvodnom vydaní iba 110 strán), pričom románové sú aj ambície zachytiť aktuálnu skutočnosť v jej syntetizujúcej totalite (na jej komplexnosť a protirečivosť sa zrejme zabudlo). No román ako taký nie je žánrom rituálnej repetície – práve naopak, rozsiahlejšie prózy ťažia z logiky zlomu, postavenej na princípe narušenia východiskového poriadku. Z tohto vyplýva vnútorná dynamika žánru nutná na to, aby čítanie dlhšieho textu nebolo mrzutou skúškou čitateľovej trpezlivosti. Je jedna vec, keď sa text kriticky dištancuje od pravidiel „vonkajšieho sveta“, avšak keď sa bezhlavo vzpierajú svojim vlastným výpovedným možnostiam, nastáva problém. Účinne to ilustruje prímer k Cervantesovi, hrdinka je koniec koncov variáciou postavy dona Quijota – jej psychické rozpoloženie ju, rovnako ako Quijota, stavia do konfliktu so svetom. G. však chýba vôľa priamo sa so svetom konfrontovať (narušiť stav východiskového poriadku, vydať sa na cestu). Umelecky plodné napätie je u Cervantesa produkované tým, že sebaklam ústrednej postavy je neustále vystavovaný spochybneniu zo strany jej okolia; vo Farkašovej próze je hermeticky

uzavretý do seba a viac-menej nedotknuteľný. Vzťah postava – svet je tu nastolený opačne, čo nutne nemusí prekážať, lenže vo svojom stvárnení už táto konfigurácia nefunguje, pretože k skutočným konfrontáciám medzi našim „pokrytým svetom“ a hrdinkou tu vlastne ani nedochádza. Zhodnocovanie stavu vecí je tu predkladané nie v súlade s pohybom prózy – postupne, ako proces –, ale ex post ako pevne sformovaný, do detailov prepracovaný pohľad na skutočnosť. Námet, stojaci na princípoch continuity, konzervovania aktuálneho stavu, tu zvädza totálnu vojnu s parametrami žánra, ktorý by zo svojej podstaty mal byť dynamický a dialogický.

Možno pritom argumentovať, že v umeleckej próze sa okrem horizontálneho pohybu uskutočňuje aj vertikálny pohyb do hĺbky. Avšak aj takýto pohyb by mal obsahovať istú progresívnu logiku, naznačovať aspoň možnosť, že sa postupne k niečomu prekopeme, že nejde iba o mechanické odkrývanie a preskupovanie vrstiev rovnorodého materiálu. Výsledkom je teda naozaj to, že čitateľ tu niekoľko hodín sleduje, ako protagonistka ostošesť kope hlbokú jamu, ktorá posluží ako úkryt pred okolím. Je možné, že z hľadiska duševného stavu postavy ide o pochopiteľné riešenie, avšak prozaicky sa tým nerieši nič, ak si odmyslíme akýsi otupený, vzdialený pocit tragiky.

Kto čítal Šimečkovo *Obnovenie poriadku*, vie, že vo vzťahu k poriadku sa zakaždým treba pýtať: Poriadok pre koho? Pre G. sa poriadok ustanovuje tak, že realitu presieva cez vopred určenú mustru, ktorá nepripúšťa dvojznačnosť, nepredvídateľnosť, konflikty a kolízie. Takýto je potom aj fikčný svet prózy. Žiadny zo zavedených postulátov literárnej teórie netreba chápať absolútne – avšak Farkašovej text dosť presvedčivo potvrdzuje ten, podľa ktorého literárne texty budujú svoj poriadok tak, že ich konštituenty predstavujú hierarchiu, že ten-ktorý prvok koliduje s inými a vrhá na ne nové svetlo. V systéme dochádza k zmenám, často nečakaným, rovnako tak aj k významovým rozptylom. Sekvencia gggggggg má napokon len taký stupeň usporiadania ako holý prvok g. Podľa všetkého sa tu v nedostatočnej miere reflektuje fakt, že to, čo v mikroskopickom meradle pôsobí ako neporiadok, môže byť v makroskopickom

pohľade zložito usporiadané – základná, nulová podoba poriadku (séria, mriežka, monotónia, stereotyp) sa tu zamieňa s princípom poriadku ako takého. Trvanie na exponovaní tohto poňatia systémosti má za následok, že autorka nenapísala ani novelu, ani román, ale akúsi špekulatívno-filozofickú hagiografiu s poruchou rastu.

(plav.sk 14. 9. 2021)

Mária Klapáková

Klára, matka, otec. Rodina?

Jana Micenková: *Krv je len voda.*

Poviedkový debut prozaičky, dramatičky a režisérky Jany Micenkovej *Sladký život* (2017) pôsobil rozpačito. Autorka sa v ňom pokúsila vypovedať za generáciu dnešných tridsiatnikov, predovšetkým za ich intelektuálnu, no zároveň krehkú a bezcieľne sa pohybujúcu časť. Texty často stavala na absurdite či až ireálnosti a čiernom humore, čitateľ sa smial na bizarných príhodách postavičiek, v ktorých sa mohol rozpoznať. Román *Krv je len voda* však ukazuje, že poviedkový priestor nebol pre Micenkovú komfortný a oveľa presvedčivejšia dokáže byť na (skutočne veľkej, viac než 400-stranovej) ploche románu a navyše s minimom postáv.

Krv je len voda je asi trojročným výsekom zo života troch protagonistov: matky – neúspešnej herečky, alkoholičky, starnúcej femme fatale, ktorá je zdrojom rodinných konfliktov a agresivity a oboch členov svojej rodiny postupne deštruuje, buduje v nich a prehľbuje komplexy (menejcennosti), nedôveru vo vlastné rozhodnutia a seba samého.

Ide o otca – „ženu“ v domácnosti, starostlivého, obetavého, hypercitlivého, no zároveň neschopného riešiť problémové situácie, a o dcéru Kláru – tínedžerku, ktorá je naivná a príliš dobrá pre tento svet podobne ako otec, no zároveň (neúspešne) túži po priazni „hviezd“ (triedy) ako mama.

Autorka v jednotlivých fragmentoch systémovo využíva opakovanie perspektívy postáv v poradí Klára – Matka – Otec a keďže fragmenty sú pomerne krátke, plynú text dynamicky. Toto

rozčlenenie je funkčné aj ako neustále pripomínanie toho, že postavy sú odkázané len na seba vzájomne.

Nikto z nich nepestuie hlbšie priateľské ani rodinné vzťahy; ak sa o ne aj pokúsia, sú skôr jednostranné, účelové, povrchné alebo krátkodobé. O to väčšmi potom u čitateľa rezonuje pocit súcitu, smútku a frustrácie z nefunkčnosti rodiny, ktorá by mohla byť šťastná, „stačilo“ by, ak by sa matka zmenila.

Konfliktné a vyhrotené situácie podáva Micenková spravidla cez prizmu každej zo zúčastnených postáv, čo je síce ozvláštnením textu, no hrozí riziko opakovania rovnakej informácie. Postavy totiž majú jednoznačné charaktery, čitateľ po krátkom čase zistí, čo môže od každej z nich očakávať.

Nahliadanie na rovnakú situáciu z odlišných perspektív teda na jednej strane funguje ako systémový prvok, próza aj vďaka tomu „odsýpa“, no zároveň môže mať čitateľ v niektorých pasážach (napríklad scéna z návštevy v chatke otcových známych) dojem, že to isté čítal už pred chvíľou. Napriek tomu je na ploche celej knihy tento postup efektívny, čitateľ sa spoločne s postavami zacykluje v bezvýhodiskovosti, v podobných dňoch, keď sa matka fláka, otec upratuje a varí a Klára sa pohybuje medzi možnosťami, či rodičov prijať a milovať alebo od nich uniknúť. Ako nedostatok možno v rámci rozprávania vnímať prítomnosť zátvoriek. Informácie v nich sú zakaždým dopovedaním pre čitateľa jasnej informácie či dojmu alebo ironizujúcim komentovaním deja, ktoré však nemá žiadnu pridanú hodnotu, skôr naopak.

Micenkovej román teda v prvom rade možno čítať ako sociálnu prózu/drámu. Okrem nedostatku financií, ale aj okrem chorôb či gamblerstva ďalších členov rodiny, nezamestnanosti, alkoholizmu a pravdepodobnej psychickej poruchy matky trápi rodinu najmä absencia vzájomnej dôvery, neschopnosť komunikovať, odlišnosť hodnotových systémov rodičov, akási neprítomnosť dôvodu či príčiny existencie ich rodiny.

Otec a matka sú diametrálne odlišní, ich vzťah vznikol „náhodou“, matka potrebovala niekoho, kto by sa o ňu postaral a otca očarila jej nepredvídateľnosť. Narodenie Kláry bolo dôsledkom

toho, že matka žiarlila na novú partnerku svojho „muža snov“. Otec a matka sú vykreslení ako totálne protiklady, nejde však len o prvoplánovú výmenu rodových rolí: matka – bezcitná egomanička túžiacia po kariére slávnej herečky a neustále vyhľadávajúca/vyvolávajúca drámu, otec – starostlivý „strážca kozuba“, ktorý sa zaujíma o výchovu dcéry, varí, má rád pohodové večery a stabilitu. Dôležitý rozdiel medzi týmito postavami spočíva vo vnímaní prítomnosti a budúcnosti, čo následne ovplyvňuje ich konanie.

Matka prítomnosť ignoruje, považuje ju len za prechodné obdobie, po ktorého prekonaní ju čaká úspech, ocenenie, obdiv, no toto upínanie sa na nereálne ciele je devastačné (napríklad scéna, keď z domu odchádza v róbe a boa zašpinenom od kečupu). Otec je, napriek problémom, ktorých zdrojom je primárne matka, prirodzeným optimistom, často sa v súvislosti s ním objavuje motív zenu ako symbolu prostého života a dobra, no zároveň nekonania.

Neustále sa pokúša rodinu zlepíť (podobne ako výkresy na Klárine prijímačky, ktoré matka v amoku zničila) a verí, že všetko sa zlepší a vyrieši. V súvislosti s ním sa objavujú až „kontemplatívne“ momenty užívania si chvíľ samoty, hľadania z okna a podobne. Sám však má strach zasiahnuť, preto, hoci nevedome, v konečnom dôsledku prispieva k udržiavaniu nefunkčnej rodiny. Klára, ako prvok pohybujúci sa medzi týmito dvomi nekompatibilnými svetmi, sa pokúša vytvoriť si vlastný, no podobne ako matka prepadá neuróze a agresivite, ktorá vyvrcholí záverečnou scénou.

Próza *Krv je len voda* nedovolí čitateľovi vydýchnuť. Nerobí to však vypočítavo, nestavia na prvoplánovom súcíte a hoci postavy smerujú k istej modelovosti (napríklad postava matky môže pripomenúť Evu Novú), autorka s fatálnosťou a nemožnosťou zmeny (povahy) pracuje priznane – happyend je od začiatku nemožný.

Výraznými sociálnymi drámami sa v ostatnom desaťročí u nás stali *Piata loď* Moniky Kompaníkovej či prózy Vandy Rozenbergovej aj niektoré texty Uršule Kovalyk a podobné témy zachytávajú aj autorky nasledujúcej generácie, napríklad Dominika Madro, Alena Sabuchová, čiastočne Soňa Uriková. Prítomnosť tohto typu

prózy možno považovať za prirodzenú vzhľadom na aktuálnu spoločenskú situáciu, prehľbovanie priepasti medzi sociálnymi triedami či stále otvorenejšie komunikovanie otázok fyzického aj psychického násillia alebo zanedbávania, ignorovania rodičovskej roly. Mincenkovej text je však na rozdiel od textov spomenutých nelútostný a rozhodne si zaslúži čitateľskú i kritickú pozornosť.

(Knižná revue 9/2021)

Vladimír Barborík

Sloboda rozprávania: prebúdzanie sa neprebudeného

Ivan Medeši: *Vilkovia*

V recenzentskej praxi sa často uplatňuje syndróm „druhej knihy“. Autor debutu, ktorý vzbudil pozornosť, vydá ďalšie dielo – a až to má potvrdiť „nádeje doň vložené“. S literárnym dojčatom, pri prvotine občas až s rozmaznávaným, sa zrazu zaobchádza ako s dospelým, čas hájenia je preč. Väčšinou mu vyčítajú opakovanie sa, pomalé tempo rastu, jednoducho to, že nám do literatúry namiesto všestranne sa rozvíjajúceho jedinca pribudol ďalší retard. Ivan Medeši je autorom diskutovaného a – ako sa zvykne hovoriť – „oceňovaného“ poviedkového súboru *Jedenie* (2018), no vyššie spomenutý rutinný postup sa pri aktuálnej knihe *Vilkovia* nedá uplatniť. Nie je to Medešeho „druhá kniha“, iba druhý slovenský a na Slovensku vydaný preklad jeho próz, ktoré však v tomto preklade vychádzajú prvýkrát. Už dávnejšie sa tu objavila *Kvašna knižka* (2010) v jazyku vojvodinských Rusínov, ktorým autor píše. Navyše doma, v rodnej Vojvodine, publikoval ďalšie dve knihy. Trochu komplikované, však. Zmieňujem tieto okolnosti, aby som sa k nim už nemusel vracáť. Stačí, že boli témou niektorých kontroverzií pri vydaní *Jedenia*, sporov vedúcich k čitateľsky irelevantnej otázke, či autor patrí do slovenskej literatúry. Podstatnejšie však je, že za každou z kníh, ktorá na Slovensku Medešimu vyšla, stojí skutočne dospelý autor, hoci aj o tomto – o jeho mentálnej vyspelosti – sa v niektorých ohlasoch pochybovalo.

Nie je však pritom dôvod vyhnúť sa porovnaniu dvoch Medešeho kníh, do slovenčiny pozoruhodne preložených Marošom

Volovárom, väzby medzi nimi sú očividné. Pri čítaní *Vilkov* sa ocitáme takmer v rovnakom prostredí ako v *Jedení*. Dominuje vojvodinská dedina, mestský svet, ktorému prozaik venoval v predchádzajúcej knihe jednu novosadskú prózu, sa tu iba mihne v bizarne spodobenom Lvove pri rovnako bizarnej návšteve Ukrajiny. Podobné sú aj postavy, outsideri neschopní zaradiť sa do spoločenstva. Dedinský učiteľ z druhej prózy je priamym rozvinutím vedľajšej postavy zo záveru *Jedenia*. Spoločné majú tieto knihy aj napätie medzi ideálom a skutočnosťou, spája ich tiež sloboda, ktorú si v tomto priestore rozprávač dožičí. A rozdiely: *Vilkovia* sa skladajú z dvoch dlhších, vyše stostranových rozprávání, v rovnako rozsiahlom *Jedení* bolo próz šesť. Stále sa však pohybujeme v blízkosti poviedky ako najuvoľnenejšej kratšej prozaickej formy, v ktorej čitateľ intenzívne cíti prítomnosť rozprávača. Nejde tu iba o príbeh a svet do ktorého je zasadený, ale o *osobnú* víziu tohto sveta, o jeho estetické a mravné zhodnocovanie, o to, komu a čomu autor drží palce a čo ho odpuďzuje. Vo *Vilkoch* sa rozprávač stal ešte väčším pánom ako v *Jedení*. Medeši je fabulačným voluntaristom, pre sujetovú štruktúru jeho próz sú charakteristické rôznorodé digresie a časové skoky. S rovnakou ľahkosťou mení modalitu rozprávania, „prepína“ z vecného a prízemného do zveličene fantastického, z tragického do extatického. Na prvý pohľad nepripravený, až rozprávkový happy end titulnej prózy nemá síce oporu v logike príbehu, ale veľmi dobre mu porozumieme na úrovni vzťahu medzi rozprávačom (autorom) a postavou.

Uzemňujúcim prvkom oboch rozprávání je sociálna zameranosť. Tento aspekt mal svoju dôležitosť aj v poviedkach predchádzajúcej knihy, vo *Vilkoch* však vystupuje do popredia. V *Jedení* Medeši sústredil pozornosť na výnimočné, čudácke postavy. Títo excentrici však neboli obyvateľmi spoločenského dna, ako ich vyhodnotilo viacero tunajších ohlasov, boli len iní na pozadí ustálených sociálnych štandardov, ktoré v rozprávání fungovali ako viac-menej neutrálne pozadie. Aktuálna kniha viac zdôrazňuje neschopnosť väčšinového spoločenstva tolerovať tých mimo normu (Vilko), nenápadnú, prehliadanú a tolerovanú represiu väčšiny voči „iným“. Druhá próza, „pedagogická poéma“ Február, rozpráva

o mocenských mechanizmoch v prostredí školy a je svojskou anti-ódou na devótnosť, súčasť boja o prežitie v učiteľskom mikrosvete: „Čo si tu mohol? Ako fungovať v tom hviezdnom prachu zla? V galaxii výkalov. Vstúpiť do politickej strany a tam sa zaopatriť hovnom, ktoré budeš masťiť po sebe a tlačiť do plúc protivníkov, aby si obstál? Či sa súkať do riti riaditeľke, aby ti len drevák trčal z análu, a tam sa vyzbrojiť hovnovou municiou a biť tými tvrdými hovnami rivalov po hlave?“ (s. 118). Expresívne výrazové prostriedky sú u Medešiho nielen vtipné a nápadité, ale aj motivované zúfalstvom postáv. Každý sa bráni, ako vie, a keď vie, že sa neubráni, uchýľuje sa k poslednému prostriedku, k obrane jazykom.

Medešio rozprávania pôsobia uvoľnene, spontánne, no sú ukážkou premyslenej práce s motívmi a témou. Dokáže nasmerovať pozornosť čitateľa na zdanlivo podružný groteskný detail a zároveň mu veľmi prirodzene udeliť symbolickú platnosť. Je ním napríklad naprázdno sa točiaci, preskakujúci pedál na bicykli miestneho outsidera Vilka, človeka, ktorý nedokáže v živote poriadne „zabrat“ a ktorému – z pohľadu ostatných – trochu „preskakuje“: „Keď šliapol na pedál, reťaz obrátila dva kruhy naprázdno a až potom chytila zubok, ktorý tak dlho hľadala...“ (s. 9). „Fekálna“ obraznosť, ktorá je leitmotívom Medešio próz, sa zmysluplne podieľa na tvorbe obrazu sveta. V autorovom poňatí dedinské spoločenstvo stojí či skôr pláva v sračkách. Na to, aby sa z motívu stala veľká metafora či podobenstvo, musí disponovať prvotnou presvedčivosťou a konkrétnosťou: „... vedel, že s ním má osud iný plán. Musí mať – vyhrabať ho odtiaľ. Z tej žumpy. Bola tu vysoká spodná voda a Vilko tú dedinu nemal za viac ako za spojitú nádobu smradlavých žump plných bacilov a hnisu“ (s. 9). Obrazné zovšeobecnenie by malo mať – a vo *Vilkoch* má – vierohodný životný základ. Ak autor predchádzajúcu knihu pomenoval *Jedenie*, táto by sa mohla nazvať aj podľa záverečnej, finálno-análnej fázy tráviaceho procesu. Všeobecne zdieľaný a nevelmi originálny názor, že život stojí za hovno, je u Medešio zdôvodnený a konkretizovaný epicky, rozprávačským výkonom. Čítame slobodnú a zároveň motivovanú naráciu, oscilujúcu medzi rozvíjaním príbehu, jednotlivými situáciami „tu a teraz“, do ktorých sú postavy

ako väzni vlastných životov zasadené, a očistnou predstavivosťou, fantáziou. Medeši s mimoriadnou ľahkosťou prepájajú rozvíjajúci sa dej s reflexiou a zároveň sa od situácií odpútava, prechádza k úplne iným témam a do iných svetov. Disponuje pružným asociatívnym myslením, dokáže k sebe priblížiť motívy zdanlivo odťažité. Do rozprávania sa mu podarilo včleniť aj na prvý pohľad cudzorodé žánre, akými sú autonómne náladové eseje a glosy venované rockovej hudbe alebo nedelnej polievke. Z rozprávania „netrčia“, stávajú sa jeho integrálnou atmosférickou zložkou.

Medešihho svet tvorí neveľké spoločenstvo, kde je na každého lepšie vidieť. Klientelizmus, devótnosť, zneužívanie moci a iné vzťahy tohto typu vystupujú vzhľadom na početnosť komunity veľmi výrazne, no ani Slovensku nie sú celkom cudzie. Na rozkódovanie väčšiny z toho, o čom je vo *Vilkoch* reč, máme aj svoj domáci kľúč, napríklad u Tajovského či Kukučina, hoci niekomu sa bude zdať už dosť zhrdzavený. Medeši podáva v mimoriadne kontrastnom rozlíšení to, čo je nám vlastné a stále nás sprevádza, čo však – rozmaznaní relatívnym blahobytom, ktorý sa ako blahobyt ukazuje najmä vo vzťahu k vojvodinskej skutočnosti – vnímame už trochu nepozorne a rozmazane. Podstatné však je, že tým jeho Vilkom veľmi dobre rozumieme, možno aj preto, že sme kedysi porozumeli Neprebudenému. Medešihho prózy sa slovenskému čitateľovi prihovárajú špecifickým, dôvernejším spôsobom než iné preložené prózy. Dôvodom je kvalitný preklad, ktorý dokáže využiť jazykovú blízkosť originálu a cieľavedome s ňou pracuje, ale aj isté mentálne a kultúrne príbuznosti. Ale príťažlivosť Medešihho próz nestojí len na nich. Má aj niečo, čím je v súčasnej slovenskej próze ojedinelý. Keď pred vyše tridsiatimi rokmi poskytol Vítazoslav Hronec, slovenský básnik z Vojvodiny a tak trochu aj Medešihho starší „sused“ v rovnakom kultúrnom prostredí, rozhovor *Slovenským pohľadom*, na otázku, či sleduje našu prózu, odpovedal takto: „... môžem vám povedať, že sa pritom veľmi nudím. (...) Hrdinovia súčasnej slovenskej prózy nevedia ani poriadne zahrešiť, ani smilniť poriadne nevedia, raz za čas tam niekto niekoho zabije, nič sa tam v podstate nedeje. V Juhoslávii by také prózy nik nečítal...“ Jednou z Hroncových výhrad

bol nedostatok temperamentu. Uplynuli tri desaťročia, v Juhoslávii už nečíta vôbec nik a my v próze dnes azda hrešíme a smilníme na trochu vyššej úrovni (Pišťanek). Stále sa však nemôžeme sťažovať na nedostatok kultivovane napísaných kníh, ktorým nemožno vyčítať nič okrem toho, že sú nudné, alebo sa takými v priebehu čítania stanú. Ak sa znovu vrátíme k literatúre v jej základnej komunikačnej funkcii, ak si ju predstavíme ako formu rozhovoru, potom bude zrejmé, že „vykecávanie sa“ tu nemôže byť jediným účelom. Bez rešpektu k druhej strane, bez predstavy čitateľa a snahy zaujať ho z toho bude aj v lepšom prípade len akási bizarná „samoreč“. Medeši myslí na čitateľa bez toho, aby sa mu podkladal.

(plav.sk 30. 9. 2021)

Daniel Domorák

Magmatické rozprávanie?

Peter Jaroš: *Pasca*

Pri pohľade na zoznam doteraz vytvorených diel Petra Jaroša, ktorý sa nachádza na zadnej časti obálky novej prózy *Pasca*, možno napočítať 31 kníh v rozmedzí rokov 1963 – 2013. Časový odstup medzi dvomi vydaniaми nikdy nebol väčší ako v prípade rozostupu *Pasce* a predošlej knihy *Vikomt sa vracia z flámu*, konkrétne osem rokov. Ako sa uvádza v anotácii, spisovateľ vydáva svoju novú knihu ako „čerstvý osemdesiatnik“.

Tých, ktorí Jarošovu tvorbu nepoznajú, má okrem biografických súvislostí zaujať prostredníctvom anotácie aj hodnotenie knihy ako „burleskného majstrovského rozprávačstva“, plného „magických obrazov, vybuchujúceho ohňostroja fantázie, filozofických a morálnych otázok a neočakávaných briskných point“. Je pochopiteľné, že funkciou anotácie na obálke knihy je upútať pozornosť a nebrániť sa pritom určitej hyperbole, ale aby anotácia nemala vôbec nič spoločné s obsahom, ktorý predáva, je nielen nezmyselné, ale je to škoda hlavne pre samotnú knihu. Nastavujú sa tým totiž referenčné rámce, ktoré ubližujú vlastnej próze a naopak, dielo sa tak oberá o možnosť tlmočiť pred začatím čítania svoj skutočný potenciál.

V prípade najnovšej Jarošovej prózy ide viac ako o „magmatické rozprávačstvo“ skôr o zbavovanie literárnej významovosti zaznamenaného. Nesvedčí o tom len žánrové spracovanie viacerých krátkych poviedok do formy reportáží, momentiek, zápiskov či správ, v rámci ktorých autor vyzdvihuje predovšetkým banalitu situácie (hoci samotné situácie disponujú potenciálom dramatizovať

vlastné rozprávanie – tematizujú otázky vášnivej lásky, niekdajších politických krívd, ale aj samovraždy a pod.).

Svedčia o tom aj dva najväčšie celky – *Zem, naveky zem alias zápor (balada)* a *Abakus (dráma jednej synopsy)*. Tie vo svojom jadre vytvárajú vskutku strhujúce zápletky, raz rozprávajúc príbeh partizána ocitnutejšieho sa v nových politických pomeroch, v druhom prípade záhadného muža rozhodnutejšieho sa opustiť civilizáciu, ktorému sa však jeho zámer prevráti do fatálnych dôsledkov. Oba príbehy predstavujú nie invenčné, pomerne historizujúce naratívy vo vzťahu k autorovej poetike. Peter Jaroš práve z toho dôvodu nestavia na prvú líniu rozprávania. V prvom prípade zbavuje text emocionalitu jeho štylizovaním do filmového scenára pomocou zdaniľavo technického zápisu, ktorý retarduje iluzórne vcitovanie sa do rozprávanej fikcie; v druhom prípade nejde o samotný príbeh, ale o dokumentárne zaznamenanie práce na ňom, respektíve na jeho prepracúvaní z prozaickej podoby do dramatickej.

Môžeme vo všeobecnosti tvrdiť, že v prípade písania, ktoré nadväzuje na takú enormnú tvorivú dráhu, akú ma za sebou Peter Jaroš, je hádam najväčšou výzvou, aby sa autor nechýlil do pasce vlastnej tvorivosti. Tým sa nemusí myslieť len recyklovanie vlastných tvorivých postupov. Ak nehodnotíme knihu kriticky z hľadiska „vývoja“ autorského štýlu (čo by bolo v tomto prípade hádam už aj smiešne), podstatným zostáva možno len to, aby z knihy nebolo onú recyklovanosť cítiť na prvé čítanie. Na základe skúsenosti s mnohými podobnými prácami zaslúžilých umelcov, čeliacich na vrchole svojej literárnej kariéry skutočne náročnej výzve, ktorú si chladne analyzujúci kritik niekedy možno ťažko uvedomí, a to čeliť neprekonateľným pocitom prežitého, pocitom nostalgie, sentimentu, či prosto spomínania, možno povedať, že Petrovi Jarošovi sa s touto výzvou darí pracovať dôstojne. Bez páťosu, s dostatočnou mierou odstupu a sebaironie prezentuje fragmenty vlastnej kreativity, ktorá sa za ničím neženie, ktorá prináša letargicky zaujímavý, hoci miestami i menej sugestívny výraz. Rozprávač spomína, dlho sa však v spomienkach nepapre, nedôveruje im natoľko, aby z nich spravil tzv. sémantické gesto. Dokazuje to napríklad konštantné

tematizovanie ženy, vzťahov mužov k ženám, predmetne erotických skúseností. Zdanlivo gavalierske príhody konzumácie lásky môžu miestami vyrušovať, najmä otvoreného čitateľa, ktorý v súčasnej literatúre hľadá menej schematické podoby medziludských vzťahov či ľudskej sexuality. Napokon však, Jarošovo rozprávanie sa vyhýba niečomu, čo by sme na základe skúseností s inými dielami obdobnej žánrovej proveniencie mohli pomenovať senilným slintaním nad vlastným, kedysi prekypujúcim sexuálnym apetítom. Hoci k nemu miestami tenduje, napokon sa vždy ukáže, že z autorovej strany ide skôr o hru. Absentuje zámer pôsobiť na čitateľa ako rokmi ostrieľaný casanova, zbavuje sa prílišného vzrušenia, ktoré vždy v správnom momente uzemňuje. Napokon, hneď v prvej poviedke stanovuje autor hypotézu svojho rozprávania vskutku stroho, keď, hovoriac o sebe v tretej osobe, takmer nekrologicky konštatuje: „*V priebehu 36 rokov sa mu podarilo: – viac či menej uspokojiť 17 mileniek; – tri razy sa oženiť aj rozviesť; – mať 16 detí.*“ (s. 13)“ A ďalej dodáva: „*Teraz už len vegetuje v starobinci a medituje o sebe a o svete.*“ (s. 13)

Próza *Pasca* je čistým, vyrovnaným písaním, ktoré pôsobí tak trochu ako rodinný album. Súhrn fotografií autora je napokon aj súčasťou knihy, a to ako obrazová príloha uvádzajúca každú kapitolu. Jednotlivé poviedky môžeme označiť ako určité momentky, čierno-biele obrázky určené predovšetkým pre tých, ktorí objektívom zvečnenú postavu autora poznajú, majú ho radi, ktorí sú k nemu zhovievaví, prístupní vychutnať si skôr autobiografické noticky ako „magmatické rozprávačstvo“, ktoré definuje jeho staršie, doteraz neodškriepiteľne kultové diela. Čítať prózu *Pasca* v takomto triezvom a autorovej situácii primeranom klúči môže napokon priniesť väčší zážitok či menšie sklamanie.

(Knižná revue 10/2021)

Ladislav Čúzy

Problematická kniha

Martin Hlavatý: Nadrobené

Čo očakáva dnešný čitateľ od prozaickej knižky, ktorá sa „tvári“ ako pokus o umelecky hodnotnú literatúru? Na túto otázku je určite problematické odpovedať. Myslím si však, že sa priemerný čitateľ v podstate za roky nezmenil. Asi ho láka najmä možnosť začítať sa do zaujímavého príbehu. Je však isté, či dnešný priemerný čitateľ vôbec chce čítať tzv. umeleckú literatúru? Veď ak sa stretol v posledných rokoch s knižkami, o ktorých nič nevedel, tak sa neraz mohol zamyslieť nad tým, o čom vlastne tá „vážna“, „umelecky zameraná“ literatúra je. Asi je to inak s čitateľmi, ktorí zároveň aj píšú a dokážu sa tváriť ako ľudia, ktorí literatúre rozumejú. Dnes píše hocikto. Každý, kto vie písať, môže vydať nejakú knižku, o hocičom. Iste sa nájdu nejakí kamaráti, ktorí tú knižku prečítajú a určite aj vychvália. A čuduj sa svete, neraz sa nájdu aj inštitúcie, ktoré finančne podporia tieto problematické výtvy.

Títo autori dokonca nielen tvoria ťažko čitateľnú literatúru, ale tvária sa, že tejto literatúre môžu aj iní porozumieť. Mám na mysli v podstate prozaickú tvorbu, ktorej je predsa len možné, ak ovládame jazyk, v ktorom je napísaná, hoci len povrchno rozumieť. S poéziou je to ešte komplikovanejšie. Je to asi v poriadku. Som optimista a verím, že sa aj v tomto množstve „svojrázne“ štylizovanej literatúry po rokoch objaví dielko, ktoré budúci literárni historici označia za prelomové.

Osobne som celý život preferoval texty, ktoré mali podľa mňa špecifickú estetickú úroveň. Čo to však je, špecifická estetická

úroveň? A zároveň obsahovali „obsah“, ktorý bol dešifrovateľný a azda aj myšlienково podnetný. Keď to mám zhrnúť, tak mi išlo najmä o zážitok z čítania. Ako je to však s knižkou, ktorú momentálne recenzujem? Pri čítaní Hlavatého príbehov som radosť z čítania nemal.

Zbierku krátkych próz s naznačenou nadstavbovou makroštruktúrou, ktorá asi mala dodať týmto textom syntetizujúcu myšlienku nerozumiem ani po niekoľkých čítaniach. Martin Hlavatý načrel námetovo do východoslovenského regiónu, azda východoslovenskej dediny. Figúrky príbehov sú ľudia žijúci na okraji spoločnosti, zväčša ide o postavy zo sociálnej periférie. Psychologicky sú charakterizované sociálnou nekontaktnosťou so svojím okolím. Ide o postavy reagujúce neraz veľmi kruto a bezcitne. V opozícii k nim sa občas nájdu najmä ženské postavy, ktoré sú predsa len citlivejšie a vnímavejšie ku každodenným jemnostiam života.

Azda jediným citlivejším motívom knižky je symbol jedla, ktoré je asi známe vo východoslovenskom regióne, ktoré autor pomenováva nadrobené. Je to jedlo, ktoré možno symbolizuje tak trochu domov a porozumenie. Nechcem byť ironický, ale mne tento pojem charakterizoval skôr autorskú koncepciu, do ktorej jej autor zakomponoval, nadrobil všeličo. Celá knižka, napriek pokusu o makrokompozičnú syntézu vo mne vyvoláva pocit ničoho, čomu nerozumiem.

Štylisticky neprináša recenzovaný text nič pozoruhodné. Dejová zložka príbehov je veľmi rôznorodá, dynamika rozprávania sa často veľmi prekvapivo mení a príbehy okrem násilia nič nezjednocuje.

Nerozumiem ani žánrovej skladbe príbehov. Nechcem sa o nej podrobne zmieňovať, ale asi sa v tejto knižke nachádza všetko možné, od realistických obrázkov cez naturalistické portréty, dokonca nejaké fantazmagorické fiktívne príbehy.

Myslím si, že knižka Martina Hlavatého si bude len veľmi ťažko hľadať čitateľa a že viacerých čitateľov sklame a nedočítajú ju dokonca.

(Romboid 4/2021)

Juliana Sokolová

Potreba hľadať jazyk svojich viet

Pavol Sucharek: Bricolage 44

Kniha Pavla Sucharka *Bricolage 44* je zbierkou štyridsiaticich štyroch krátkych esejí, ktoré autor písal pri rôznych príležitostiach – predovšetkým ako rozhlasové eseje pre vysielanie Rádia Devín, ale aj eseje publikované časopisecky (*Romboid*, *Vlna*) – a ktoré doplnil o doteraz nezverejnené texty. Publikované eseje vznikali medzi rokmi 2014 – 2020, napriek tomuto časovému rozpätiu a rôznosti médií, pre ktoré boli určené, majú pozoruhodne konzistentný formát a tón, vďaka čomu aj ich zbierka pôsobí ako celok kompaktné. Zozbierané texty cielene rozvíjajú u nás menej frekventovaný žáner svižnej, krátkej, filozoficky motivovanej eseje určenej pre široké publikum, aj preto písanej prístupným jazykom a štýlom. Texty sprostredkujú filozofické myšlienky aj vhľady z iných humanitných a spoločenských odborov (sociológia, antropológia, psychológia, teória médií a i.), často ich spájajú s reflexiami pop-kultúry a aspektov každodenného života. (Napriek autorskej poznámke, ktorá vysvetľuje voľbu názvu *Bricolage* ako termínu, ktorý odkazuje na spájanie zdanlivo nesúrodých prvkov v neriadenom a organickom procese, filozofická reflexia pop-kultúrnych fenoménov má svoju bohatú tradíciu a málokto by dnes považoval takéto spájanie za niečo, čo vôbec potrebuje obranu pred potenciálne zdvihnutým obočím.) Stretneme sa tu o. i. s úvahami o seriáloch (*Young Pope*, *True Detective*, *Black Mirror*), reflexiami výtvarného umenia (Francis Bacon, Vasilij Kandinskij) aj s úvahami o domove, dátach, memečkách, prírode, ľudských vzťahoch, o duchovných témach (modlitba vo

východnom kresťanstve, budhizmus, joga a kresťanstvo, meditácia), atď. Dôležitou líniou, ktorá sa esejami vinie, je záujem o to, ako sa vyrovnávať so situáciami, v ktorých sa bežne ocitáme.

V tomto aspekte vychádzajú eseje a ich celková koncepcia zo špecifického chápania filozofie ako dôležitej pre praktický život, respektíve z argumentu, že filozofia má byť relevantná pre to, ako žijeme svoj každodenný život, nie existovať primárne ako akademická disciplína v sterilnom zmysle tohto slova. Namiesto toho by mala nadviazať na sokratovské a/alebo neskoršie antické tradície hľadania odpovede na otázky vyžarujúce z ústredného problému: Ako žiť? (Ako usporiadať seba a svoj život, aby sme žili dobre; V čom spočíva šťastný život a ako ho dosiahnuť; Aký postoj zaujať v konkrétnych situáciách a pod.) Ústredným pojmom v mnohých z týchto návratov do antickej filozofie je „starosť o dušu“ (nadväzujúc na Patočkove štúdie sokratovsko-platónskej filozofie), respektíve „starosť o seba“ (nadväzujúc na línie frankofónnej filozofie 20. storočia).

Sucharek interpretuje praktický význam filozofie o. i. tak, že v analýzach každodenných situácií a emócií (napr. uponáhlanosť, hnev, utrpenie) sa nevyhýba priamym radám pre praktický život. Rozhodnutie uchopiť filozofiu razantnejšie – nielen „otvárať otázky,“ ale nebáť sa priamo dávať praktické rady „do života“ – je určite odvážne a rozchádza sa s bežnou filozofickou a akademickou praxou. Spôsob, akým sú tu rady formulované, však privádza mnohé z esejí na hranicu so „všeobecnou duchovnosťou“ ezo-wellness-self-help-tipov, ktoré počúvame z rôznych strán: „*Stačí sa len trochu koncentrovať na prítomný okamih a vnímať, ako sa začína. [...] A ak si dosiaľ nepoznal rozdiel medzi potešením, slasťou a radosťou, ešte si nezačal žiť. Ešte si ani nezačal premýšľať. Vychutnávať radosť z toho, že ti stačí to, pre čo si bol stvorený. Pre život. Vedome ho prežívať – to absolútne postačuje*“ (s. 9, „Začiatok“); „*To Ego ti bráni slobodne sa rozhodovať, slobodne konať, slobodne cítiť a myslieť*“ (s. 27, „Meditácia“); „*Aby sme boli otvorení, skúsme nebyť otvorení, proste sa uvoľniť a správať sa ako deti, a len tak si užívať život*“ (s. 130, „Otvorenosť“). Je nepochybné, že Sucharekove eseje žánrovo ani kvalitatívne nie je možné zaradiť do kategórie takéhoto amalgamovaného duchovno-životného

coachingu. Ale tým, že jeho jazyk často sklzáva do takýchto všeobecných a klišeovitých formulácií, riskuje, že vhlady, ktoré sa nám snaží povedať, nebudeme schopní počuť.

Ako problematické tu vnímam predovšetkým dva momenty: prvým je to, že Suchárek v mnohých z týchto esejí postupuje cez sled často veľmi všeobecných tvrdení, ktoré rozvíja ďalšími tvrdeniami, ktoré však nepodopiera – predkladá ich čitateľovi ako tvrdenia skutočností. Ako také pôsobia nepresvedčivo a čitateľ má plné právo sa pýtať, prečo takéto tvrdenia akceptovať. Z akej pozície to teda filozof k nemu prehovára, keď mu predkladá sled výrokov bez potreby ich pre čitateľa vystužiť? Zvolený prístup určite vychádza zo snahy o čo najväčšiu prístupnosť úvah pre širokú verejnosť a o nezaťažovanie čitateľov akademickými postupmi.¹ Čo však mohlo fungovať na úrovni rozhlasovej eseje v záujme hladkosti jej plynutia, to sa pri nekorigovanom prenose do formátu knihy javí ako podceňovanie čitateľa.²

1 Neakademickosť je v esejoch viackrát zdôrazňovaná, miestami až príliš ostentatívne, napr. na s. 35: Merleau-Ponty, Deleuze, Wittgenstein [sic!] a iní sú „klasickí akademici: vzdelaní, hlbokomyselní, samolúbi, rozvláční, neznesiteľne logicky konzistentní a neskutočne nudní páni. Premúdrejší až strach“ (s. 35); alebo na inom mieste autor hovorí o kritikoch, „ktorí sami nič poriadne nenapísali“ (s. 106).

2 Suchárek ďalej na rôznych miestach spomína zistenia plynúce z výskumov alebo štatistík (napr. s. 76, s. 83), ktoré však bližšie žiadnym spôsobom nešpecifikuje („štatistiky uvádzajú...“). Rozhodnutie nekonkretizovať zdroje ani len rudimentárne (krajina, kde bol výskum realizovaný, rok alebo aspoň dekáda, kto ho realizoval, a pod.) môže pri popularizovaní filozofie v dobe internetových diskusií operujúcich s vyfabrikovanými faktami a štatistikami vzbudzovať ľútosť, že popularizovanie filozofie neprispieva aj ku kultivovaniu štandardov argumentácie. Veď aj dokladanie je možné robiť spôsobom, ktorý neakademického čitateľa nevyčerpá.

Vyvstáva tu teda otázka, ako a čo popularizovať pri popularizovaní filozofie: filozofické myšlienky ako produkty filozofického procesu? Alebo aj samotný proces filozofického myslenia: spôsoby myslenia, rozvíjania ideí, spôsoby argumentovania, dôveru v základné zdieľané kritické kapacity partnera/ov v myslení? Sucharek volí polohu – respektíve ak nevolí, veľmi často do nej sklzáva – komunikovania výsledkov filozofického myslenia: myšlienok, vhládov. Jeho tendencia nepodopierať svoje tvrdenia sa tu však obracia proti vierohodnosti a presvedčivosti týchto textov. Bolo by potešujúce, keby nám autor sprostredkoval aj postupy filozofického myslenia, analyzovania a ukotvovania výrokov – čo samozrejme nie je nutné robiť akademickým či obťažujúcim spôsobom.

Ako druhý problematický moment vnímam to, ako eseje (ne)pracujú s kontextom, do ktorého vstupujú, a ako sa to (ne)odráža na ich jazyku. Zásadná je tu otázka, ako hovoriť prístupne o vybraných filozofických myšlienkach v kontexte, keď jazyk starosti o seba/o svoju dušu je už všadeprítomný, vyprázdnený a plný klišé a keď ho absorbovali už aj jazyky korporátnych kultúr a developer-ských brožúr, cestoviek a posilňovní, deklamácie životných coachov a finančných poradcov aj letáky ezoterických obchodov a kurzov. Filozofie pracujúce s oživeným konceptom starosti o seba, zvlášť v prípade, že podobne ako Sucharek zdôrazňujú jej neakademické a praktické významy, stoja pred podobnou otázkou ako punk v osemdesiatych rokoch 20. storočia: ako robiť, respektíve hovoriť to, čo chcem, v kontexte, keď môj jazyk/estetika/myšlienky boli široko absorbované a neutralizované? Bez toho, aby nanovo hľadali jazyk svojich viet a nehovorili iba to, čo už bolo mnohokrát povedané a vypočuté, ťažko budú mať šancu sa nás dotknúť. Eseje zahrnuté v zbierke *Bricolage 44* obsahujú vety, o ktorých máme pocit, že sme ich počuli už mnohokrát – pôsobia ako floskuly, a nie ako slová, ktoré majú v sebe moc k nám prehovoriť: „*Dýchaj. Nadýchni sa neba a pozri sa do seba. A povedz mi, čo vidíš. Vnímaš to nekonečné ticho a božský mier?*“ (s. 26, „Meditácia“); „*Lebo je pravda, že väčšina hluku, ktorý zažívame, nepochádza zvonku, ale z našej vlastnej hlavy, zaujatej nepretržitým sledom obrazov...*“ (s. 41, „Nadýchnuť sa

ticha“); „*Ak je naša myseľ preplnená slovami a myšlienkami, nemáme nijaký priestor pre seba*“ (s. 42, *ibid*).³ Tento jazyk značne oslabuje dopad esejí v zbierke *Bricolage 44*, lebo už ho nie je možné rozlíšiť a počuť. Z rovnakého dôvodu pôsobí menej šťastne aj titul zvolený pre anglické vydanie tejto zbierky esejí: *The Tree of Life* (ktorý sa pravdepodobne odvíja od jednej z esejí s názvom „Božská symbolika stromu“).⁴

Čo tieto eseje odlišuje a čo je ich silnou stránkou (zvlášť v slovenskom kontexte), je skutočnosť, že mnohé z nich na malom priestore a prístupným jazykom čitateľom sprostredkujú vstupy do dejín filozofie a nášho širšieho myšlienkového kontextu. Napr. v úvodnom odseku eseje „O priateľstve“ (s. 73 – 75) sú nám sviežim a zaujímavým spôsobom sprostredkované štyri starogrécke výrazy/koncepty pre rôzne vzťahy lásky. Tieto úvodné „grády“ eseje sa však postupne rozplývajú smerom k všeobecným úvahám o priateľstve a prekvapivo bezfarebným radám: „*A ako si vytvárať dobré, autentické priateľstvá? Jednoznačne rozvíjaním dôvery [...] Ale keď v hĺbke duše za maskou vonkajšieho záujmu budeme ukrývať len snahu o vlastný prospech, potom nám nebude dôverovať ani vlastný sused*“ (s. 75).

3 Niektoré z nich obsahujú až potenciálne nebezpečné zjednodušenia: „*Fóbiu možno prekonať len tak, že sa jej vystavíme*“ (s. 84, „Prečo sa bojíme tmy?“); zdroj každej ľudskej emocionality leží „*v ľudskej pripútanosti k všemožným vysvetleniam, posudzovaniu a hodnoteniu*“ (s. 68, „Explicitná strata zmyslu. Annihilation.“)

4 Anglické vydanie zbierky pripravilo a vydalo vydavateľstvo Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. Význam týchto esejí však spočíva v tom, ako vstupujú do slovenského mediálneho priestoru, kde tento formát popularizačnej filozofickej eseje do veľkej miery chýba, a teda aj keď sa eseje týkajú euro-atlantického filozofického kontextu, ich priame preloženie do anglického jazyka bez rekontextualizácie pre iné publikum nevyhnutne vyvoláva otázku, či si v tomto formáte knihy vydané univerzitným vydavateľom nájde svoju cieľovú čitateľskú skupinu.

Sucharek je najsilnejší práve v tých esejach, ktoré vychádzajú z blízkeho pozorovania konkrétnych diel – napr. malieb Francisca Bacona (esej „Paradoxy abstraktnej figurácie. Hommage à Francis Bacon“ s. 23 – 25) alebo filmu *Annihilation* („Explicitná strata zmyslu. Annihilation,“ s. 67 – 69) – keď jeho pozorovania a vhlady zostávajú na veľmi konkrétnej úrovni. Práve v tejto konkrétosti sa mu najefektívnejšie darí čitateľovi rozkrývať nové horizonty a sprostredkovať vzrušujúce myšlienky z našich kultúrnych dejín.

(Fraktál 4/2021)

O autoroch

VLADIMÍR BARBORÍK (1965) je pracovníkom Ústavu slovenskej literatúry SAV v Bratislave. Výskumne sa zameriava na medzivojnovú a povojnovú slovenskú prózu (monografie *Pavel Hružík*, 2000, *Prozaik Gejza Vámoš*, 2006 a *Hľadanie rozprávača: Prózy Vincenta Šikulu*, 2014) a na problematiku povojnového literárneho života (s Petrom Darovcom napísal publikáciu *Mladá tvorba 1956 – 1970 – 1996. Časopis po čase*, 1996 a s Vladimírom Petříkom *Pohyb k nehybnosti. Literárny život od začiatku 60. do konca 70. rokov objektívom Antona Šmotláka*, 2018), je spoluautorom knihy rozhovorov s Vladimírom Petříkom *Hľadanie minulého času* (2009). Bol editorom antológie *Kritická ročenka* v rokoch 2018 – 2020.

KAROL CSIBA (1975) pracuje v Ústave slovenskej literatúry SAV. Venuje sa predovšetkým slovenskej autobiografickej próze 20. storočia a medzivojnovým kultúrnym periodikám. Okrem toho pravidelne reflektuje aktuálnu slovenskú prozaickú tvorbu. V súčasnosti je hlavným redaktorom časopisu *Slovenská literatúra – revue pre literárnu vedu*. Napísal literárnohistorickú monografiu *Privátne – verejné – autobiografické* (2014), je tiež spoluautorom publikácií *Hľadanie súčasnosti – slovenská literatúra začiatku 21. storočia* (2014), *Autor a subjekt* (2016), *Spisovateľ a sociálna rola* (2018), *Modernizmus v pohybe* (2019) a *Portraying Countryside in Central European Literature* (2021).

LADISLAV ČÚZY (1950) vyštudoval estetiku a slovakistiku na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Od roku 1984 pracoval ako odborný asistent na Katedre slovenského jazyka a literatúry Pedagogickej fakulty v Nitre, od roku 1987 ako odborný asistent a od roku 1996 ako docent na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty UK v Bratislave. V rokoch 1990 – 1998 zastával funkciu vedúceho katedry. Dizertačnú prácu *K problematike štúrovského literárno-estetického myslenia* obhájil na FiF UK v Bratislave v roku 1987, habilitoval sa v roku 1995 prácou *Literárnoestetická koncepcia Ludovíta Štúra v prednáškach o poézii slovanskej*, ktorá vyšla knižne v roku 2004. V roku 2009 získal titul profesor. Venuje sa problematike dejín slovenskej literatúry 19. a 20. storočia a literárnej kritike. Reflexiu prozaickej tvorby po roku 1989 predstavil v publikácii *Slovenská literatúra po roku 1989* (2007, spolu s I. Hochelom a Z. Kákošovou).

PETER DAROVEC (1970) vyštudoval slovenčinu a históriu na Filozofickej fakulte UK, kde dodnes pôsobí na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy. Absolvoval semestrálny pobyt na University of Warwick. Ako literárny kritik sa venuje najmä novej slovenskej a českej literatúre. Je autorom knižných publikácií *On, Pišťanek* (2020), *Pavel Vilikovský* (2007), *Násmešné rozmlúvanie o štyroch knihách...* (1996), *Mladá tvorba 1956 – 1970 – 1996. Časopis po čase* (1996, spolu s V. Barboríkom). Ako editor vydal napríklad antológiu modernej slovenskej poviedky *Miesto v príbehu* (1995) či zborníky *K dielu Jána Števčeka* (2015) a *K dielu Pavla Vilikovského* (2017). Bol šéfredaktorom literárneho a kultúrneho časopisu RAK.

DANIEL DOMORÁK (1990) vyštudoval na Trnavskej univerzite učiteľstvo slovenskej a nemeckej literatúry. Pokračoval ďalej do Ústavu slovenskej literatúry SAV, kde sa stal súčasťou tímu venujúceho sa novej, existenciálnej a performatívnej poetike. Je autorom monografie *Stimuly existencie* (2020). Pracuje pre Literárne informačné centrum. Tvorivo sa podieľa na produkcii

autorského divadla, literatúry a hudby v nezávislom zoskupení DEMOscéna, v kultúrnom centre Malý Berlín, v putovnom divadle Tropos a na Hrade Červený Kameň.

PATRIK GARAJ (1972) vyštudoval filozofiu a germanistiku na Prešovskej univerzite. Na Universität Konstanz (SRN) získal titul PhD. v odbore všeobecná literárna veda. Od roku 2006 začal pôsobiť ako novinár v týždenníku *TREND*, kde sa autorsky venoval najmä kreatívnym odvetviam. Od roku 2018 pracuje ako editor a reportér v *Denníku N*. Píše o rôznych oblastiach kultúry, do veľkej miery sa zaoberá reflexiou literatúry. V roku 2021 bol členom poroty ceny Anasoft litera.

IVANA HOSTOVÁ (1983) sa venuje reflexii poézie a jej prekladu. Výskumne sa zameriava najmä na súčasné slovenské literárne pole a export slovenskej poézie do anglofónneho priestoru. Knižne jej vyšiel napríklad súbor kritik *Medzi entropiou a víziou* (2014). Editorsky sa podieľala na viacerých akademických aj umeleckých výstupoch vrátane *Identity and Translation Trouble* (2017), v preklade sa okrem iného venovala Donne Stonecipher (*Modelové mesto*, 2019) a Johnovi Fowlesovi (*Zberateľ*, 2022). Aktuálne spolu s Máriou Kusou pripravuje špeciálne translatologické číslo časopisu *World Literature Studies* o kreativitě v preklade. Pôsobí v Ústave slovenskej literatúry SAV.

TAMARA JANEČOVÁ (1988) vyštudovala slovenčinu a ruštinu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. V súčasnosti pôsobí ako odborná asistentka na Katedre slovenského jazyka a literatúry Pedagogickej fakulty Trnavskej univerzity. Špecializuje sa na slovenskú literatúru medzivojnového obdobia a súčasnú prózu, publikovala viacero vedeckých štúdií a odborných článkov. V tlači je jej monografia o Máriusovi Kopcsayovi *Proti wetrysku*.

PETER F. 'RIUS JÍLEK je filológ so zameraním na slovakistiku (Filozofická fakulta Univerzity Komenského) a momentálne dokončuje doktorát; v rámci dizertácie sa venuje problematike kategórií rodu a sexuality v slovenskej literatúre (Filozofická fakulta Prešovskej univerzity). Absolvoval tiež štúdium medzinárodných vzťahov a v súčasnosti je zapísaný na magisterskom programe zameranom na európske štúdiá (Fakulta sociálnych vied Univerzity sv. Cyrila a Metoda). Pôsobí na Filozofickej fakulte Univerzity v Záhrebe. Publikuje najmä literárne recenzie, aktuálne prispieva do časopisov *Fraktál*, *Kapitál*, *Rozum* či *Vertigo*.

MÁRIA K LAPÁKOVÁ (1989) pôsobí ako odborná asistentka na Inštitúte slovakistiky a mediálnych štúdií na Prešovskej univerzite. Je redaktorkou časopisu o poézii *Vertigo* a knižného portálu košickej Verejnej knižnice Jána Bocatia www.knihynadosah.sk. Je tiež členkou porôt a lektorkou viacerých literárnych súťaží, spoločne s Lenkou Šafranovou pripravuje diskusný online formát *Vertigo* café, o kultúrno-spoločenských presahoch literatúry, najmä poézie. Venuje sa súčasnej literatúre a metakritike.

MARTIN MAKARA (1997) vyštudoval slovenský jazyk a literatúru a britské a americké štúdiá na Filozofickej fakulte Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach. V súčasnosti pôsobí ako interný doktorand v Inštitúte slovakistiky a mediálnych štúdií na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity. Odborne sa venuje teórii literárnej kritiky a dejinám sociokontextualizačných prístupov k literatúre. Prekladá z anglického jazyka a publicisticky spolupracuje s viacerými kultúrno-umeleckými a spoločensko-politickými periodikami.

MATÚŠ MIKŠÍK (1988) absolvoval doktorandské štúdium na Filozofickej fakulte UK v Bratislave, kde v súčasnosti pôsobí ako odborný asistent na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy. Výskumne sa venuje primárne slovenskej poézii 20. a 21. storočia, jeho literárnovednou knižnou prvotinou je monografia *Kjasu*

a tiesni mierim. Ivan Laučík v interpretáciách (2020). Recenzuje pre rôzne literárne časopisy, v rokoch 2016 až 2018 bol šéfredaktorom periodika *Knižná revue*. Na Instagrame tvorí obsah profilu @instapretacia.

PATRIK MISKOVICS (1995) vyštudoval učiteľstvo slovenského a anglického jazyka na Pedagogickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave. Aktuálne tu pôsobí ako interný doktorand na Katedre slovenského jazyka a literatúry, vo svojom výskume sa venuje podobám irónie v slovenskej literatúre. Publikáčne spolupracuje s portálom *Platforma pre literatúru a výskum* (plav.sk).

VILIAM NÁDASKAY (1994) vyštudoval učiteľstvo angličtiny a slovenčiny na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Pracuje v Ústave slovenskej literatúry SAV. Od roku 2019 je redaktorom internetového časopisu *Platforma pre literatúru a výskum*. Vydal dve zbierky básní *Vynechaný spoj* (2018) a *Zmyslov zbavovaný* (2021). Bol spolueditorom antológie *Kritická ročenka* v rokoch 2019 – 2021.

RADOSLAV PASSIA (1977) je literárny vedec a publicista, pracuje v Ústave slovenskej literatúry SAV v Bratislave, kde sa venuje najmä slovenskej próze 20. a 21. storočia. Knižne mu vyšli monografie *Na hranici. Slovenská literatúra a východokarpatský hraničný areál* (2014) a *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia* (spoluautor, 2014), ako aj odborná publikácia *Deväť životov. Rozhovory o preklade a literárnom živote* (spolu s G. Magoovou, 2015). Bol šéfredaktorom časopisov *Romboid* a *Knižná revue*, spolupracuje s Rádiom Devín. Je predsedom občianskeho združenia *Platforma pre literatúru a výskum*, ktoré vydáva rovnomenný internetový časopis (plav.sk).

NINA PODMANICKÁ (1997) absolvovala v roku 2021 jednodborové štúdium slovenského jazyka a literatúry na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Recenzie publikuje od roku 2018 (*Knižná revue*, *Glosolália*, *Platforma pre literatúru a výskum*).

GABRIELA RAKÚSOVÁ (1943) absolvovala štúdium slovenčiny a ruštiny na FF UPJŠ. Žije v Košiciach. Pre rozhlas vytvorila niekoľko dramatizácií próz, literárne pásma do relácie Autor na dnes a desiatky hesiel pre *Poetologický slovník*. Venuje sa dielam pôvodnej i prekladovej literatúry a svoje odborné reflexie o nich publikuje v printových i elektronických médiách. Je autorkou knižných publikácií *Z literárnych reflexií* (2015), *Medzi realitou a jej znakom* (2018), *Fiktívne rozhovory* (2018), *Medzi autorom a čitateľom* (2021).

DEREK REBRO je literárny kritik a redaktor. Vydal literárnovedné monografie *Ženy píšu poéziu, muži tiež* (2011) a *Jej mesto v jeho svete?* (2014), je autorom básnických zbierok *Okamih pred dopadom* (2010), *Ako tieň na plúcach* (2014) *Nie som svoj typ* (2018). Prispieva do viacerých periodík, zborníkov a médií. Jeho texty boli preložené do viacerých jazykov. Od roku 2012 je šéfredaktorom feministického časopisu *Glosolália*.

JULIANA SOKOLOVÁ (1981) je poetka a filozofka. Vyдалa zbierku básní *My house will have a roof / Môj dom bude mať strechu* (2013), aktuálne pripravuje rukopis knihy básní *Domáce práce* (predpokladaný rok vydania 2023). V svojej odbornej práci sa venuje výskumu predstáv dobrého života v antickej a súčasnej filozofii a architektonickej praxi. Básne, eseje a texty na pomedzí literárnych a odborných žánrov publikuje v slovenských a zahraničných časopisoch, umeleckých monografiách, katalógoch a iných publikáciách. Je kurátorkou cyklu *Literatúra a film* v Kine Úsmev v Košiciach a koordinátorkou nového rezidenčného programu *Literárne rezidencie Košice*.

MARTA SOUČKOVÁ (1963) vyštudovala slovenčinu a angličtinu na FF UK v Bratislave. Je profesorkou teórie a dejín literatúry na FF PU v Prešove, štyri roky pôsobila ako lektorka slovenského jazyka a kultúry na FF Univerzity v Novom Sade. Je autorkou monografií *Personálna téma v prozaickom texte* (2001), *P(r)ózy po roku 1989* (2009), *P(r)ózy po roku 2000* (2021) a učebných textov

Osobnosti a osobitosti slovenskej prózy 80. a začiatku 90. rokov (1993), *Prozaické debuty v 80. a 90. rokoch* (1994) a *Recenzia: manuál pre študenta* (2021). Editorsky pripravila výbery Jozef Cíger Hronský. *Prózy* (2008) a Milo Urban. *Prózy* (2013), ako aj takmer dvadsať zborníkov z medzinárodných vedeckých konferencií o slovenskej ponovembrovej literatúre. Spolupracovala na kolektívnom projekte *Slovník slovenských spisovateľov* (1999, 2005, ed. Valér Mikula). Spolu s Jánom Gavurom editovala tiež výbery *TOP 5* (slovenská literárna scéna 2010–2016 v odbornej reflexii). V roku 2015 vyšiel výber z jej recenzií *Do poslednej bodky*.

JAROSLAV ŠRANK (1975) študoval na Pedagogickej fakulte UK v Bratislave, kde aj pôsobí na Katedre slovenského jazyka a literatúry. Zaoberá sa najmä teóriou, interpretáciou a hodnotením slovenskej poézie, dejinami slovenskej literatúry 20. storočia a problematikou literárneho života. Zostavil zborník *Podoby mesta v slovenskej poézii 20. storočia* (2018). Napísal knihy *Autorské texty s folklórnou dimenziou* (2009), *Nesamozrejmá poézia* (2009), *Individualizovaná literatúra* (2013) a *Aktéri a tendencie literárnej kultúry na Slovensku po roku 1989* (2015). Výber z jeho literárnokritických prác vyšiel pod názvom *Účastníci poézie. Básnici, básničky i básne 1997–2020* (2021).

EVA URBANOVÁ (1986) pôsobí na Katedre slovenského jazyka a literatúry Katolíckej univerzity v Ružomberku. Venuje sa tiež literárnej kritike so zameraním na slovenskú poéziu. Literárno-kritické texty uverejňuje v zborníkoch a časopisoch (*Vertigo, Vlna, Platforma pre literatúru a výskum, Knižná revue, Glosolália, Fraktál* a iné). Je tiež redaktorkou literárnej kritiky v časopise *Fraktál*. Momentálne pripravuje do tlače monografiu *Medzi snom a fikciou – poetická tvorba Evy Luky*. Zároveň píše a časopisecky uverejňuje svoju poéziu, je tiež autorkou detskej knihy *Jeleňatý a Kravatý* (2019), ktorá v danom roku získala ocenenie Debut roka v čitateľskej ankete *Knižnej revue*.

ANTON VYDRA (1978) je filozof a vysokoškolský pedagóg. Narodil sa vo Svidníku, vyštudoval filozofiu na Trnavskej univerzite v Trnave, kde dnes pôsobí ako docent na Katedre filozofie. Venuje sa dejinám filozofie a prienikom medzi filozofiou, vedou, umením a kultúrou. V rokoch 2015 až 2019 pracoval ako redaktor a neskôr ako zástupca šéfredaktora v časopise *týždeň*. Je autorom niekoľkých kníh z oblasti filozofie, ale aj knižných rozhovorov o Milanovi Rastislavovi Štefánikovi a Dominikovi Tatarovi. Jeho najnovšou knihou sú *Záhuby slov* (2021).

MONIKA ZUMRÍKOVÁ KEKELIAKOVÁ (1981) pôsobí na Katedre slovenského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Dizertačnú prácu obhájila na Komenského univerzite v Bratislave v odbore teória a dejiny slovenskej literatúry. Predmetom jej dlhodobého odborného záujmu je interpretačno-poetologické presvetľovanie slovenskej poézie 20. a 21. storočia. Dosiaľ jej vyšli časopisecky a v zborníkoch sondy do poézie Hviezdoslava, Kostru, Beniaka, Dilonga, Fiebigovej, Ondrejrovej, Luky či Uleja. Svoj výskum poézie Paľa Olivu v kontexte slovenskej, českej a francúzskej poézie zavŕšila monografiou *Poézia Paľa Olivu* (Modrý Peter, 2021). Venuje sa aj recenzistike a rozhlasovej tvorbe.

Excerpované periodiká

DENNÍKY

Denník N
Hospodárske noviny
Pravda
SME

TÝŽDENNÍKY

.týždeň

LITERÁRNE ČASOPISY

Dotyky
Fraktál
Glosolália
Kapitál
Knižná revue
Literárny týždenník
Magazín o knihách
Orol tatranský
Romboid
Rozum
Slovenské pohľady
Tvorba
Vertigo
Vlna

INTERNETOVÉ STRÁNKY

KABINET

www.casopiskabinet.sk

KNIHY NA DOSAH

www.knihynadosah.sk

LITERÁRNE NOVINY

www.literarnenoviny.sk

MEDZI KNIHAMÍ

www.medziknihami.sk

PLATFORMA PRE LITERATÚRU

A VÝSKUM

www.plav.sk

Bibliografia publikovaných textov

- BARBORÍK, Vladimír: Sloboda rozprávania: prebúdzanie sa neprebudeného.
In: *Platforma pre literatúru a výskum*, <https://www.plav.sk/node/237>,
30. 9. 2021.
(O knihe Medeši, Ivan: *Vilkovia*. Petrikovce : Valal, 2021.)
- CSIBA, Karol: Čína v literárnej imaginácii. In: *Fraktál*, roč. 4 (2021),
č. 2, s. 189 – 192.
(O knihe Macsovszky, Peter: *Čínske kino*. Bratislava : OZ Vlna –
Drewo a srd, 2020.)
- ČÚZY, Ladislav: Problematická kniha. In: *Romboid*, roč. 56 (2021),
č. 4, s. 95 – 96.
(O knihe Hlavatý, Martin: *Nadrobené*. Spišská Nová Ves : FAMA art, 2021.)
- DAROVEC, Peter: O problémoch prvého sveta. In: *Platforma pre literatúru
a výskum*, <https://www.plav.sk/node/246>, 26. 11. 2021.
(O knihách Gibová, Ivana: *Eklektik bastard*. Bratislava : OZ Vlna –
Drewo a srd, 2020; Hrínová, Barbora: *Jednorožce*. Bratislava :
Aspekt, 2020.)
- DOMORÁK, Daniel: Magmatické rozprávanie?. In: *Knižná revue*, roč. XXXI
(14. 10. 2021), č. 10, s. 32 – 33.
(O knihe Jaroš, Peter: *Pasca*. Bratislava : Agentúra Signum, 2021.)
- GARAJ, Patrik: Život je nemocnica, v ktorej si musíte pomôcť sami. Čierna vízia
sveta Jany Juráňovej. In: *Denník N*, roč. 7, [https://dennikn.sk/
2233253/zivot-je-nemocnica-v-ktorej-si-musite-pomocet-sami-cierna-
vizia-sveta-jany-juranovej/](https://dennikn.sk/2233253/zivot-je-nemocnica-v-ktorej-si-musite-pomocet-sami-cierna-vizia-sveta-jany-juranovej/), 20. 1. 2021.
(O knihe Juráňová, Jana: *Naničhodnica*. Bratislava : Aspekt, 2020.)

- HOSTOVÁ, Ivana: Básne kyborgyne. In: *Knižná revue*, roč. XXXI (14. 10. 2021), č. 10, s. 11.
(O knihe Gennart, Liza: *Výsledky vzniku*. Bratislava : OZ Vlna – Drewo a srd, 2020.)
- HOSTOVÁ, Ivana: Mám právo na zázraky. The Little Book of Miracles 47. 2.
In: *Platforma pre literatúru a výskum*, <https://www.plav.sk/node/247>, 1. 12. 2021.
(O knihe Šulej, Peter: *Rotácie*. Bratislava : OZ Vlna – Drewo a srd, 2020.)
- JÍLEK, Peter: Literatúra à la Evelyn. In: *Rozum*, roč. III (máj 2021), č. 4, s. 56 – 57.
(O knihe Gibová, Ivana: *Eklektik bastard*. Bratislava : OZ Vlna – Drewo a srd, 2020.)
- KLAPÁKOVÁ, Mária: Klára, matka, otec. Rodina?. In: *Knižná revue*, roč. XXXI (16. 9. 2021), č. 9, s. 34 – 35.
(O knihe Micenková, Jana: *Krv je len voda*. Bratislava : Marenčin PT, 2021.)
- MAKARA, Martin: Poézia sa počíta! In: *Kapitál*, roč. 4 (11. 1. 2021), č. 1, s. 33.
(O knihe Gennart, Liza: *Výsledky vzniku*. Bratislava : OZ Vlna – Drewo a srd, 2020.)
- MAKARA, Martin: Dívate sa, či čítate? In: *Fraktál*, roč. 4 (2021), č. 3, s. 172 – 176.
(O knihe Hatala, Marián: *Sviatočne obyčajné dni*. Bratislava : Petrus, 2020.)
- MIKŠÍK, Matúš: Všetko je v naratíve. In: *Glosolália*, roč. 10 (2021), č. 1, s. 239 – 241.
(O knihe Šramatyová, Veronika: *Rodinné konštelácie*. Bratislava : OZ Vlna – Drewo a srd, 2019.)
- MISKOVICS, Patrik: Gggggggg. In: *Platforma pre literatúru a výskum*, <https://www.plav.sk/node/235>, 14. 9. 2021.
(O knihe Farkašová, Etela: *Záchrana sveta podľa G*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2020.)
- PASSIA, Radoslav: Na pochádzkach po jednej z Bratisláv. In: *Knižná revue*, roč. XXXI (18. 2. 2021), č. 2, s. 30 – 31.
(O knihe Beňová, Jana: *Flanérova košela. 8 ½ bratislavských ulíc*. Bratislava : Brak, 2021.)
- PODMANICKÁ, Nina: Neokúzlená – rozčarovaná. In: *Platforma pre literatúru a výskum*, <https://www.plav.sk/node/217>, 16. 2. 2021.
(O knihe Fulmeková, Denisa: *Agáta*. Bratislava : Slovart, 2020.)

- RAKÚSOVÁ, Gabriela: Keď minulé je aj súčasné. In: *Romboid*, roč. 56 (2021), č. 1, s. 80 – 83.
(O knihe Moravčíková, Dominika: *Deti Hamelnu*. Kordíky : Skalná ruža, 2020.)
- REBRO, Derek: Sme na konci prázdnej chodby. In: *Knižná revue*, roč. XXXI (18. 11. 2021), č. 11, s. 36.
(O knihe Ružičková, Nóra: *Súčasnosti*. Kordíky : Skalná ruža, 2021.)
- SOKOLOVÁ, Juliana: Potreba hľadať jazyk svojich viet. In: *Fraktál*, roč. 4 (2021), č. 4, s. 226 – 229.
(O knihe Sucharek, Pavol: *Bricolage 44*. Levoča : Modrý Peter, 2020.)
- SOUČKOVÁ, Marta: Do tretice všetko najlepšie. In: *Fraktál*, roč. 4 (2021), č. 2, s. 186 – 189.
(O knihe Pupala, Richard: *Ženy aj muži, zvieratá*. Bratislava : Lindeni, 2020.)
- ŠRANK, Jaroslav: Recenzia plná rozpakov. In: *Rozum*, roč. III (apríl 2021), č. 3, s. 68 – 69.
(O knihe Moravčíková, Dominika: *Deti Hamelnu*. Kordíky : Skalná ruža, 2020.)
- URBANOVÁ, Eva: Za SVET:LOM. In: *Vertigo*, roč. 9 (2021), č. 1–2, s. 101–103.
(O knihe Kováčiková, Daniela: *Svet:lom*. Bratislava : OZ Vlňa – Drewo a srd, 2020.)
- URBANOVÁ, Eva: Héj, čitateľ, to nedáš! In: *Fraktál*, roč. 4 (2021), č. 2, s. 192 – 195.
(O knihe Gerboc, Martin: *Nezvrátané básne*. Bratislava : OZ Vlňa – Drewo a srd, 2020.)
- VYDRA, Anton: Nič viac než básnenie? In: *týždeň*, roč. 18 (2021), č. 34, s. 41.
(O knihe Gál, Róbert: *Traktát*. Kordíky : Skalná ruža, 2021.)
- ZUMRÍKOVÁ KEKELIAKOVÁ, Monika: Ukrytý v pretváraní ako améba. In: *Fraktál*, roč. 4 (2021), č. 1, s. 173 – 175.
(O knihe Hablák, Andrej: *Bahnokrvný*. Bratislava: OZ Vlňa – Drewo a srd, 2019.)

Kritická ročenka 2021
Antológia súčasnej literárnej kritiky

Vydalo Literárne informačné centrum, štátna
príspevková organizácia Ministerstva kultúry SR 2022
Námestie SNP 12, 812 24 Bratislava
www.litcentrum.sk

Všetky práva vyhradené

Prvé vydanie

© Literárne informačné centrum, štátna príspevková
organizácia Ministerstva kultúry SR 2022
© Vladimír Barborík, Karol Csiba, Ladislav Čúzy, Peter
Darovec, Daniel Domorák, Patrik Garaj, Ivana Hostová,
Tamara Janecová, Peter F. 'Rius Jílek, Mária Klapáková,
Martin Makara, Matúš Mikšík, Patrik Miskovics,
Viliam Nádaskay, Radoslav Passia, Nina Podmanická,
Gabriela Rakúsová, Derek Rebro, Juliana Sokolová,
Marta Součková, Jaroslav Šrank, Eva Urbanová, Anton
Vydra, Monika Zumříková Kekeliaková
Návrh obálky, dizajn a zalomenie
© Vojtech Ruman & Barbora Gavláková 2022

Zostavili a edične pripravili
Tamara Janecová a Viliam Nádaskay
Jazyková redaktorka Margita Bizíková
ISBN 978-80-8119-146-6