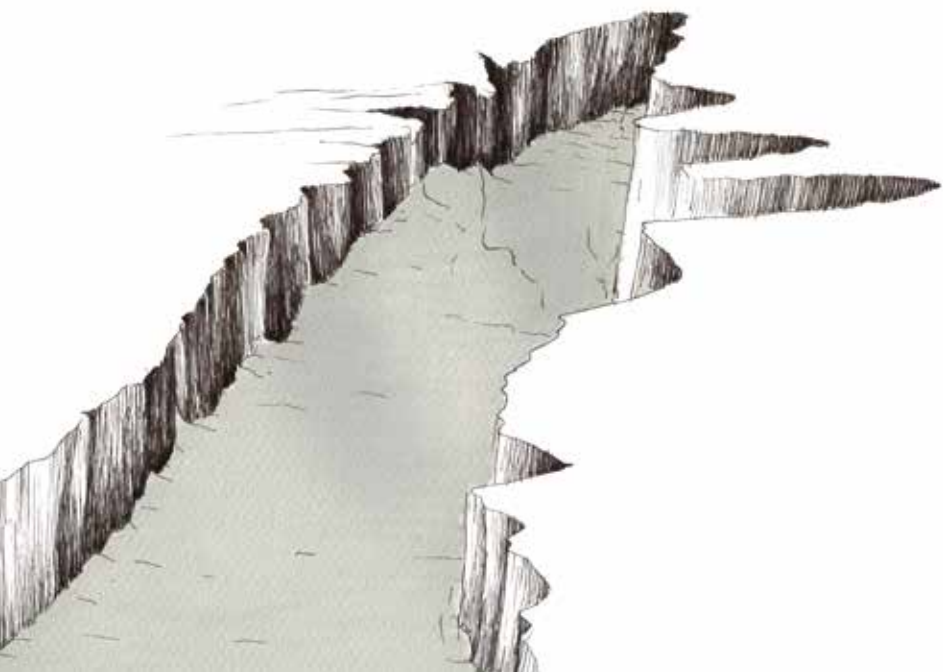


Ivana Hostová

Medzi entropiou a víziou

Kritické a interpretačné sondy
do súčasnej slovenskej poézie



Recenzovali: prof. PhDr. Marta Součková, PhD.
doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD.

Text © Ivana Hostová 2014
Design, Layout & Illustration © Mária Čorejová 2014
Vedecký redaktor a editor Ján Gavura
Jazyková redaktorka Miroslava Gavurová

Vydalo občianske združenie FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania
Cintorínska 20, 082 16 Fintice, člen Európskeho domu poézie Košice

Vytlačila Prešovská tlačiareň, Budovateľská 55, 080 01 Prešov

Prvé vydanie
Prešov 2014
Počet strán 216

ISBN: 978-80-971271-4-5

Kniha vychádza s finančnou podporou Ministerstva kultúry Slovenskej republiky



f . a . c . e

Ivana Hostová

Medzi entropiou a víziou

Kritické a interpretačné sondy
do súčasnej slovenskej poézie

„[T]he critic is redefined as a mobile, flexible subject who follows the flows of the contemporary world; he/she is also a desiring subject who migrates along the trajectories of desire itself.“

Ellen E. Berry¹

¹ BERRY, Ellen E. Nomadic Desires and Transcultural Becomings, s. 129. V slov. preklade: „[K]ritik/kritička sa nanovo vymedzuje ako pohyblivý, flexibilný subjekt, ktorý (na)sleduje prúdenia súčasného sveta. Zároveň je túžiacim subjektom, ktorý migruje pozdĺž trajektórií túžby samej.“.

Variácia na apológiu

V tejto knihe nájdete výber z mojich recenzií, kritik a štúdií o vyše štyridsiatich zbierkach súčasnej – v zmysle aktuálne vydávanej – slovenskej poézie. Texty, ktoré sa stali súčasťou prítomného výberu, vznikali v priebehu uplynulých piatich rokov a venujú sa prevažne novým básnickým knihám etablovaných autorov a autoriek, zriedkavejšie výberom a debutom.

Dobová reflexia literárneho diela celkom prirodzene odráža aktuálny stav myslenia o literatúre v danom kultúrnom priestore. V jej často explicitne neformulovaných hodnotiacich kritériách sa však neodráža len verbalizovaniu donekonečna unikajúci ideál estetickej hodnoty, ale aj jej vlastné postavenie v spoločnosti, vzťah k literárnemu životu, inštitúciám, hodnotám, ba – akokoľvek sme naučení pri poézii také veci prehliadať – i jej financovanie. V prítomných textoch sa okrem iného pokúšam tieto obmedzenia zviditeľňovať, no zbaviť sa ich celkom nie je možné a azda ani produktívne. Už napríklad samotný fakt, že som sa opakovane vyjadrovala k poézii písanej ženami či k textom básnikov (lebo poväčšine ide o mužov), ktorí pôsobia či pôsobili, podobne ako ja, na východe Slovenska, má vysokú výpovednú hodnotu. Nie nezaujímavé je isto i to, že často išlo o (redakciami časopisov) vyžiadané recenzie. To sa spätne odrazilo aj na kompozícii prítomnej knihy, ktorá i preto nepredstiera, že vo vzťahu k reflektovaným dielam podáva reprezentatívny obraz súčasnej slovenskej poézie. To dvojnásobne platí najmä o zbierkach, ktoré vyšli pred r. 2010. Kritika a interpretácia diela je teda i dobovým dokumentom. Z toho dôvodu som svoje texty do knižného vydania spätne upravovala len minimálne,¹ ponechávajúc v nich aj niektoré prvky môjho meniaceho sa štýlu (konzistentnosť pri prechýľovaní, stupeň prítomnosti autorského ja a pod.).

Prítomným knižným vydaním chcem okrem naplnenia „narcistickej“ túžby vidieť svoje texty v úhladnej knižnej úprave a vyhovenia požiadavkám akademickej prevádzky prispieť k dôkladnejšiemu poznaniu istých aspektov poézie, ktorá vyšla v priebehu posledných

siedmich rokov, a zvýšiť zároveň potenciál vzniku kritického dialógu. Texty sú modelované ako raz dôkladnejšie, inokedy letmejšie pohľady na jednotlivé zbierky, a z toho dôvodu by mohla byť (najmä) ich interpretačná časť užitočná aj pre záujemcov a záujemkyne o poéziu z radov študentov/šudentiek či širšej verejnosti. Zároveň ich však – napriek tomu, že kniha v prevažnej miere obsahuje texty ráznejšie alebo implicitnejšie kriticky zaujaté – sama nechápem ako agresívne pokusy o kanonizáciu istého čítania, ale skôr ako texty inšpirované; prepisujúce, no zároveň objekt neuzatvárajúce, práve naopak – ako texty, ktoré nabádajú k ďalšiemu čítaniu a k stále novému hľadaniu a definovaniu estetickje hodnoty.

Ponúkaný korpus vybraných recenzií, kritik a štúdií, ktoré vznikali v priebehu rokov 2009 – 2014, sa mi samovoľne rozpadol do štyroch kapitol.² V prvej z nich, **Text generation – prežívší/prežívšie, pozostalí/pozostalé**, sa venujem básnickým zbierkam autorov a autoriek, ktorí buď sami boli vnímaní ako členovia/členky text generation, alebo na niektoré z aspektov poetiky tohto voľného zoskupenia nadväzujú. Druhá kapitola s názvom Štyri sa zameriava na reflexiu nových vydání/novej poézie Anny Ondrejrovej, Mily Haugovej, Viery Prokešovej a Dany Podrackej, teda štyroch poetiek, dielo ktorých literárna história v istom momente ich tvorby označila za dostatočne prekonávajúce schematické videnie poézie, ako ho mladým záujemcom a (najmä) záujemkyniam o písanie takmer dekádu diktovali/podsúvali Mihálikova literárna rubrika *Nového slova* a Feldekovej príloha *Nové slovo mladých*. Tretia kapitola s mierne príznakovým názvom **Outsideri** sa zameriava na nové zbierky a súborné vydania básnikov – mužov, tvorba ktorých nikdy nebola v centre sústavnejšieho, resp. výraznejšieho literárnokritického záujmu, no estetická kvalita ktorej je na mnohých miestach neodškriepiteľná. V poslednej kapitole **V dobrom i zlom** sa – ako to už pri výberoch, zbierkach a kategóriách často býva – ocitli texty, ktoré nemožno s celkom čistým svedomím zaradiť do žiadneho z predchádzajúcich oddielov a ktoré sú viac zjednotené žánrom recenzie/kritiky. Sú v nej i pohľady na zbierky, ktoré obsahujú skutočnú poéziu, mraziacu do hĺbky kostí, no často v nej

² To však neznamená, že niektoré texty by nemohli byť zahrnuté do viacerých z nich, prípadne že by nebolo možné nájsť alternatívne organizujúce motívy (napr. otázky edičné a textologické, básnici kritici/kritičky, relikty koloničosko-urbanovsko-lehenovskej línie v súčasnej poézii, angažovanosť a i.).

reflektujem i vyslovene slabé texty – aj vďaka tomu v poslednej kapitole do popredia viac vystupuje kritický aspekt. Recenzie týchto diel som sa do knihy rozhodla zaradiť jednak preto, že jasnejšie, ba miestami až nehanebne okato prezrádzajú hodnotové kritériá, s ktorými pracujem, a jednak preto, že dúfam, že ich odľahčený tón pobaví. Lebo tak, ako nesmie nudiť dobrá poézia, nemal by nudiť ani dobrý text o nej. Dúfam, že sa mi to aspoň na niektorých miestach podarilo.

Ivana Hostová

Text generation – preživší/ preživšie, pozostalí/pozostalé

*„[O]nly the movements which were able to cease, to stop
by themselves before dropping dead, have existed!“*

Paul Virilio – Sylvère Lotringer¹

¹ VIRILIO, Paul – LOTRINGER, Sylvère. *Pure War*, s. 95. V slov. preklade: „Len smery, ktoré boli schopné skončiť, ktoré sa dokázali zastaviť ešte predtým, ako celkom vypľuli dušu, skutočne existovali!“ Ak nie je uvedené inak, citáty z angličtiny prel. I. H.

Erózia reči? Epilepsia... Entropia!

Andrej Hablák: *Leknín* (2009)

Už debut *Váhavo postávam nepripravený odísť* (1995), ocenený prémieu Ceny Ivana Kraska, zaradil Andreja Habláka medzi tých talentovanejších mladých slovenských básnikov. Druhá zbierka *Jazyk* (1999), ktorá spolu s tímovým projektom *Generator X: Hmlovina* (spolu s P. Macsovszkým, P. Šulejom a M. Habajom; 1999) asociuje autorovu tvorbu s básnikmi a poetkami text generation,¹ poetologicky aj motivicky dosahuje úroveň najlepších textov mladej básnickej generácie v slovenskej poézii po roku 1989. *Jazyk* nie je obsahovo vyprázdnený a voči zmyslu a prieniku za text ľahostajný, ako sa často príslušníkom text generation vytýka. Vyráža z neho naliehavé filozofujúce hľadanie jazykovej definície *ja*, prestrihované veľmi pôsobivými vpádmi telesnosti, a snaha o postihnutie bytia a priestoru, funkčne relativizovaná postmoderným znepríhľadnením písma. Tretia zbierka *Tichorád* (2002) sa stíšila – ja „ostáva v pokoji“;² vymenila kosť za pery, výraz stlmila z ryhy a jazvy do „kaligrafie jemnej ruky“;³ čím homogenizovala a zvnútornila jazyky iných. Tento vývinový krok v pozitívnom zmysle pripomína básnické zretie mnohých slovenských aj svetových poetov a poetiek (napr. Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej či Emily Dickinsonovej).

No interpretovať a hodnotovo zaradiť stíšenie, pozorované v Hablákovvej tretej zbierke, možno však aj spätne – z perspektívy jeho najnovšej zbierky *Leknín*, časti ktorej boli časopisecky publikované v rokoch 2002 – 2006 v *Romboide* a *Fragmente*. Z polohy a perspektívy, do ktorej dospel, sa totiž zretie javí skôr ako hnieť. Škoda. *Leknín*, zbierka pozostávajúca z troch častí: Tebe, Leknín a Dávne mesto, z ktorých prvá a tretia majú charakter cyklu, je totiž tkanina nekonečne sa vetviacich vláken viet bez naliehavosti, bez otázok, bezo zmyslu. Hablák sa stráca v slovách ako sa Alica stráca za zrkadlom – jeho záujem o poéziu síce neutícha, ale

¹ ŠRANK, Jaroslav. *Poème fatal* (Text generation – zvodcovia zmyslu), s. 19 – 30.

² HABLÁK, Andrej. *Tichorád*, s. 50.

³ Tamže, s. 42.

čitateľ/čitateľka si nemôže tajne s Alicou mimovoľne nepomyslieť: „Aké strašné nezmysly to tárame!“⁴

Záľaha adjektív a abstraktných podstatných mien spolu s mean-droitou, miestami až defektnou syntaxou, ktoré sa v tejto zbierke stali najvýraznejšími charakteristikami Hablákovskej poetiky, sprvoti pôsobia programovo antipoeticky, akoby vyzývali k subverzívnemu čítaniu, pripomínajúc tak prečiarknutý Prológ vo Fabryho *Utáťých rukách* (1935). Na rozdiel od Fabryho debutu však neprinášajú nič šokujúco nové, len reprodukovujú experimenty už nefunkčnej verbalistickej poetiky, ktorú už druhé desaťročie s obľubou využívajú mnohí básnici; verše zbierky iba manieristicky kumulatívne, znudene expandujú do tela textu. Nadrealistická asociácia v kontexte Hablákovskej najnovšej knižky, a najmä jej prvého cyklu, *Tebe, nie je náhodná – vetné konštrukcie a litanickosť v kombinácii s unikajúcim zmyslom, resp. rezignáciou na výpovednú hodnotu a genitívnymi metaforami nadrealistický experiment nástojčivo evokujú: „Áno, som som tvojím bielym mentálnym sochaním, pane, / nie psom, ale pánom a tieňom dlane, v strihaní lodí v zálive detstva / presná mierka je to, čo som ti mĺkvo závidel, nad stolom / jemným mahagónovým, // či v akváriu dutom priestore spevákom tichých tvojich / perletových úst, pekla nepoznaného zrazu ochránený.“⁵ V čitateľovi zostáva len zopár slovných hier: „Pastel ticha v mysli, ako prísť na slovo, v ktorom bývajú pastieri?“⁶ a pachuť prchavého neurčitého dojmu presily slov, obsahového vákua, absencie problému (najvýraznejšie v treťom cykle *Dávne mesto*), občasných preklepov či gramatických chýb (a to i napriek tomu, že kniha, ako uvádza impresum, prešla jazykovou korektúrou): „čriedo kôz“,⁷ „tol’ko giest“,⁸ a zbytočných paradoxov: „Predbehnúť sám seba akoby sa ani nedalo“.⁹ Otázne je, či na poukázanie na poetologickú, čitateľskú a hodnotovú krízu a neistotu, v ktorej sa súčasná slovenská poézia – odrážajúc tak zrejme celkový stav kultúry – nachádza a ktorá sa sama demonštruje už kvantom textov, ktoré sa ako poézia každoročne publikujú, je potrebný taký veľký priestor. Redundantná, miestami permutačná*

⁴ CARROLL, Lewis. *Alica v krajine zázrakov*, s. 207.

⁵ HABLÁK, Andrej. *Leknín*, s. 10.

⁶ Tamže, s. 23.

⁷ Tamže, s. 40.

⁸ Tamže, s. 28

⁹ Tamže, s. 115.

poetika väčšiny textov Hablákovkej ostatnej zbierky nijak nevybočuje z hojnosti podobných textov súčasných mladých pisateľov a básnikov, ktorí na rozdiel od nadrealistov, ktorí si po krátkom literárno-historicky odôvodnenom pôsobení veľmi rýchlo uvedomili stratu funkčnosti svojej poetiky, už takmer dvadsať rokov kreslia kruhy v obilí slovenskej poézie, a pri ktorých sa kritik v jasnejších momentoch musí pýtať, načo to všetko: „Rytie vychytené pohľadom očí, pohľadom ryby rytie zauzlené, rytie v sieti (modré rytie pozorovania zvon, rytie prázdna, kruhu, písania: **milý môj, pozerám na modré nebo. Juj... pozerám kamsi hore či dole na guľaté nebo.**“¹⁰ alebo: „Kto to napísal // Čo napísal, otázka je zbytočná / Je zbytočné, je to asi naozaj dlhá misia // Orechu, mušle“.¹¹

No kritika má zmysel len vtedy, ak je živá viera v básnika v pisateľovi a v jeho schopnosť prispieť nielen k pluralite a kvantite literárnej produkcie, ale aj k jej kvalite. A v Hablákovi básnik, zdá sa, žije, len sa necháva lenivo unášať písmom. Esteticky najpriebornejšia pasáž *Leknína* je časť *Knihy z Jazyka / Reč ambiguity* z druhej časti zbierky, v ktorej nachádzame Habláka zápasiaceho, nepoddávajúceho sa (ľahko) zvodom písma. Cyklus pätnástich básní rozvíja motívy, prítomné v básnikovej poézii od debutu, resp. od druhej zbierky – naturifikáciu subjektu do stromu, hľadanie styčných plôch bytia a textu a možností reprezentácie bytia textom, skúmanie seba samého, postihovanie vývinu, pohybu a priestoru: „*tkvie v nej biely bod vlákna na čiernom pozadí // biely strom keď ma chytá tá ľahká zelenosť aj s jasnou medovou // a potom už len omočenie, podopretie tváre tými mokkými rukami, / chladnými a traslavými ten chlad je postupne prijímaný k telu // chronos a topos (pút' seba po líci) (ten vrchol okolo mňa samé RUKY konáre / sila usporiadania – od dieťaťa k dieťaťu džavot, nekonečný kruh, zvuky, / nekonečný kruh energie*“.¹² Skepsa, irónia, zahmlievanie zmyslu, gýč a aluzívnosť ako konštrukčné postupy, rezonujúce celou zbierkou, síce nemiznú, sú však organizované, vedome využívané (resp. viac vedome, keďže ani v ostatných častiach nejde o automatický text v pravom slova zmysle) pri komponovaní textu: „*Zvláštne, ale jasne už vystupujúcu podobu, všetko vidieť druhý krát, bridlicové – tkvie v nej / Biely bod.*

¹⁰ Tamže, s 36, zvýr. A.H.

¹¹ Tamže, s. 42.

¹² Tamže, s. 59.

*Biely strom. / Ked' ma chytá ľahká zelenosť“.*¹³ I keď ani o Knihe z jazyka / Reči ambiguity nemožno tvrdiť, že by prekonávala Hablákove už vydobyté postupy, nájdeme tu aspoň pár miest, v ktorých je báseň pri zmysloch a vie udržať pri zmysloch aj čitateľa.

Za tmavej noci blúdil sám a sám (O druhej zbierke Agdu Baviho Paina)

Agda Bavi Pain: *Rytier bez básne a Hany*
(2010 – 2011)

Hrozba vyčerpanosti poetiky voľného zoskupenia básnikov, pre ktoré sa vžilo označenie text generation Jaroslava Šranka¹ ako ich generačného kritika, sa už konštatuje zhruba desať rokov. V závere recenzie na *Návrat veľkého romantika* (2001) Petra Šuleja Jana Pácalová píše, že túto zbierku „vdďaka explicitnému príklonu k človeku možno chápať ako uzatváranie (vyčerpanie?) istého diskurzu“.² Veronika Ráčová v recenzii na autorovu nasledujúcu zbierku *Koniec modrého obdobia* (2008) o tejto poetike píše, že „jej vyčerpanie je napriek všetkému samozrejmé, nastane (alebo skôr už nastáva), ak sa postupy začnú opakovať alebo nadobudnú takú mieru neusporiadanosti, neprepojenosti prvkov, až sa z nich stane skutočne iba vyšperkovaná intelektuálna slovná nuda“.³ V podobnom duchu sa vyjadruje i Ján Gavura v úvode k štúdii o *Leknín*e Andreja Habláka, prednesenej v roku 2009: „Túto poetiku je možné úspešne rozvíjať len obmedzene, hrozí jej rýchle vyčerpanie motivických aj jazykových prostriedkov.“⁴ Napokon, v recenzii na túto Hablákovu knihu som to konštatovala už i ja.⁵

V stručnom náčrte vonkajších okolností tvorby skupiny situácia vyzerať tak, že počiatky tohto zoskupenia, reprezentanti a reprezentantky ktorého dnes majú zhruba od 35 do 45 rokov [P. Macsovszky (1966), P. Šulej (1967), M. Solotruk (1970), M. Habaj (1974), N. Ružičková (1977), A. Hablák (1977)], siahajú do roku 1994. Vtedy totiž vyšla zbierka *Strach z utópie* Petra Macsovszského, o ktorej Šrank píše, že „v našej poézii samého konca 20. storočia by sme ťažko hľadali zbierku, ktorá by – ale čo vlastne? Bola taká kontroverzná? Bola tak kontrover-

¹ ŠRANK, Jaroslav. *Poème fatal* (Text generation – zvodcovia zmyslu), s. 19 – 30.

² PÁCALOVÁ, Jana. *Autorpilot a iné podoby rytierstva*, s. 88.

³ RÁČOVÁ, Veronika. „TRI-P“, s. 119.

⁴ GAVURA, Ján. *Lyrické iluminácie: kritiky a interpretácie 1997 – 2010*, s. 112.

⁵ Pozri text *Erózia reči? Epilepsia... Entropia!* vyššie.

zne prijatá?">⁶ *Strach z utópie* nielen rozvíril hladinu dobovej kritiky, ale aj predznamenal smer, akým sa jedna časť slovenskej básnickej produkcie ostatných takmer dvadsiatich rokov vybrala. Od druhej polovice deväťdesiatych rokov sa text generation sústredila okolo vydavateľstva Drewo a srd a od rokov 2004 – 2005 tvorbu nadväzujúcu na jej postupy vydáva aj *Ars Poetica*. Ako každá výrazná tvorivá metóda, aj tieto postupy môžu mať – a ako som v úvode naznačila aj majú – svojich epigónov, resp. diela, v ktorých program dominuje na úkor estetickej hĺbky. No málo diferencované videnie, obmedzujúce sa na identifikáciu prítomnosti znakov určitej poetiky, rýchle a jednostranné zaradenie javu do literárnych súvislostí a vzťahov nie je vo všetkých prípadoch najadekvátnejším spôsobom uchopovania literárnych artefaktov. To, čo je potrebné a užitočné pri autoroch a ich zbierkach kritizovať, je situácia, keď text sklzáva do samoučelnosti, keď je poetika aplikovaná mechanicky, keď absentuje jadro, problém, hĺbka textu. Tak je potrebné odlíšiť napríklad dve spomínané Šulejove zbierky, ktoré anestetickú poetiku text generation vyvádzajú z anestetizmu (paralela s Felixovým hodnotením Fabryho tretej zbierky nie je náhodná), od Hablákovej zbierky *Leknín*, ktorá mechanicky opakuje už neproduktívne postupy. Lebo zásah operácií, ktoré do vývinu slovenskej poézie poetika týchto autorov a autoriek priniesla, nemôže zostať bez následkov pre jej ďalší vývin – jej prvky sa nevyhnutne rozptýlia do priestoru tvorby autorov a autoriek, ktorí so skupinou nie sú asociovaní. Ak na postupy text generation a na v niečom príbuzné poetiky starších autorov a autoriek (I. Štrpka, M. Haugová) nadviaže výrazná básnická osobnosť, môže vzniknúť zásadné básnické dielo, ktoré nemusí byť obviňované z epigónstva [a – keďže sa tak bude prihovárať súčasným básnickým jazykom, ani z poetologického anachronizmu/tradicionalizmu, ktorý je pri dnešných mladých debutantoch príliš frekventovaný a často výdatne podporovaný literárnymi inštitúciami a (nielen) staršími kritikmi a kritičkami]. Koniec koncov, niektoré z jej motívov a postupov ani zďaleka nie sú uspokojivo prekonané, vyriešené či uzavreté, a to najkvalitnejšie v najmladšej generácii súčasných poetiek a básnikov sa prvkom tejto poetiky nevyhýba, ale ich integruje do svojho systému básnického vyjadrenia. Tak sa niektoré postupy poetiky text generation stali súčasťou individualizovaných poetík

najvýraznejších súčasných mladých poetiek, pre ktoré si Derek Rebro našiel pomenovanie ANesthetic Genderation.⁷ Ján Gavura debutantky z roku 2003 (K. Kucbelovú, M. Ferenčuhovú a J. Pácalovú) dokonca označuje až za autorky „druhej vlny“ text generation.⁸ Ako som už avizovala, o istom poetologickom „svetonázore“ svedčia aj vonkajšie vydavateľské fakty – zbierky týchto poetiek, ako aj zbierky iných autorov a autoriek, ktorí vo svojej tvorbe využívajú postupy fragmentarizácie výpovede, jej intelektualizácie a entropickej nehierarchizovanosti, odstupe od povedaného, citátovosti, programovej štýlovej, poetologickej a žánrovo-druhovej heterogenosti či vyjadrovacieho hermetizmu a jazykového experimentu, vychádzajú najčastejšie vo vydavateľstve P. Šuleja Drewo a srd a vo vydavateľstve Ars Poetica (aj názov edície, v ktorej tu vychádzajú, vytvára nadväznosť na text generation – volá sa *Ambit*, teda zhodne s druhou Macsovszkého zbierkou). Druhá zbierka Agdu Baviho Paina, *Rytier bez básne a Hany* (2010, resp. 2011 – vo frontispise sa uvádzajú oba roky), tiež vyšla vo vyd. Ars Poetica. Autorov debut *Kost' & koža* (2002), ktorý zostal kriticky takmer bez odozvy, zas – neprekvapivo – vyšiel vo vydavateľstve Drewo a srd.

Spriaznenosť Painovej poetiky s dielami autorov „romanticky“ uzatvárajúcich produktívnu etapu tvorby text generation [okrem Šulejovej zbierky najmä so zbierkou *Korene neba. Básne z posledného storočia* (2000) M. Habaja] na pozadí Rédeyovej charakteristiky Habajovej tvorby po r. 2000⁹ a poetiky text generation všeobecne¹⁰ sa stala východiskom recenzie novej Painovej zbierky od Jany Pácalovej.¹¹ Recenzentka však zároveň tvrdí, že Pain nie je „ich epigón. Témy a spôsob ich uchopenia, ktoré títo autori [...] priniesli, Pain ďalej roz-

⁷ REBRO, Derek. Ohriat' sa medzi múrmi, s. 108.

⁸ GAVURA, Ján. *Lyrické iluminácie: kritiky a interpretácie 1997 – 2010*, s. 112.

⁹ RÉDEY, Zoltán. *Súčasná slovenská poézia v kontexte civilizäčno-kultúrnych premen*, s. 66 – 80.

¹⁰ Tamže, s. 19 – 21.

¹¹ K výpočtu znakov, ktoré Paina spájajú s vlnou autorov a autoriek, odštartovaných Macsovszkého tvorbou, možno doplniť hru s identitou a rozrúšanie konceptu jednoty autora – Agda Bavi Pain (aspoň pokiaľ sa mi podarilo zistiť – výpočet nie je úplný a azda ani presný) vystupuje vo svojich projektoch pod rôznymi menami – Josephus Antonius Gaal, Jozef Gaál, Agbar Baba Pan, Aladár Hrča, Julius von Fontana, Tony Gaal, Gaál Máté von Matthaishorn (na sociálnej sieti Facebook vystupuje pod prezývkou KE Maffia a zrejme aj ako Priamy Prenos či Matthaiss Stevi Gaal) a pod mnohými inými umeleckými značkami a menami. Celé divadlo jeho mystifikácií sa javí vďaka bohatej internetovej propagácii ešte vypuklejšie.

víja a výraznejšie posúva.¹² Jediný pozitívny posun, rozvinutie poetiky, ktoré v recenzii pomenúva, je to, že „zámerom Paina [...] nie je vytvoriť akýkoľvek mýtus [...], ale (že sa) posúva [...] ku kritike takéhoto mýtu, resp. sveta, „novej éry“.“¹³ V závere recenzentka vágne konštatuje, že: „[v]ýznamové pozadie ostáva príliš hmlisté“, no jedným dychom dodáva, že ako celok „dáva táto zbierka zmysel“.¹⁴ Pácalová odmieta zbierke prisúdiť ašpiráciu na estetické pôsobenie, v jej intertextualite nenachádza zúročenie slovenskej básnickej tradície a jej poetický aparát považuje za redukovaný „výlučne na hry s jazykom“.¹⁵ S týmito tvrdeniami nemožno súhlasiť, keďže snahu o estetické pôsobenie nemožno prisudzovať len textom vyjadrujúcim sa tradičnejšími poetickými postupmi a komunikujúcim s tradičnými modelmi estetiky (resp. niekedy skôr len estetizácie). To estetické je súčasťou ako staršieho konceptu estetiky ošklivosti, tak aj novšieho Welschovho konceptu anestetického, ktoré je „odvrátenou stranou estetiky“¹⁶ a teda sa v konečnom dôsledku nemôže vymaniť z tejto paradigmy. Ak by autor nemal záujem pôsobiť (an)esteticky, nebol by písal poéziu. Navyše, Pain pracuje s mnohými tradičnými postupmi poézie, intertextovo nadväzujúc aj na slovenských klasikov (Hviezdoslav, Rúfus, Válek, Štrpka), a i keď v jeho zbierke dominuje aktualizácia hra s rečovými jednotkami, rozhodne to nie je jediný postup, ktorý pri jej komponovaní použil. Napokon, M. Rehúš vo svojej recenzii reaguje na Pácalovej závery podobne: „Pácalová [...] nielenže demonštruje veľmi zúžené predstavy o poézii [...], ale v knihe prehliada množstvo literárnych prostriedkov, ktoré len ťažko umožňujú artikulovať pochybnosti, či v prípade Painových textov ide o básne.“¹⁷ Okrem toho, aj slovná hra a aktualizácia postupy sú založené na metaforických a metonymických operáciách a majú potenciál v texte podporovať rôzne mechanizmy a funkcie a esteticky účinne modelovať text (kompozícia, rozbiehavosť a uzavretosť výpovede, obraznosť a pod.).¹⁸ Tak je to aj v prítomnej Painovej zbier-

¹² PÁCALOVÁ, Jana. *Autorpilot a iné podoby rytierstva*, s. 84.

¹³ Tamže, s. 86.

¹⁴ Tamže, s. 87.

¹⁵ Tamže, s. 86.

¹⁶ WELSCH, Wolfgang. *Estetické myslenie*, s. 10.

¹⁷ REHÚŠ, Michal. *Nox fet solitudo*, s. 98. Názov jeho recenzie príznačne, a celkom náhodne v súlade s názvom prítomnej štúdie, odkazuje na tvorbu I. Kraska.

¹⁸ Prekvapivá paralela sa v tomto kontexte črtá medzi Painovou tvorivou metódou a skladbou Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej *Kolovrátko* (1972), i keď v žiadnom prípade netvrdím, že ide o vedomé či nevedomé nadväzovanie – skôr ide o podobný autorský typ.

ke, ktorá sa napriek veľmi silnej fragmentarizácii vyznačuje vysokou previazanosťou jednotlivých prvkov. Tá ju odlišuje nielen od prevažne náhodného a prvoplánového rozvíjania textu v Habajových *Koreňoch neba*, ale aj od Painovho debutu. Painovu nevšednú schopnosť naplno funkčne využiť slovnú hru možno demonštrovať napr. na motíve kópie/kopije, ktoré tvoria takmer presnú fonetickú homonymnú dvojicu. Návrtný motív kópie/kopije je pritom jedným z nosných motívov skladby – je zbraňou rytiera a zároveň vnáša do textu odkaz na debut I. Štrpku: „v chladnej noci s dlhou kópiou | rodného kódu :|| / rytier smutného postavenia som | a trpného rodu“ (tu nájdeme i jednu z mnohých alúzií na Dona Quijota).¹⁹ Painove slovné hry však vždy do textu často okrem kompozičnej sily prinášajú aj nezmieriteľnú der-ridovskú dynamickú medzeru, neidentickosť. Na podobnom princípe je založený nielen názov a leitmotív druhej zbierky (*Hany*) – vytváranie, zachovávanie a zjednocovanie dvojitého statusu (niekedy zjednocujúceho binárnu opozíciu, inokedy sémanticky odľahlejšie entity) prvkov je markantnou tvorivou metódou.

Popri interpretácii tejto zbierky ako exemplifikácie konca istej tvorivej metódy sa produktívnym (či dokonca produktívnejším) javí uchopiť tohto autora ako individualitu, i keď s vedomím spriaznenosti s postupmi text generation, respektíve skôr so zbierkami, ktoré z tejto poetiky vychádzajú, no už ju aj v niečom prekonávajú – so spomínanými zbierkami M. Habaja a P. Šuleja. *Rytier bez básne a Hany* totiž priamo (nielen vďaka metóde) komunikuje aj s inými – vzdialenejšími dielami slovenskej poézie aj svetovej literatúry, a to nielen technicky intertextovo, ale aj hlbšie – spôsobom zbiehania textu k dominantnému lyrickému subjektu: k subjektu putujúcemu (topos cesty – Don Quijote, klasické žánre: epos, rytierska romanca, rytiersky román vo veršoch, rozprávky), výrazne mužskému (I. Štrpka), k subjektu osamotenému, situovanému do noci, tmy (I. Krasko).²⁰ M. Rehúš práve túto „tradičnosť“ – kladenie si tradičných existenciálnych otázok o zmysle bytia (tá zaiste súvisí so zbiehavosťou textov k dominantnému lyrickému subjektu – v Rehúšovej interpretácii ide o „protagonistu bukowsko-koleničovského typu“) – považuje za jeden z hlavných nedostatkov zbierky: „Práve vo vyjadrovaní tohto tradičného

¹⁹ PAIN, Agda Bavi. *Rytier bez básne a Hany*, s. 147.

²⁰ Sklonom k slovnej hre a aktualizácii frazémy zas rozvíja isté prvky poetiky M. Válka, L. Vadkerti-Gavorníkovej či Š. Moravčíka.

sentimentu a vo formulovaní klasických životných otázok sa prejavuje aj istá banálnosť zbierky.²¹ Tu však čiastočne iste ide i o „vierovyznanie“, teda preferenciu samotného kritika a jeho príslušnosť k tomu či onému literárnokritickému prúdu. Závažnejšie vyznieva Rehúšovo obvinenie Paina z prvoplánovosti a kostrbatosti jeho slovných hier a intertextuálnych odkazov. Spôsoby sémantizácie a funkčnosť týchto postupov som čiastočne načrtla vyššie, no iste nie každá slovná hra je maximálne esteticky využitá a v texte funkčná. Presýtenosť textu týmito postupmi (ktoré, mimochodom, len zriedkavo pôsobia monotónne) a ich menej vydarené realizácie sa dajú vnímať aj ako oslobodzujúca hravosť, radosť zo slova, no iste posúvajú text ďalej od centra „vysokéj“ poézie (í keď je dnes ťažké a zo sociokultúrneho hľadiska – z hľadiska distribúcie a legitimizácie moci – nanajvýš podozrivé o takomto centre, resp. centrách vôbec hovoriť) smerom k rôznym funkčným poéziam (poézia pre adolescentov, „populárna“ poézia a pod.).

Ak by sme chceli Paina chápať ako člena nejakého zoskupenia, najrelevantnejšie by sme mohli (aspoň pred pár rokmi isto) hovoriť o umeleckej trojici (A. B. Pain – prozaik, básnik, scenárista, publicista, textár; Geza Dezorz – režisér a DJ Noró, resp. Sangwi Paei, ktorý je v polofiktívnych „správach o činnosti“ tria uvádzaný ako fotograf). Ich sebamystifikačné hry, ktoré z literárnovedného výskumu robia tak trochu detektívnu prácu, majú samy o sebe charakter skupinový. Ich najvýraznejším manifestačným vyjadrením je vytvorenie recesistickej „ignorantskej generácie“, ktorá je reakciou na skupinovosť-neskupinovosť tzv. barbarskej generácie, a zároveň pokusom sa voči tejto – v roku 1998 už odznievajúcej – skupine autorov vyhraniť. V tomto roku, keď sa publikačná činnosť A. B. Paina (spočiatku najmä v *Dotykoch*) zintenzívňuje, samo(na)zvaná „ignorantská generácia“ v *Literárnom týždenníku* uverejnila výzvu, adresovanú tzv. barbarskej generácii. V nej ako dôvod sporu uvádzajú „drzosť[,] s akou demonštrujú ničím nepodloženú homogénnosť a monochromatickosť inak formálne i obsahovo nesúrodého hnutia“²² „Ignorantská generácia“ je zároveň dobrým reprezentantom toho, čo Jaroslav Šrank nazýva socializáciou komunitárneho charakteru, ktorá v súčasnej literatúre

²¹ REHÚŠ, Michal. *Nox fet solitudo*, s. 99.

²² Hodená rukavica, 1998, s. 2.

a kultúre nahradila tradičné generácie či literárne skupiny.²³ Spoločné aktivity tohto tria (resp. dua – nie vo všetkých projektoch vystupujú všetci traja členovia tohto zoskupenia) však presahujú rámec literatúry (zahŕňajú okrem iného hudobné, filmové a seriálové projekty či bábkové divadlo) a bolo by ich možné hodnotiť skôr z intermedialného hľadiska. Pokiaľ však ide o Painovu zbierku, tá – i keď sa vyznačuje intermedialnosťou – je individuálnym autorským činom.

Skupinovosť, generačnosť je aj jedným z motívov zbierky. Zdá sa však, že tu ide viac o vyjadrenie generačného pocitu ako o literárnu manifestačnosť: „*som mŕtvy chlapec | / bojujem za lepší svet / svet bezo mňa // generation dead // [...] // sme všetci mŕtvi | / po včerajšku | nový svet / po nás bez nás // // generation dead*“.²⁴ Podobné vyjadrenia nájdeme aj v úvodnej básni Veľká čierna noc: „*odpálime túto noc | jak raketa. po stopách zeme // čarovní mladí bohovia | [...] // ancikristi rytieri | čo skrývajú v erbe draka | v očiach hviezdy*“.²⁵ J. Pácalová interpretuje tento vstupný text ako „explicitné prihlásenie sa k tvorbe týchto autorov [autorov textovej generácie]“.²⁶ Okrem tejto alúzie sa však v rámci chápania týchto veršov ako generačnej výpovede v sociologickom zmysle do pozornosti núka nadväznosť na staršiu slovenskú poéziu – napríklad na titulnú báseň druhej Smrekovej zbierky *Cválajúce dni*, ktorú napriek asociáciám s vitalizmom či poetizmom nemožno chápať ako dielo reprezentanta určitej skupiny: „*Bujní žrebci, neosedlaní / – nezasiahne ich blesk – / ženú sa vpred / [...] // Stepilí cowboji / [...] / chcú prelietať / zo stálic na stálice, / presedať na Lucifera šiju*“.²⁷ Motív rýchleho pohybu (kódovaného u Paina motívom rakety a rytierov a u Smreka žrebcami, cowboymi), motív hviezd, prekódovanie (cválajúceho) dňa na (veľkú čiernu) noc, desakralizačné narážky [u Smreka motív Lucifera, u Paina ancikristov, no ďalej v básni aj zmienka Sylvie Saint, kde sa v jedinom pomenovaní križi odkaz na to religiózne s odkazom na porno ako na prvok súčasnej (sub)kultúry], ako aj fakt, že Smrek je tiež pseudonym, umožňuje Painovu zbierku čítať vo vzťahu nadväznosti na širšiu domácu literárnu tradíciu. Pri tom je z hľadiska asociácie tvorby autora s postupmi text genera-

²³ ŠRANK, Jaroslav. Postmoderné transformácie habitu slovenských básnikov na prelome storočí, s. 12.

²⁴ PAIN, Agda Bavi. *Rytier bez básne a Hany*, s. 89 – 90.

²⁵ Tamže, s. 7.

²⁶ PÁCALOVÁ, Jana. *Autorpilot a iné podoby rytierstva*, s. 85. Pozn. I. H.

²⁷ SMREK, Ján. *Cválajúce dni*, s. 1 – 2.

tion dôležité podotknúť, že tu nejde o povrchné jednorazové citátové nadväzovanie, ktoré je typické pre prácu s intertextom u týchto autorov, lebo Smrekova báseň je v texte prítomná vzdialene, nie celkom priznane a hĺbka, s akou sú tieto motívy do zbierky zakomponované, vytvára omnoho komplexnejší systém nadväzností.

Ak u Habaja Rédey konštatuje nemožnosť interpretačne preniknúť k postoju lyrického subjektu, resp. identifikovať autorský zámer, a pýta sa, či je „Habajovi ľúto za oným dávnym poetickým svetom“, alebo či naopak „opovržlivo prehodnocuje [...] svet kanonizovaných ‚topoi‘ kultúrnej tradície“,²⁸ u Paina, vďaka jednotiacemu lyrickému subjektu, vyššej prepojenosti prvkov ako na mikropriestore slova a básne, tak i na makropriestore zbierky a vďaka možnosti identifikovať priamy – „neobrazný“ plán,²⁹ ako aj plán prostredia básne, je táto otázka značne potlačená do úzadia ako irelevantná, neznepokojujúca. Kontrast a paradox, ktoré sú kompozičnými dominantami Habajovej zbierky, sú u Paina tiež zmier(n)ené, jednotným štýlom a homonymiou až takmer anihilované – vážne a subverzívne, nízke a vysoké je uňho nerozlučne homonymicky zjednotené i vďaka jednotiacemu nadvädnému lyrickému subjektu, ktorý sa vyznačuje znakmi romantického, dekadentného či modernistického lyrického hrdinu.

Painov lyrický subjekt, ako som už uviedla, výrazne nadväzuje na to mužské v slovenskej poézii. A nielen to. Vďaka homonymii vážneho a subverzívneho v zbierke, na základe ktorého treba každý jej prvok čítať súčasne v afirmatívnom aj negatívnom zmysle, text to mužské zároveň i paroduje. Výrazným signálom, ktorý na neustálu dvojzmyselnosť upozorňuje, je hyperbola reklamnej proveniencie – rytier je „to pevné body“,³⁰ ale aj jednoznačnejšie vyjadrenia ako: „a hviezda po hvieзде zažne | čumí vonka na toho ožrana | v orihanom / skafandri || zas zbitý a krvavý | muž so strieborným tchorom || / | čo už | zo mňa žiaden superantihrdina nebude || aký každú chvíľu / nehanebne tasí | z pošvy reč | žiaden übernietsche iba ritný rytier |“.³¹ Zosobnenie

²⁸ I keď štylizovanému a maskovanému – na vyššej úrovni aj vo vzťahu autora ako občianskej osoby a jeho autorských pseudonymov. RÉDEY, Zoltán. *Súčasná slovenská poézia v kontexte civilizačno-kultúrnych premien*, s. 79.

²⁹ Prirodzene, poézia je v konečnom dôsledku vždy obrazná. To však neznamená rozlišovať stupne obraznosti, ktoré sa viac či menej blížia mimézis a vytváraníu uveriteľného fikčného sveta, modelovaného na princípoch mimotextovej reality.

³⁰ PAIN, Agda Bavi. *Rytier bez básne a Hany*, s. 34.

³¹ Tamže, s. 126.

celej histórie mužov má teda zároveň znaky úpadku (tlačenej najmä alúziami na drogovú subkultúru): „*|| dojíme bizóny zo stien altamiru | / pochovávame bongo | sekeru a plameňomet*“.³² V súlade s programovou glorifikáciou a parodizáciou mužského hrdinu je ženský subjekt (v zhode s ostatnými prvkami fikčného sveta zbierky) vnímaný často cez jeho mediálny odraz (ako vec, ako objekt sexuálnej túžby – toto vnímanie je naznačené už v úvodnej básni cez zmienku Sylvie Saint). Toto „chlapácke“ gesto je azda i reakciou na čoraz viac do literárnej kritiky a všeobecnejšie i vedy prenikajúci koncept písania žien, resp. ženského písania – reflektovanie tejto stránky veci je zjavné aj z verša, v ktorom subjekt hovorí o „*súč. ženskej poézii na grcanie*“,³³ inkorporujúc tak do svojho textu aj literárnokritické kliše. Proklamované „antifeministické“ zameranie má aj jeden z (fiktívnych či nepublikovaných) manifestov „ignorantskej generácie“, *Pánska jazda*. Zároveň je však v iných polohách čitateľná na vyššej rovine – na rovine subjektu – citlivosť aj individualizácia vo vzťahu k motívu ženy a k úbožnému motívu; dvojité videnie (autentické a neautentické, afirmatívne a subverzívne) však zostáva vždy prítomné: „*| vybozkával by som ťa | ako pekný plagát || na ústa || poklačičky*“.³⁴ Tento aspekt charakteristiky lyrického subjektu a jeho skúsenosti s jeho fikčným svetom sú súčasťou autorskej stratégie, zámerom ktorej je zachovať dvojité hodnoty prvkov v zbierke, no zároveň ich zjednotiť, a tak na určitej rovine textu zrušiť binárne opozície.

Cieľom prítomného textu nebolo podať vyčerpávajúcu či jediná interpretáciu druhej zbierky Agdu Baviho Paina, ale poukázať na jej širšie interpretačné možnosti, poodkryť interpretačný nepokoj, ktorý táto zbierka vzbudzuje. Painova druhá kniha totiž mierou prepojenia intímnej, neprogramovej, hĺbkovej, organickej nadväznosti na vývoj slovenskej lyriky s jej najsúčasnejšou podobou (text generation) a so žánrami populárnej kultúry (reklamný slogan, populárna pieseň, rap, slam poetry) predstavuje jednu zo zaujímavých a esteticky nosných polôh súčasnej poézie a nezaslúži si ani povrchné zaškatulkovanie k istej poetike, ani unáhlené interpretačné mávnutie rukou.

³² Tamže, s. 29.

³³ Tamže, s. 126.

³⁴ Tamže, s. 173.

Pokiaľ si prajete, aby program pokračoval, stlačte tlačidlo

Michal Rehúš: *Program dekomunikácie* (2011)

Situácia, keď kritik/kritička poézie vydáva aj vlastné zbierky básní, nie je síce nezvyčajná (zdá sa, že ak je niekto zasiahnutý poéziou, v istej fáze – ktorá môže trvať aj celý život – sa vlastnej tvorbe vyhne len výnimočne), no to nič nemení na fakte, že je i značne špecifická. Na malom literárnom piesočku do hry potom vystupujú najmä osobné vzťahy a ekonomicko-politické záujmy a tábory. Do relatívne stabilnej štruktúry týchto vzťahov pred pár rokmi ako kritik pomerov v literárnom živote zasiahol Michal Rehúš (1982), ktorý pravidelne a s veľkým nasadením prevetráva fungovanie a financovanie slovenských literárnych inštitúcií. Jeho osobné zaniehanie (za ktorým, dúfam, je viac láska k poézii a ušľachtilá viera v spravodlivosť a slobodu ako snaha o osobné zviditeľnenie sa) je v mnohom sympatické, i keď tento (do určitej miery úspešný) pokus o „prevrat zdola“ je i diskutabilný (napr. v programovom odmietaní poézie odlišnej od prototypu, ktorý presadzuje či v jednostrannosti/plochosti vnímania aspektov kritizovaných mechanizmov) a rozhodne je nielen kritikou pomerov, ktorá je v každej inštitúcii a v každom zriadení zdravá, ale aj pokusom o mocenské privlastnenie si pravdy, o legitimizovanie svojich stanovísk, a teda v konečnom dôsledku o prevzatie moci.

Po tom, čo si Rehúš v neundergroundových kruhoch (teda aj mimo internetových portálov ako www.pismak.cz, citanie.madness.sk a membrana.sk, kde vystupoval ako James Juyce) urobil meno primárne ako kritik a redaktor (magazínu experimentálnej a nekonvenčnej tvorby *Kloaka*), vydal v r. 2011 svoju debutovú zbierku *Program dekomunikácie*. Dovedty poéziu publikoval časopisecky a predovšetkým na internete (pod už spomínanou prezývkou, ale azda i pod inými – multiplicita autorských identít k postmodernou nasiaknutému experimentu neodmysliteľne patri). Ak som svoj text začala úvahami o prepojení profesie kritika a pôvodného autora, nebola to náhoda. Kritik/kritička má totiž väčšinou vyhranenú predstavu poézie, ktorú potom vie viac či

menej úspešne pretlmočiť do svojej pôvodnej tvorby. A Rehúš sa tento fakt ani v najmenšom nesnaží skryť (v diskusii o svojom texte Mätež na portáli membrana.sk sa dokonca vyjadril, že s istým nadhľadom sa dá povedať, že píše, lebo nevie programovať).¹ Už názov zbierky do popredia vysúva *programovosť* jeho písania a samotné texty sú poväčšine prototypovými ukážkami postmoderného písania (použitie textov iných, postavenie textu/textovosti/textovania do centra pozornosti, absencia subjektu, popretie identity poézie ako lyrickej výpovede, rezignácia na jednoznačnejší zmysel, zmiešavanie diskurzov a štýlov a pod.). A práve neprekročenie postupov, techník a celkovo modelu poézie, v ktorých uviazla väčšina textov Rehúšovho debutu, je jeho najväčším problémom. Nemyslím si síce, že tieto – nazvime ich experimentálne – postupy je vhodné chápať ako opuzdrenú kapitolu vo vývine slovenskej poézie; iste na ne treba nadväzovať, no ich neinvenčnú reprodukciu bez snahy o ich prekročenie dnes už i mnoho myšlienково spriaznenej kritiky chápe ako anachronizmus. Najnovšie zbierky autorov a autoriek, ktorí sú s postmoderným a postmodernou inšpirovaným písaním u nás v súčasnosti spájajú najpevnejšie (napr. *Pohodlná mniška* P. Macsovszského či *Michal Habaj* M. Habaja), sa už zo sterility postmoderného textu vymaňujú, do básne sa o. i. vracia organizujúci subjekt či citovosť (M. Ferenčuhová).

Ak sa debut Michala Rehúša niečím od väčšiny postmoderne zostavovaných textov odlišuje, je to najmä (do istej miery síce subverzné) spoločensko- a kultúrnokritické zacielenie viacerých jeho textov: „*Zober si stan zbal' deky / a pred úradom vlády štyri dni hladuj'*“,² „*Každým slovom produkovať nelútostný marketing / novodobému kopaničiarstvu*“,³ ktoré je typické pre poéziu tradičného razenia – najmä v jej satiricky ladenej časti. A texty *Programu dekomunikácie* sú – podobne ako väčšia časť tradične sa vyjadrujúcej satirickej spoločenskocritickej poézie – tiež založené na anarchickej hre, provokácii, satire a humore: „*Meno dieťaťa musí byť výstižné zmysluplné / a musí korešpondovať s obsahom dieťaťa*“, ⁴ pričom pointy niektorých textov sú skutočne aforistické: „*Prajete si rozbuďošenu Ascaris lumbricoides? / Pani má radšej kongenitálnu toxoplazmózu? / [...] / Pani*

¹ JAMES JUYCE. vzhľadom na tvoje prve slova [...].

² REHÚŠ, Michal. *Program dekomunikácie*, s. 44.

³ Tamže, s. 55.

⁴ Tamže, s. 48.

je znalkyňa / bude sa do krvi za prírodno-reflexívnu lyriku".⁵ Okrem brikoláže, montáže, palimpsestu a iných textových operácií⁶ typickým (a po čase i dosť stereotypným) znakom Rehúšovho rukopisu je vynechávanie záväzných doplnení vetných členov a častí ustálených slovných spojení, čím pripomína napr. „jarmok“ slov⁷ Ondrušovej *Ovce vo vlčej koži*: „mali by sme si vyhrnúť // Aby už navonok bolo / že sa venujeme vážnej / [...] / Iste nás budú / že sme si z nich“.⁸

Esteticky najpresvedčivejším textom Rehúšovho debutu je titulná báseň, ktorá – ako uvádza autor v rozhovore pre časopis *Psí víno* – vznikla upravením hesla o autizme na *Wikipédii*.⁹ Podobne ako viacero iných textov zbierky, báseň využíva výrazové prostriedky žánru vecnej literatúry – návodu. Text, ktorý možno chápať i v (kontroverznej, subverzívnej) nadväznosti na Buzássyho *Návod na použitie*, čiže ako čítať verše (malé desatoro) zo zbierky *Hra s nožmi* (1965), sa úspešne vyhol citovej sterilite, plytkosti, ale aj apelatívnej priamočiarosti a provokačnej prvoplánovosti. Je síce postavený na momentálne už do veľkej miery vyčerpanom probléme nemožnosti zmyslupnej komunikácie a relativity identity subjektu, no Rehúš tu tieto motívy dokázal esteticky účinne – a do istej miery nanovo – podať: „*Blabotať monotónne alebo blabotanie nevyužívať na komunikačné účely / [...] / Osvojiť si niekoľko špecifických slov napríklad hasiči záchranka / Po určitej dobe ich prestať používať / [...] / Domnievať sa že ty sa vždy vzťahuje k vlastnej osobe / Zčať sám seba nazývať ty / Zámeno ja používať vo význame ty*“.¹⁰

Možno zhrnúť, že debut Michala Rehúša síce neprináša do súčasnej slovenskej poézie nič prevratné, no na druhej strane nemožno poprieť fakt, že pracuje s prostriedkami, ktoré sú v kontexte debutov ostatných pár rokov najmenej anachronické.¹¹ Ak však vezmeme do úvahy, že módné trendy zastarávajú najskôr a málo z napodobňovateľov výrazných štýlov a postupov sa zvykne na dlhšie vryť do pamäti literatúry (i keď literárna historiografia sa mení tiež – do istej miery

⁵ Tamže, s. 50.

⁶ Tie sú najneinovatívnejšie využité v cykle Mária Kráľová: učebnica pre pc (úryvky).

⁷ BOKNÍKOVÁ, Andrea. *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia I. Portrétne štúdie a rekonštrukcie*, s. 28.

⁸ REHÚŠ, Michal. *Program dekomunikácie*, s. 16.

⁹ REHÚŠ, Michal – BUDDEUS, Ondřej. *Vec sa má inak. Rozhovor s Michalem Rehúšom*.

¹⁰ REHÚŠ, Michal. *Program dekomunikácie*, s. 36 – 37.

¹¹ Zaujímavým pokusom o súčasné vyjadrenie je i *liminal* (2012) Z. Husárovej.

sa oslabujú kanonizované interpretácie, legitimizované existenciou inštitúcií), je nutné konštatovať, že prevrat v poézii, bohužiaľ, *Program dekomunikácie* nespôsobil. Ostáva len čakať, či sa autor vo svojej ďalšej tvorbe zaradí k tej vetve básniacich kritikov, ktorí síce ponúkajú poetologicky poučenú výpoveď, no nie sú schopní prekročiť svoje teoretické obmedzenia, alebo bude schopný urobiť krok do neznáma, ktorý môže, no nemusí priniesť želaný účinok.

Som videný, teda som?

Peter Macsovszky: *Pohodlná mníška* (2011)

Najnovšia Macsovszkého zbierka je v istom zmysle kulmináciou opätovného vnášania lyrického subjektu do textov – ak nerátame nanajvýš štylizovaný ženský lyrický subjekt Petry Malúchovej –, ktoré navyše možno do veľkej miery zmysluplne interpretovať aj bez extenzívneho intertextového pátrania. Postavenie lyrického subjektu do jadra textu sa však zároveň vystavuje i ako inštalácia za sklom, na čo explicitne upozorňuje názov básne Exponát: „*Manipulujem a odhalia ma. Slovo / intriga si spájam s eleganciou. Zosmiešňujem, čo iní / velebia. Veriť už nevládzem, no rozmýšľať sa mi nechce. / Váľam sa v emóciách. V akýchkoľvek. Pre mňa sú / lepkavé všetky. Jemné, sivé bahno. Šírim klamstvá.*“¹ Problém identity, interpretácie a (ne)existencie textovej či mimotextovej, je nasvietený ako problém vizuality. Videnie v zbierke nadobúda viacero polôh – videnie ako interpretácia, videnie ako fyzická schopnosť človeka (a zvierat), umožňovaná fyzikálnymi a biologickými vlastnosťami sveta a subjektov, videnie ako zachytávanie výseku reality „okom kamery“; vizualita je v básni často metaumeleckým prvkom, hybridizuje text filmom či fotografiou. Postavenie zmyslového (zrakového) vnímania do centra textov so sebou prináša celý komplex problému zmyslovosti od vnímania ako odrazu, jeho deformácie, selektívnosti a subjektívnosti, ústiac do nemožnosti dopátrať sa k jedinej „podstate vecí“, do nezmieriteľnej viacvýznamovosti, mnohonásobnej identity obrazu a jeho absencie. Vďaka prítomnosti ja, prípadne iných hovoriacich, je však možné determinovať hľadisko, stanovisko a tak selektovať a usmerniť semiózu.

Abecedné radenie básní, ktoré je jedným zo znakov postmoderného písania (no niekedy aj edičnej pohodlnosti), je v *Pohodlnej mníške* zavádzajúce – názvy básní sú totiž do veľkej miery k textom priradené až ostentatívne (miestami nadrealisticky – názov tohto smeru sa v reflexii Macsovszkého tvorby vyskytol neraz) voľne,

vyvolávajú dojem náhodnosti, a i keď ich súvislosť s textom básne je postihnuteľná, názov (napr. *A starli v nich, Slabo bola, Žmurknutie lavíny*) sa javí skôr ako jedna z možností. Volné primknutie nadpisu básne k textu však neznamená, že zbierka je komponovaná zmysluplne podľa iného kľúča – striedajú sa v nej texty s dialogickým charakterom: „*A tamten vidíš tamten tak tamten pri tamtom / stole je komunista. Komunista? Divím sa*“,² mikropříbehy, pozorovania, ale aj texty odkazujúce na staršie vrstvy Macsovszkého poetiky – texty o písaní a jazyku, ktoré sú zároveň textami aj svojimi metatextami: „*V tejto vete niekto kráča. / A čo stvára v ďalšej? // V nasledujúcej vete. / Takisto kráča A v tejto?*“,³ aj texty – brikoláže či montáže (napr. b. *Nezval so zmenami diktovanými premennými*). Čiastkové motívy *Pohodlnej mníšky* sa v mnohom neodchylujú od aktuálnych tém a motívov súčasnej poézie a prózy – konzumná spoločnosť a miesto jedinca v nej, ekológia, etika, mocenské vzťahy, postkomunistická spoločenská realita, situácia v súčasnej literatúre s akcentom na (ne)možnosť vypovedania a nedostatočnosť vyjadrovacích prostriedkov poézie. Napriek tomu, že autor v mnohom opakuje postupy, ktoré sa už unavili (a unavili aj kritiku), viaceré texty jeho najnovšej knihy neanachronizujúco tieto techniky prekračujú, vnášajú do básne organizujúci (i keď dezintegrovaný a problematizovaný) hovoriaci subjekt a stávajú sa tak interpretačne prístupnejšími, čo v dnešnej situácii v poézii, ktorá sa zo strachu z neznáma a ničoty neuchyluje k starším poetikám, treba rozhodne vnímať ako inšpiratívny krok a zbierku tak i napriek menej objavným miestam možno prijať nie ako dopisovanie, vypisovanie sa, ale ako plnohodnotnú poéziu.

² Tamže, s. 7.³ Tamže, s. 27.

Nóra Ružičková: *Práce & intimita* (2012)

Poetka a výtvarníčka Nóra Ružičková býva literárnou kritikou spomínaná najčastejšie v dvoch kontextoch – v súvislosti s tzv. *anestetickou poetikou*¹ a v súvislosti s poprednými mladými poetkami.² Jej najnovšiu, v poradí šiestu zbierku, je skutočne legitímne vnímať cez prizmu oboch týchto súvislostí (tie si napokon nijak neprotirečia, skôr sú mimobežné). Poetkin záujem sa v knihe *Práce & intimita* naďalej sústreďuje na skúmanie (ne)možnosti (autentickej) výpovede, ktoré bolo kritikou konštatované už pri jej debute.³ Záujem o medzeru, ktorá vzniká medzi nezinterpretovanou realitou a výpoveďou o nej, sa v nej azda až programovo⁴ spája s dnes už síce nie šokujúcim, no ešte stále v mnohých prípadoch esteticky produktívnym textovým experimentátorstvom a tematikou genderu a ženskej identity, teda s témami, ktoré majú ďaleko od vyčerpanosti.

Techniku, ktorú poetka pri generovaní, *zhotovovaní* básní prvej časti zbierky s názvom *Práce* použila, (zrejme) sama (pod rúškom fiktívnej identity autorky/autora doslovu) popisuje takto: „*Z prisvojených nebásnických textov poetka odoberala slabiky, slová a vety a to, čo zostalo, potom upravila do veršov a strof – zhotovila básne*“.⁵ Táto textová operácia, technika eliptického vynechávania prvkov⁶ či podhodnocovanie informácií/sémantiky⁷ je, podobne ako záujem o impotenciu slova, u Ružičkovej prítomná – i keď nie tak očividne – už od debutu. Druhá časť knihy – *Intimity* – je zas rozšírenou verziou textovej inštalácie, vystavenej v r. 2009. Materiál, s ktorým Ružičková

¹ J. Šrank jej predchádzajúce dve zbierky – *Parcelácia vzduchu* (2007) a *Pobrežný výskum* (2009) – umiestňuje do jej konštituujucej sa druhej etapy. ŠRANK, Jaroslav. Hľadanie náročného čitateľa, s. 47.

² Tie si D. Rebro hravo nazval *Anesthetic Generation*. REBRO, Derek. Ohriať sa medzi múrmi, s. 108.

³ BOKNÍKOVÁ, Andrea. Priveľa programu a niekoľko veršov prenikavého pozorovania, s. 189.

⁴ To bola i výhrada A. Bokníkovej voči jej debute. Tamže, s. 189 – 190.

⁵ RUŽIČKOVÁ, Nóra. *Práce & intimita*, s. [50].

⁶ SOMOLAYOVÁ, Ľubica. Inscenovanie príbehu ako lyrického stavu, s. 80.

⁷ GAVURA, Ján. *Lyrické iluminácie: kritiky a interpretácie 1997 – 2010*, s. 70.

v textových a textovo-vizuálnych útvaroch/básňach pracuje, pochádza z tzv. ženských rubriek, časopisov a stránok. Témou, ktorá je z nich vo veľkej miere odoperovaná a umelecky dotvorená vďaka juxtapozícií textových fragmentov, ktoré dávajú vzniknúť nečakaným spojom, je teda súčasný mediálny obraz ženy a ženskosti s typickými čiastkovými témami, zahŕňajúcimi ručne a domáce práce – odtiaľ zrejme pochádza i názov prvej časti knihy – „starostlivosť o telo a partnerské vzťahy.“

Pri uvažovaní o recepcii experimentálneho textu často vyvstáva otázka miery jeho vedomého autorského kreovania, ktorá následne ovplyvňuje i povahu jeho interpretácie. Otázka pomeru medzi aktívnym vložením sa čitateľov do interpretačnej hry tak, že sa stávajú rovnocennými spoluautormi textu na jednej strane a odkrývaním zmyslu autorom/autorkou do textu úmyselne zakódovaného na strane druhej, nemá azda veľký potenciál vypovedať o kvalite experimentálneho textu, ktorý zvýšenú aktivitu percipienta už svojou povahou predpokladá. Som však presvedčená o tom, že je možné a nutné hovoriť o estetickú kvalite experimentálnej poézie; tá je pritom najčastejšie intelektuálnej povahy. Aj zapájanie čitateľa do procesu textu totiž môže byť súčasťou esteticky účinného autorského zámeru (či už vedomého alebo intuitívneho). Väčšina Ružičkovej textov – napriek zvolenej technike a zdánlivej rezignácii na komunikatívnosť – sa na osi náhodnosť, resp. mechanickosť vynechávok, verzus zmysluplnosť, indukovaná autorovým zámerom, v mojom čítaní javí byť bližšie k druhému hodnotovému pólu. A aj keď v niektorých prípadoch (platí to najmä pre druhú časť zbierky) je zmysel textu azda skôr záležitosťou viery, veľkej väčšine nemožno uprieť smerovanie k zmyslu. Pravda, niektorým básňam by sme mohli vyčítať nadmieru zámeru (programu), prvoplánovosť, jednorozmernosť, povrchnosť, priamočiarosť, explicitnosť a (prekvapivo i napriek technike) sentimentálnosť: „*srdce nakrájame na plátky / mozog rozdelíme na malé ohňovzdorné misky*“.⁸ Iné texty však úspešne balansujú na tejto tenkej línii, sú originálne (nielen technikou) a disponujú presahom a estetickou kvalitou: „*zvyšky pokrmov a omáčok / usadeniny z čaju // [...] // rýchlo / dobre / starostlivo / dôkladne // [...] // niekol'kokrát / dosucha // nikdy drôtenku*“.⁹

Vymazaním pôvodného rámca textu, ktorý pri bežnom, automatickom, plynulom čítaní na seba strháva všetku pozornosť, sa z textových fragmentov prvej časti knižky vynára nevšimnutý, skrytý, podprahový či paralelný svet, básne sa stávajú, tak ako aj v autorkinnej predchádzajúcej tvorbe, „vyjadreniami inak nekomunikovateľných vnútorných stavov subjektu“.¹⁰ Intimita sa snaží kontextualizovať výpovede na veľkej ploche, vytvorit' z fragmentov kompozíciu sugerujúcu príbeh, vývin. Texty oboch častí je pritom nutné čítať vždy aspoň na dvoch rovinách. Na jednej ich treba vnímať ako komentár či kritiku mediálneho obrazu ženstva, obmedzovaného na už spomínané aktivity (háčkovanie, upratovanie, varenie a pod.). Texty tak demaskujú klišé a stereotypné perspektívy, normy, presupozície a masky, z ktorých pôvodné texty vychádzajú: „budete žiarit' / plet' sa vám napne a bude hladká / oči sa vám budú ligotať / tvár vyžarovať energiu a mladost' / budete šťastné“¹¹ a ktoré sú ešte aj v súčasnosti súčasťou „toho ženského“ v našej kultúre. Na druhej rovine texty možno čítať ako svedectvo (ženského údely) – teda ako texty bez ironického odstupu. Tým, že v nich konkrétne témy absentujú, do popredia ženského sveta vystupujú jeho tlmené, zamlčané či bežne prehliadané aspekty – pocity, strachy, tragédie: „koberec sa opotrebuva / dlážkové krytiny z PVC sa zmršťujú / sklá sa nerosia / izbové kvety sa zalievajú samy / obliečky nepodliehajú veľmi móde / dámske klobúky veľmi trpia“.¹² Text v tejto druhej interpretačnej línii sugeruje, že skutočná ženskosť – jej prežívanie, precitovanie (v texte najpriamejšie pomenované lexémami, krúžiacimi okolo sém jemnosť a rovnováha) – akoby sa odohrávala, uskutočňovala na týchto miestach – na miestach prechodu medzi slovom a tichom, medzi niečím a ničím. Ružičkovej básne umožňujú nahliadnuť do sveta, ktorý, zbavený svojho rámca, pôsobí bizarne, hrozivo, bezvýchodiskovo, nezvratne: „najskôr sklo / potom porcelán / nakoniec hrnce a príbory“.¹³ Tieto polohy textu (kombinácia desivo vyludneného bytového interiéru a nádych stlmenej tragiky) korešpondujú s polohou ženskosti, ako ju môžeme čítať napr. u V. Prokešovej. Jednota dvoch načrtnutých interpretačných pohľadov (intímny prienik do ženskej

¹⁰ REHÚŠ, Michal – ŠRANK, Jaroslav. Nesystematický návod na použitie slovenskej experimentálnej poézie, s. 260.

¹¹ RUŽIČKOVÁ, Nóra. *Práce & intimita*, s. 39.

¹² Tamže, s. 31.

¹³ Tamže, s. 27.

identity a spoločensko-kritický odstup od textu) nabáda interpretovať text cez prizmu feministických teórií (ako to napokon už pri Ružičkovej debute urobila L. Oates-Indruchová), napríklad cez klasické dielo S. de Beauvoirovej *Le Deuxième Sexe* (1949), ktoré nemálo priestoru venuje aj existencialistickej interpretácii opakujúcich sa, frustrujúcich domácich prác, inherentne obsahujúcich zlo, proti ktorému žena bojuje:¹⁴ „škrvny od banánov na detskej bielizni / vriacim mliekom / v horúcom roztoku / čerstvé škrvny / od čučoriedok / od moču / [...] / ak to povaha tkaniny dovoľí / postup zopakujeme“.¹⁵

Atmosféra absolútnosti, bezvýhodiskovosti, sálajúca z textu prvej časti knihy, je do veľkej miery podmienená žánrom excerptovaného prototextu, ktorý sa pri prenose do básne nevytratil – žánrom návodu, ktorý v básni svojim imperatívom, normatívnosťou, bezprostredne kreujúcou a ovplyvňujúcou svojich percipientov vždy pôsobí nápadne: „pokračujte rovnako / proces opakujte / pokiaľ sa nedostanete na koniec / riadku“.¹⁶ Tieto texty, pracujúce so žánrom vecnej literatúry, aktualizujúce parolové jednotky, často pôsobiace ako magické formulky a sústredené na identitu ženy, postihovanú okrem iného aj prostredníctvom tematiky partnerských vzťahov a bežných domácich úkonov, výrazne rezonujú s tvorbou Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej. Aj Vadkerti-Gavorníková nápadne a nápadito experimentovala so žánrom návodu¹⁷ a s hotovými prvkami čiastočne parolového charakteru (frazémy, ustálené slovné spojenia), ba dokonca medzi jej básňami nájdeme i takú, ktorej rámcom je jedna z ručných prác.¹⁸ Paralely sa vynárajú aj s inými autorkami a autormi (okrem jej súčasníčok a súčasníkov s jej textami naďalej rezonuje napr. i spriaznenosť s poézou J. Ondruša).

Ružičkovej najnovšiu knihu teda treba vidieť najmä v dvoch kontextoch – v kontexte vizuálnej a všeobecnejšie experimentálnej poézie, ktorá vzbudzuje stále systematickejšiu pozornosť zo strany literárnej vedy,¹⁹ a v kontexte slovenskej poézie písanej ženami, a to nielen v presne vymedzenom časovo-generačnom kontexte. O tom, že kniha *Práce & intimita* je z interpretačného hľadiska skutočne podnet-

¹⁴ BEAUVOIROVÁ, Simone de. *Druhé pohlavie: 2. zväzok*, s. 210 – 217.

¹⁵ RUŽIČKOVÁ, Nóra. *Práce & intimita*, s. 36.

¹⁶ Tamže, s. 16.

¹⁷ Najmarkantnejšie v b. skladbe *Víno* (1982).

¹⁸ B. Vábníčka s vyšivačkou zo zb. *Totožnosť* (1970).

¹⁹ Napr. už citovaný dokument REHÚŠ, Michal – ŠRANK, Jaroslav. Nesystematický návod na použitie slovenskej experimentálnej poézie.

ná, svedčí aj fakt, že mnohých interpretačných rastrov a čiastkových problémov sa táto recenzia ani nedotkla (napr. komentáre fiktívnych čitateľiek na záložke a povaha dvojitej interpretácie a inverzia fikcie a reality; vyslovene vizuálne básne v prvej časti knihy; encyklopedickosť a slovníkovosť verzus príbeh; citácia ako legitimizujúci dôkaz; posuny v individuálnej autorskej poetike; paralely s generačne bližšími textami). Preto i napriek výhradám v niektorých jednotlivostiach treba projekt *Práce & intimita* prijať ako podnetný vklad do súčasnej poézie.

Post-post, pre-post či kom-post?

Michal Habaj: *Michal Habaj* (2012)

Situáciu v súčasnej slovenskej poézii je potrebné vnímať v úzkej spätosti so situáciou v literárnom živote, kultúre a spoločnosti vo všeobecnosti, keďže jej samotná vnútorná charakteristika – poetika, hodnota, zmysel a identita – je bez vzťahu k nej reflektovateľná len v obmedzenom rozsahu. Do autorskej práce a do jej interpretácie sa tak medziiným vpisuje rozkolísanie a pluralita noriem, rozrúšanie a strata hierarchie v donedávna ustálených systémoch, komodifikácia umeleckej produkcie, pozicionovanie sa voči masovej kultúre, problematizovanie identít, medializácia či radikálne zmeny v toku, smeroch a objeme informácií. Legitimizácia hodnoty súčasnej básnickej tvorby je síce principiálne založená na pluralitnom modeli, ten však nie je celkom nehierarchizovaný, naďalej v ňom pretrvávajú isté opozície a hierarchie (hlavné mesto – periférie, progresívne poetiky – tradične orientovaná tvorba, vzťah k štátnym dotáciám, vydávanie vlastným nákladom a pod.), a tak možno za hlavný (progresívny, stereotypizované a konvencionalizované postupy prekračujúci) prúd v poézii od druhej tretiny deväťdesiatych rokov zhruba do prvej tretiny rokov nultých označiť tvorbu autorov a autoriek text generation, resp. experimentálno-dekonštruktívnu poéziu, ktorá je, ako píše J. Šrank, jediným vlastným produktom v poézii dvoch desaťročí na rozhraní miléníí.¹ Ich tvorba bola areálovo špecifickou odozvou na situáciu, v ktorej sa kultúra ocitla po tom, keď všetko už bolo povedané a urobené, keď modernistické projekty stroskotali, nezostali žiadne „presné obrazy sveta, žiadne zrkadlá – len triky so zrkadlami“, iba „možnosť resuscitovať obrazy na druhej rovine, ironicky“ a „hrať sa s čriepkami“.² Zjednocujúcim momentom tohto prúdu bolo paralelné zužitkovanie rôznych postupov postmoderného textovania a rezignácia na existenciu zmyslu, možnosti autentickej výpovede a zážitku, problematizácia estetickej hodnoty, spochybnenie či za-

¹ ŠRANK, Jaroslav. *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia z perspektívy nastupujúcich autorov*, s. 54.

² BAUDRILLARD, Jean. *Baudrillard Live: Selected Interviews*, s. 93 – 94.

vrhnutie samotných konceptov autenticity, identity či mimotextovej reality ako takej. Toto gesto však napriek tomu, že jeho metódy a prostriedky sú prototypovo postmoderné, a teda prejavmi sa nechávajúce pohltiť radostnou oslavou konca dejín a neexistencie skrytej pravdy a odbojnej sily, ktorá by sa k nej snažila preniknúť, možno vidieť i ako postmodernej situácii vzdorujúce: „Absencie – zmyslu, účasti, reality a identity – môžu byť užitočnou taktikou v boji za demaskovanie sociálnych a ekonomických vzťahov v súčasnej kapitalistickej spoločnosti.“³ Klúčovým v tomto ohľade je stupeň, do akého sú tieto efekty vytvárané vedome, a čas a rozsah ich pôsobenia: „[I]ch existencia musí byť premyslená a zámerná: i keď drift do nezmyselnosti a neobmedzené prijatie komodifikácie, ticha a apatie, ktoré kapitalistické spoločenské vzťahy s radosťou vítajú, môžu byť provokatívne a subverzné, tie sa nemôžu stať univerzálnymi princípmi [...]. Sú opodstatnené len ako zmysluplné gesto, namierené voči sebe samému [...]. Vedieť, kedy prestať, si nemožno zamieňať s taktikou zúfalstva [...].“⁴

Od druhej tretiny nultých rokov sa v súvislosti s text generation do veľkej miery pociťuje vyčerpanosť tohto tvorivého gesta, keď „anestetika sa stávala ďalšou štylistickou konvenciou, a probovaným básnickým žargónom“⁵ a strácala tak polemický náboj (ktorý bol u nás aj reakciou na stagnujúcu situáciu dobovej poézie). U autorov a autoriek, tvorba ktorých mala vo vzťahu k text generation iniciačnú funkciu, je v snahe o prekročenie obmedzení tvorivej metódy badateľné okrem iného i „prehodnocovanie pomeru [...] k poézii ako sebvýpovedi z odmietavého na afirmatívny“⁶. Na tento trend, ktorý v súčasnej slovenskej poézii možno vidieť dodnes, sa dá nahliadať i cez prizmu koncepcie literatúry a kultúry na prelome tisícročí, ako ju modeluje angloamerický teoretik a kritik ruského pôvodu M. Epstein. Jeho pohľad na situáciu v súčasnej kultúre a umení je relevantný nielen vo vzťahu k objektom, na ktoré sa primárne zameriava, ale vďaka zapracovaniu skúsenosti so socializmom do jeho pozorovaní a teoretických konštruktov aj vo vzťahu k situácii, v ktorej

³ PLANK, Sadie. *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Post-modern Age*, s. 181.

⁴ Tamže, s. 181.

⁵ ŠRANK, Jaroslav. *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia z perspektívy nastupujúcich autorov*, s. 385.

⁶ Tamže, s. 384.

sa nachádza slovenská kultúra tu a teraz. Východisko z radikálne postmodernej situácie nachádza okrem iného v koncepte transkultúry, ktorú definuje „jednak ako modus existencie či poznávania hraníc existujúcich kultúr, ich prekrývajúcich sa potenciálnych priestorov, a jednak ako modus kultúrnej produktivity, ktorý zahŕňa dialóg a interferenciu medzi predstaviteľmi rôznych kultúrnych tradícií“.⁷ Kľúčovým pojmom v jeho uvažovaní o súčasnej kultúre je interferencia, vďaka ktorej vznikajú efekty podobné dúhovému sfarbeniu mydlových bublín: „V transkultúrnom modeli sú priestory medzi divergentnými kultúrami vyplňané efektmi, ktoré vytvára ich vzájomná interferencia. Interferencia nevytvára jednotu, ale skôr ešte vyššiu mieru diverzity v rámci existujúcej diverzity, rozdiely už neizolujú jednotlivé kultúry, ale skôr medzi nimi otvárajú perspektívy vnútornej diferenciacie a ich vzájomného prepojenia.“⁸ Transkultúra znova rehabilituje pojmy ako „utópia, budúcnosť, celok, novosť a autorstvo“⁹ ktoré západná postmoderná relativizácia zmyslu a reality zdiskreditovala. Trans-utopizmus, ako aj koncepty s ním späté, sú podľa Epsteinovej „projekciou tej istej ‚lyrickej‘ potreby, ktorá prekročila svoju vlastnú negáciu v postmodernizme“¹⁰ Vynárajú sa koncepty post-postmoderného, resp. transkultúrneho sveta, akými sú trans-spiritualita, trans-subjektivita, trans-utópia, trans-sentimentalita či trans-lyrizmus. Od svojich predobrazov zo začiatku dvadsiateho storočia sa odlišujú v tom, že sú si vedomé svojich obmedzení, krehkosti, sekundárnosti – ide o „akoby“ lyrizmus, „akoby“ subjektivitu a pod., pričom to, k čomu smerujú, Epstein nazýva estetikou opakovania. Z tej sa môže zrodiť nová lyrická poézia, ktorá ironickým odcudzením, odstupom začína, nie v ňom končí.¹¹ Odstup, citátovosť, úvodzovkovanie sa v nej mení na trans-citátovosť, vďaka ktorej „trans-citátové slovo obsahuje prezumpciu viny a implicitnú obhajobu – tým, že trans-citátové slovo priznáva svoju citátovosť, zároveň podčiarkuje svoju absolútnosť, nezameniteľnosť, singularitu“.¹² Epsteinom modelovanú post-postmodernú, neosen-

⁷ BERRY, Ellen E. – EPSTEIN, Mikhail N. Introduction, s. 10.

⁸ Tamže, s. 9.

⁹ Tamže, s. 2.

¹⁰ EPSTEIN, Mikhail N. Conclusion. The Place of Postmodernism in Postmodernity, s. 460.

¹¹ Tamže, s. 461.

¹² Tamže, s. 462.

timentálnu estetiku podľa autora možno definovať len vzájomnou interakciou úprimnosti výpovede a citátovosti autorského štýlu.¹³ Tieto tendencie (návrat unifikujúceho subjektu do textu, nová citovosť a pod.) v slovenskej poézii, ako som naznačila vyššie, vychádzajú zo Šrankovej periodizácie fungovania text generation, možno u niektorých autorov vnímať zhruba od druhej tretiny nultých rokov 21. storočia (najmä u P. Šuleja a M. Habaja). Výrazne sa prejavujú v tvorbe niektorých autoriek a autorov na poetiku tohto voľného zoskupenia výraznejšie či okrajovejšie nadväzujúcich a v poslednom období už o nich možno čiastočne hovoriť aj vo vzťahu k tvorbe N. Ružičkovej a autora, ktorý sa stal synonymom postmoderného básnika na Slovensku – P. Macsovszkého. Vhodnosť aplikovania Epsteinových náhľadov na súčasnú situáciu v slovenskej poézii podporujú aj ďalšie aspekty transkultúrnej skúsenosti – jej potreba všednosti a vznik nových kultúrnych entít na okrajoch kultúry. Cez túto prizmu možno čítať napríklad zbierku Márie Ferenčuhovej *Ohrozený druh* (2012), v ktorej dominujú priestory rozpadávajúcich sa reliktov predchádzajúcej spoločenskej éry a ich prerastanie prírodnou krajinou. Tieto myšlienky iste možno aplikovať i na tvorbu autorov a autoriek, u ktorých postmoderné tendencie nemožno jednoznačne postihnúť v ostentatívne experimentálnom tvare – príkladom je napokon už tvorba M. Ferenčuhovej –, v tejto chvíli sa však vo svojich uvažovaniach obmedzím na zbierku autora od začiatkov spätého s text generation.

V minuloročnej knižnej ankete denníka *Pravda* nečakane zvíťazila kniha básní – *Michal Habaj* od Michala Habaja. Nezvyčajný názov týchto viac zobraňovaných spisov ako básnickej zbierky je ďalšou z Habajových vydarených snáh o inováciu, ozvláštnenie, o interpretačné zauzlenie – jeho debut z roku 1997 bol napríklad nadpísaný svojím ISBN číslom a Habaj je aj – v čerstvej nadväznosti na Petru Malúchovú Petra Macsovszkého – stvoriteľom gynonymu Anna Snegina. Tým, že básnik svoje najnovšie dielo nadpísal svojím menom, sa okrem iného kriticky stavia voči tej časti literárnej vedy, ktorá má ešte stále tendenciu stotožňovať lyrický subjekt v básni s autorom/autorkou. Názov však umožňuje texty čítať aj celkom opačne – práve v súlade s touto tradíciou. Také čítanie silno podporujú nielen sprievodné

texty knihy, ktoré tvrdia, že jej rytmus „je založený na experimente so životom, nie textom“,¹⁴ ale aj časť s názvom Yangtik, ktorá je komponovaná ako záznam pobytu subjektu v tme. Ako uvádza vysvetlivka k názvu, Yangtik je „meditácia v tme, ústranie v tme, prax v tme (v súčasnosti tiež ako pobyt v tme, terapia tmou, tvorivá temnota)“.¹⁵ Tento žánrovo-druhový hybrid má byť záznamom cesty k sebe a výsledný text má teda navodzovať dojem autenticity, ktorá má zas legitimizovať existenciu a hodnotu textu. Zároveň v ňom možno identifikovať viacero miest, ktoré výrazne evokujú epsteinovskú trans-citátovosť: „prečo som vlastne tu? / čo tu robím? / načo som tu?“.¹⁶

Dvojitá povaha interpretácie názvu knihy aj viacerých jej samotných textov – ich nepreferenčná dvoj- či viacvýznamovosť – poukazuje teda okrem iného na nedostatočnosť pojmového aparátu súčasného literárnokritického diskurzu, paradigmaticky prekračujúc mnoho základných opozícií, ktoré konštituujú nástroje hovorenia o literatúre. Názov radikálnym spôsobom zasahuje do metatextu – veta, ktorá hovorí o zbierke, sa stáva homonymnou s vetou, hovoriacou o autorovi zbierky. Knižka sa tak už svojím názvom dostáva nad opozície autor/autorka a hovoriaci subjekt, umelecký text a vecný text, text a mimotextová realita či text a ticho. Tieto motívy v slovenskej poézii nie sú ničím prevratne novým, krúži okolo nich celá jedna vetva súčasnej i staršej tvorby – zo staršej generácie najmä Štrpkova a Haugovej poézia, z novej hlavne autori a autorky, v ktorých kontexte je Habajova tvorba reflektovaná od začiatku a básnici a poetky, nadväzujúci na tento prúd. Habaj problém možnosti vypovedania, pomenovania, identity a jej značenia (sa) absolutizuje, nie však rezignáciou a sklzvaním do ticha – to už by po tom, čo napr. Kamil Zbruz v antológii tzv. barbarskej generácie *Barbar(u)ská ruleta* publikoval niekoľko prázdnych strán pod názvom Ticho, nebolo vôbec originálne. Práve naopak, ticho básnik prekonáva nielen veľkým rozsahom knihy, ale aj prekročením obmedzení, kladených jeho doterajšou poetikou. V snahe o preniknutie k podstate hraníc medzi naznačenými opozíciami, k absolútnemu zjednoteniu, ktoré je explicitne podávané ako spirituálna cesta, Habaj siaha po kanoni-

¹⁴ HABAJ, Michal. *Michal Habaj*, s. 263.

¹⁵ Tamže, s. 192.

¹⁶ Tamže, s. 169.

ckých textoch, žánroch, konceptoch, praktikách, náboženských a myšlienkových smeroch západnej, východnej aj svetovej kultúry (kľúčovými v tomto smere sú *Biblia*, kabala, karma, meditácia, šamanizmus, mystika, utópia či joga). Východnými inšpiráciami prekvapivo vytvára paralelu aj s celkom inou líniou v našej poézii, najvýraznejšie v poslednom období reprezentovanou tvorbou Jána Litváka. U Habaja je však potrebné mať na pamäti aj možnú prítomnosť odstupu hovoriaceho subjektu od vypovedaného, a preto túto paralelu treba vnímať trochu s rezervou – veď po myšlienkových konceptoch iných kultúr siahal už presne sto rokov pred vyjdením tejto knižky aj Ivan Krasko. A paralela s Kraskom vôbec nie je náhodná – Habaj si od Kraska, podobne ako od mnohých iných, požičiava hlas. Konkrétne pracuje s textom básne *Noc*, ktorá spolu s básňou *Ja* vyjadruje Kraskovo hľadanie spirituálnych istôt. Kde Krasko píše: „*Je nutné myslieť, neodvratne nutné! Lebo veď sa už / blíži tíško, bez šumotu, zo všetkých strán, zhora i / zdola, s istotou neodvratiteľnou, práve ako prírodný / zákon. A nemôž' ujsť pred ňou, nemôž' ... // Blíži sa čierna, strašná noc!*“¹⁷ Habaj o sto rokov prepisuje: „*Zo všetkých strán čosi sa hrnie / Nevidíš nevieš čosi tušíš / Čosi prichádza neviditeľné veľké / Obrovské čosi väčšie ako svet / Čosi čierne temné s tlamou väčšou ako svet / Je to noc je to nič / Pýtaš sa nevieš nevidíš tušíš*“.¹⁸ Podobne si prisvojuje napríklad i dikciu *Bible*.

Knižka *Michal Habaj* je provokatívne uvedená fabryovsky ladeným krédom „*Toto nie je básnická zbierka*“, čo núka hneď niekoľko interpretácií. Jednak, ako som už uviedla, naozaj nejde o klasickú básnickú zbierku ani rozsahom (má vyše 260 strán), ani kompozíciou – rozpadá sa na viacero motivicky, štylisticky aj tvarovo rôznych častí. Snahu o prekročenie hraníc básnickej zbierky a poézie však výraznejšie kóduje vpád iných diskurzov do textu – jednotlivé oddiely aj básne sú v obsahu uvedené číslami ako kapitoly traktátu, súčasťou knižky sú kľúčové slová, vysvetlivky, dodatky, poznámka o metóde či vizualizácie textov a poetických postupov (histogramy, grafy, fraktály). Vnášanie rôznych diskurzov a štýlov do umeleckého textu – v prítomnej knihe najmä vedeckého a náboženského – tiež, prirodzene, nie je v našej poézii novým postupom: aby sme sa pozreli viac do minulosti, prvky ve-

¹⁷ KRASKO, Ivan. Verše, s. 90.

¹⁸ HABAJ, Michal. *Michal Habaj*, s. 59.

deckého štýlu možno napríklad pozorovať už v osemdesiatych rokoch u Vadkerti-Gavorníkovej v skladbe *Víno* (1982). Habaj však, podobne ako pri motíve možnosti a nemožnosti vypovedania, tento postup hyperbolizuje, spriehľadňuje, najexplicitnejšie v Poznámke k metóde: *„Pokúsil som sa svoj život metodicky uchopiť, zvrátiť a opustiť – spojiť prostredníctvom jogovej praxe, meditácie, pôstu, lucidného snenia, dychových cvičení, očistných techník, tantrizmu a vnútorných rituálov do jedného celku s básnickou tvorbou. Výsledkom sú básne tejto knihy, ktoré popri svojej dokumentárnej funkcii môžu slúžiť ako pramenný zdroj ďalšieho výskumu v oblasti vied o človeku a spoločnosti. To je všetko, čo im prisľúcha – s ohľadom na budúcnosť poézie [...]”*¹⁹ Vytlačanie poézie z jej vlastnej sféry však vždy môže byť – pokiaľ je kniha napísaná básnikom a vyjde vo vydavateľstve, špecializujúcom sa na vydávanie poézie – len záležitosťou štylizácie, hry, experimentu. Zbližovanie a presahovanie sa diskurzov v poézii a v písaní o nej zároveň treba vidieť ako jeden zo zdrojov revitalizácie poézie i literárnej kritiky, ktoré sa navzájom inšpirujú nielen obsahovo, ale aj tvarovo: *„Hovorím tu o autorovi. Pre neho je táto kniha cestou k sebe, k tomu v ňom, kto v konečnom dôsledku neexistuje. [...] Ku každému ja, ktoré cez neho prehovorilo jeho vlastným hlasom, svojim vlastným, teda cudzím ja, hlasom, v ktorom svoj hlas spoznával niekedy viac, niekedy menej, inokedy vôbec. Vždy to však bol on. Ten, ktorý nebol. [...] Nepopieram: to, čo tu uviazlo je hybrid. Je mutant. Je svet za oknom. Je to slobodný svet, v ktorom človek pozorne sleduje svoje stopy, aby sa vôbec dostal k možnosti hádanky.”*²⁰

Okrem zaujímavej kompozície a nekonečnej – lebo cyklickej a rekurzívnej – možnosti jej semiózy však i mnoho samostatných textov či celkov Habajovej knihy pregnantne a presvedčivo vystihuje nielen situáciu v súčasnej poézii a jej reflexii, ale aj situáciu dnešného človeka vo svete, v ktorom sa bez hierarchizácie prestupujú hranice toho „reálneho“ a toho virtuálneho, vo svete, v ktorom senzuálny vnem je viac predstavou senzuálneho vnemu či jeho arteficiálnou napodobeninou ako samotným vnemom a kde povaha medzilidskej interakcie a samotnej existencie stráca reálne kontúry a zmysel. Za jeden z prvkov, postihujúcich aktuálne bytie človeka, možno

¹⁹ Tamže, s. 263.

²⁰ Tamže, s. 256.

považovať sprítomňovanie kyberpriestoru a sakralizáciu úkonov, spojených s prácou na počítači. Tieto sú do značnej miery poznačené estetikou gýča a istou dávkou sentimentality, to však v tomto type poézie nemožno jednoznačne interpretovať len ako mimovoľný estetický kaz. Habaj na niektorých miestach často na ploche viacerých textov juxtapozíciou torz senzúálnych vnemov a v poézii kanonizovaných motívov (aj priamo odkazujúc na poetiky a diela konkrétnej proveniencie a autorstva) s motívmi aktuálneho virtuálneho sveta vytvára umelecky vcelku presvedčivý obraz súčasníka, identity ktorého je nezmieriteľne problematizovaná. Aj takýmto u autora novým typom textovania dokázal Michal Habaj vykročiť z kruhu, v ktorom ho jeho tvorivá metóda väznila: „*Dvíhaš ruky vrháš ruky na klávesnicu / Vrháš ruky trháš slová chytáš slová za nič / Za čierne vlhké nič trháš slová hádžeš slová / Preč z hlavy / Preč z hlavy / Toto sú slová obyčajný prach / [...] / Ruky na klávesnici čosi píšu*“.²¹

Na posun k novej autentickosti, autentickosti poučenej vedomím jej relativity, poukázal v recenzii novej Habajovej knihy aj J. Šrank, ktorý píše, že ostentatívne deklarovanie dvojakého vážno-parodického ladenia textov ustupuje do úzadia a „systematicky vnáša ambivalenciu do hry až kompozícia, a aj to len ako možnosť, fakultatívny, nie nevyhnutný výklad“.²² Okrem spirituálne ladených miest – najvýraznejšie reprezentovaných už spomínanou časťou s názvom Yangtik – sa od parodického gesta výrazne vzdáva báseň Idaho, Connecticut. V nej Habaj siaha po poetike dikciou vzdialene pripomínajúcej Vytie Allena Ginsberga (azda aj vďaka severoamerickým reáliám v názve) či básnické texty určené na hlasné čítanie pred širším publikom. Báseň, ktorej epické podložie je inšpirované čoraz častejšie sa objavujúcimi a médiami intenzívne sledovanými aktmi individuálneho násillia, je v porovnaní s väčšinou Habajových textov výrazne interpretačne a intertextovo odľahčená a v kontexte slovenskej poézie pôsobí oživujúco a cudzo, azda až ako preklad. Text je veľmi dobrým dokladom toho, s akou ľahkosťou vie Habaj imitovať poetiku, hlasy iných, no zároveň úroveň imitácie esteticky účinne prekročiť. Mesianistický postoj hovoriaceho subjektu – masového vraha je podčiarkovaný Habajovým zmyslom

²¹ Tamže, s. 55 – 56.

²² ŠRANK, Jaroslav. *Návrat Michala Habaja*, s. 17.

pre teatrálnosť, pátos a pôsobivé narábanie s opakovaniami a us-tálenými slovnými spojeniami: „70 hodín som plakal / Potom som vyšiel do ulíc // A strieľal som / A strieľal som / Až kým ste sa všetci / Nedostali do neba“.²³

Cesta za novým zmyslom (a tvarom) poézie, ktorou sa pustil Habaj a s ním poetologicky spriaznení autori a autorky, sa, ako sa konštatuje už dlhšie, v niektorých prípadoch rozplýva do absolútnej entropie a rezignácie na zmysel. Ohodnotenie estetickej kvality takéhoto textu kladie na kritiku vysoké nároky – nielenže tá v záujme toho, aby s textom nebola celkom mimobežná, musí prekročiť veľkú časť svojich návykov a predpripravených riešení, ale musí svoje nástroje zároveň scitlivieť tak, aby dokázala jednotlivé tvorivé výkony uchopiť diferencovane. V tomto ohľade nová Habajova kniha balansuje tak trochu na hrane – množstvo samotných textov nemožno osobitne hodnotiť ako také, ktoré zásadnejšie prekonávajú krúženie okolo frustrácie z prázdneho stredy zmyslu a možnosti postihnúť identitu, bytie. Texty často neuniknú problému entropie a nedokážu prekročiť vyčerpanosť postupov, spočívajúcich najmä v ironizovaných i neironizovaných nápodobách poetík rôznych proveniencií a v permutácii, zrkadlení, zjednocovaní výrokov a ich popretí a v zámernej nekonkluzívnosti textu. Knihu ako celok však vďaka napätiu medzi heterogénnosťou diskurzov a štýlov jednotlivých častí a ich zjednocovaním na vyššej rovine, vďaka ich vzájomnému interpretačnému obohacovaniu sa a vďaka interpretačnému nepokoju, ktorý ich súčinnosť vytvára, nemožno v kontexte súčasnej poézie prijať inak ako pozitívne.

Deus est machina

Generator x_2: Nové kódexy (2013)

Kniha *Generator x_2: Nové kódexy* je splnením sľubu, ktorý svojej čitateľskej obci v roku 1999 dal *Generator X* (P. Šulej – P. Macsovszky – M. Habaj – A. Hablák) v záverečných veršoch *Hmloviny*: „Uvidíme sa v budúcom tisícročí. / Vrátim sa. / G x“,¹ a zároveň i naplnením parodovaného seriálového gesta, ktoré svojím naplnením o časť svojho parodického ostňa prichádza. Druhá kniha poézie autorského kolektívu s pseudonymom *Generator X* vychádza v značne odlišnej situácii. Kým koncom deväťdesiatych rokov takýto kvázigenerovaný/automatický text a parodicko-mystifikačné autorské gesto pôsobili v kontexte slovenskej poézie relevantne a neošúchane a poskytovali zaujímavé podnety na uvažovanie o identite, povahe a funkcii básnického textu, autora, zobrazovanej/kreovanej reality, jazyka, poézie a vytvárania zmyslu či – ako o *Hmlovine* písal J. Šrank – o energii, ktorá sa skrýva vo virtualite jazyka, vyviazaného z pút realitných záruk a znovuobdareného príležitosťou na zmysel,² druhý diel projektu mnoho z týchto aspektov stráca. Do popredia sa teraz – po tom, čo takéto súvislosti sugerovalo až priveľa textov, spoliehajúcich sa na formálne experimentálne postupy – viac dostáva samotná motivická stránka textu. A treba povedať, že na rozdiel od *Hmloviny* je tá menej vyprázdnená a – v súlade s volaním časti slovenskej kritiky po zmyslupnejšej poézii (len na margo: stratu kontaktu s mimotextovou realitou *Hmlovine* vyčítal aj český recenzent)³ – aj interpretovateľnejšia a komunikatívnejšia. Abstraktný, kvázifilozofujúci, „bľabotajúci“ slovník a verš *Hmloviny* do veľkej miery nahradil síce stále značne sémanticky rozptýlený, interpretačne náročný a nejednoznačný, no predsa len viac k zmyslu smerujúci cyklus 38 + 4 (intro, mezzo, intermezzo limitato a outro) (hyper)textov. Aj vďaka novému kultúrnemu kontextu *Nové kódexy* vytváraním hateného hypertextu menej problematizujú identitu poézie (ktorá v tomto smere nateraz dosiahla svoje limity) a do pozornosti

¹ GENERATOR X. *Hmlovina*, s. [72].

² ŠRANK, Jaroslav. *Poème fatal* (Text generation – zvodcovia zmyslu), s. 23.

³ PLESKA, Gabriel. *Dva mladí básnici z východu*, s. 134.

z vonkajších textových atribútov viac stavia súčasný spôsob percepcie (virtuálnej) reality, zviditeľňuje fakt, že text (v širokom chápaní) je v súčasnosti často viac zdrojom, zásobárňou odkazov na iné texty ako záznamom istého jednotného videnia (a kreovania) sveta autorom. Aj týmto spôsobom sa v konečnom dôsledku priamejšie napája na kultúrne a časovo špecifickú ľudskú situáciu.

Druhá kniha autorskej štvorice sa však v niečom od prototypu poézie vzdala viac ako *Hmlovina* – a to v grafickom rozložení textu. *Hmlovina* bola po grafickej stránke a v spôsobe odkazovania a citovania omnoho cudnejšia, homogénnejšia ako *Nové kódexy*, ktoré v záujme zvýšenej interpretovateľnosti a komunikatívnej jednotlivé hlasy, diskurzy graficky vyčleňujú rôznymi typmi písma, odsadením textu, vsúvaním textov do poznámok a pod. Toto skomunikatívnenie textu je veľmi dobre ilustrateľné na zmene, ktorou pred knižným publikovaním prešla časopisecká verzia básni z r. 2009 [najnázornejšie v b./„kódexe“ XVIII. (fúga), v časopiseckej verzii pod názvom XV. (fúga)]. Do knižnej verzie sa nedostalo veľa (nadrealisticky) prvoplánovo vyznievajúcich častí, pasáže založené na hre so slovom bez väčšieho zapojenia do kontextu a s dokonale vyprázdneným zmyslom, ako napr.: „presvitá z nich ‚kohosi‘ foriem / duch dych jasných šálov / alabastrových zabudnutých / tvarov ramien a žeriavov kvarkov: / v kľúči lúča (tajne však isto: v lúči lúča)“, ⁴ organizácia textu je v knižke graficky uvoľnenejšia a sprehladnená. Citovaná báseň, z pôvodnej verzie ktorej v knihe zostalo len pár veršov (jej vydarenejšia časť je uvedená v poznámke pod čiarou a nadväzuje na ňu b. IX., čo je tiež znak komponovania textu na vyššej úrovni), je doplnená o fragmenty z motivačnej literatúry a diskurzov o zdravom životnom štýle. Tie sú samy o sebe, ako aj v kontexte celého textu a zbierky, dobre interpretovateľné – napr. v kontexte významov, ktoré rozohrávajú vzťahy medzi fyziologickým telom, jeho obrazom a narastajúcou virtualitou sveta okolo nás (paralelne si možno v tomto kontexte spomenúť na Ružičkovej zb. *Práce & intimita*). Novú grafickú úpravu textu treba čítať aj v kontexte „divadielka poézie“ či scénického baletu, ktorý je súčasťou projektu *Generator x_2: Nové kódexy* a s ktorým Šulej a Habaj spolu s dvoma tanečnicami (Jana Tereková a Soňa Ferienčíková) vystupujú na domácich aj zahraničných

festivaloch – rozvrhnutie mnohých textov na strane totiž miestami skutočne pripomína scenár.

Oživovanie projektu, ktorý je prototypovou ukážkou postu- pov, ktoré boli začiatkom, no najmä ku koncu nultých rokov čoraz intenzívnejšie kritikmi a kritičkami z rôznych ideovoestetických pozícií hodnotené negatívne, ako už nič neponúkajúce, len mechanicky repli- kujúce istý vzorec, sa musí vo vzťahu k tvorbe autorov, ktorí naďalej zaznamenávajú úspechy u kritiky (Macsovszky, Habaj), vnímať ako – mierne povedané – anachronické. Tento postoj napokon v rozho- vore pre *Romboid* vyjadril aj M. Habaj: „Opätovné práce na Genera- tor-ovi X inicioval Peter Šulej, Peter Macsovszky sa pridala a mne po počítačových rozpakoch a sponchybnovaní celého projektu nezostalo nič iné ako sa pridať tiež.“⁵ Ďalej dodáva, že svoje miesto vidí skôr „v deštrukcii a brzdení prác, ktoré by takýmto spôsobom mohli vyústiť v technologické zlyhanie a katastrofu“.⁶ Nevedno, či práve toto bol mo- ment, ktorý nové texty (ako bolo možné vidieť aj na komparácii knižnej a časopiseckej verzie) posunul do stráviteľnejšej a súčasnejšej polohy, ale faktom je, že *Nové kódexy* možno prijať ako vcelku pozitívny – lebo nie samoúčelný, ale požiadavku istého stupňa vnútrotextovej kohe- rencie a komunikatívности vo vzťahu k mimotextovému svetu a per- cipientovi/percipientke rešpektujúci – príspevok k experimentálnej vetve súčasnej poézie.

Komplex básní v *Nových kódexoch* tak možno interpretovať napríklad na pozadí stretu zhľuku biblických alúzií, kde predkladané *kódexy* sú spismi, obsahujúcimi *nové Sväté Písmo* (v paralele s Va- tikaným či Sionským kódexom) a počítačového *kódu*. V knižke je množstvo apokalyptických motívov, prorockých pasáží, biblických citátov a narážok, ktoré v kombinácii s návodovosťou citovaných úryvkov z diskurzov o zdravom životnom štýle a motivačnej literatúry sugerujú, že *Nové kódexy* popisujú/parodujú *nový, súčasný systém* hodnôt (kódex v zmysle právnych či etických predpisov). Splynutie kódexu s kódom naznačuje „kyborgická“ autorská štylizácia, ako aj fakt, že z možných synonym *zákona* (ako písma v zmysle etickom a/ alebo legislatívnom) autori zvolili práve *kódex*. Privysokú mieru výz- namovej jednoty textov však nemožno absolutizovať. Je ale pravdou,

⁵ HABAJ, Michal. Aktuálny rozhovor Romboidu s básnikom Michalom Habajom, s. 11.

⁶ Tamže, s. 11.

že tento kľúč – *Nové kódexy* ako *Nové Nové Zákony*, resp. ako morálka dnešných dní – uľahčuje čítanie aj explicitne nesúvisiacich pasáží (napr. texty s motívmi, ktoré sú v súčasnom globalizovanom svete v popredí, a teda zastupujú jeho hodnoty – odkazy na ženy – skladateľky, novodobý kult tela, kritika národných stereotypov, moci médií a pod.) a dáva ako celku, tak aj jednotlivým básňam až existenciálny presah: „*žiadne plamene nevidíme / len prasknutú fóbiu neba / [...] / ešte nikdy sme nežili / takto nebezpečne / i don't wanna my freedom / [...] / čo je toto za život / život vypchatý možnými úzkosťami / a nimi živenými správami / a správami živenými nespavosťami*“.⁷ Kniha sa teda dá čítať ako výsledok dvoch protichodných síl – rozbiehavého hravého experimentovania, ktoré už dnes ťažko možno nespájať s prívlastkami ako samoúčelné, bezbrehé či lacné (a takých textov a pasáží je v nej nemálo), a k mimotextovej realite, subjektu a ku komunikatívnosti smerujúceho ozmyselňovania. Túto tenziu napokon komentuje aj samotný text: „*naplno si g x_2 uvedomuje / že kvôli zotrvaniu treba / [...] / databázu doplniť o humanoidov*“.⁸ Záverom – netvrdím, že slovenská literatúra by bola bývala bez *Nových kódexov* nejako závažnejšie trpela, ale druhá zo spomínaných síl – tá ozmyselňujúca – je v nich našťastie dost' veľká na to, aby sa oplátili čítať (aj opakovane).

⁷ GENERATOR X_2. *Nové kódexy*, s. 91 – [92]. Zvýr. G. X; nesprávna gramatická väzba v anglickom spojení je nezámerným poukazom na aspekty súčasnej globálnej komunikácie.

⁸ Tamže, s. [76].

Skok viery

Katarína Kucbelová: *Vie, čo urobí* (2013)

Sú autori a autorky, ktorí po tom, čo si nájdú a vycizelujú svoj individuálny štýl, svoj autorský rukopis takmer nemenia, ostávajú v ňom „doma“, pestujú, rozvíjajú a obohacujú jeho svet zvnútra, sú podľa neho jednoznačne identifikovateľní. Existujú však aj tvorcovia a tvorkyne, ktorí dokážu a majú odvahu svoj rukopis radikálne zmeniť i napriek tomu, že sa dopracovali k esteticky účinnému a kriticky pozitívne prijatému spôsobu písania. Tento typ dynamiky, hľadania nových svetov v nových poetikách sa stal štvrtou básnickou zbierkou charakteristickým i pre jednu z popredných mladých slovenských poetiek, Katarínu Kucbelovú. Jej štvrtá básnická zbierka, *Vie, čo urobí*, prehovára poetikou radikálne odlišnou od emocionálne nezaujateho, abstraktného spôsobu písania, ktorý bol typický pre jej predchádzajúce knihy – fikčný svet Kucbelovej poézie sa zaplnil konkrétnosťami rastlín, zvierat, ľudí a vecí, jej text je vyslovene angažovaný, ak nie apelatívny, na mnohých miestach vďaka spôsobu práce s predpripravenými vzorcami interpretácie a hodnotenia interpretačne prístupnejší: „v Afrike sa niekedy čiernym rodičom narodia biele deti / [...] / znamenajú kliatbu predkov, sú ukrývané, predávané / na orgány, nútené žiť s domácimi zvieratami // žena, ktorá pre ne vytvára domovy, položili otázku / či máme tolerovať netoleranciu // nemala potrebu odpovedať“¹. Posun, ktorý v autorkinej poetike zaznamenávame, však neruší integritu jej diela – aj jej doterajšia tvorba sa sústreďuje na hĺbkovú, ničím nezľahčovanú a neprikrášľovanú analýzu identity človeka ako individuality aj ako súčasť masy, na skúmanie hraníc [existencie, (ne)poznateľného, (ne)vypovedateľného], na intenzívnu snahu o identifikovanie (princípálne v konkrétnosti nepostihnuteľných) determinánt, ktoré určujú smerovanie, pohyb, vývin a zmysel entít. Nová zbierka tiež analyzuje ľudskú situáciu, výraznejšie ju však ukotvuje do konkrétnych časopriestorových a kultúrnych súvislostí. Podobne ako predchádza-

júca tvorba, i *Vie, čo urobí* s až vedeckou (tentoraz však viac sociologickou a psychologickou ako prírodovednou) presnosťou skúma správanie človeka v dave; jednotlivca i masu však viac konkretizuje a vkladá do jednoznačnejších axiologických vzťahov. A tak isto ako predchádzajúca tvorba, i básne štvrtej zbierky vyjadrujú stratu/neexistenciu schopnosti realizovať slobodu voľby a (existenciálny) strach z jej následkov – kontinuita je zreteľná napr. vo vzťahu k jednoznačne eticky zameraným častiam Kucbelovej predchádzajúcej zbierky *Malé veľké mesto* (2008), kde nie náhodne nájdeme citát z tej časti Eliotovej *Pustatiny*, v ktorej hromy vyzývajú *datta, dayadhvam a damyata – dávaj(te), maj(te) zľutovanie a ovládaj(te) sa*.² Zmena poetiky spolu s explicitným príklonom k spoločenskokritickým motívom (konzumná spoločnosť, akty individuálnej a skupinovej neznášanlivosti a násilia, nové polohy vzťahu človeka/mesta a prírody) a analýzou identity individualizovaných reprezentantov sociálnych rolí (aj z intímnej sféry – matka, otec) sa javí nielen ako výsledok snahy o posun v individuálnej autorskej poetike, ale aj ako reakcia na aktuálnu situáciu v slovenskej poézii. V tej sa nateraz dovŕšila úloha, ktorú v nej na prelome tisícročia zohrala „čistá“ podoba experimentálno-dekonštruktívnej poézie,³ ktorá už vo svojej „sterilnej“ forme nie je schopná diverzifikovane reagovať na zmenené okolnosti vnútri literárneho systému a mimo neho.

Bezpochyby najzaujímavejším prvkom novej Kucbelovej poetiky je práca s rastlinnou a živočíšnou obraznosťou. Kumulujú sa v nej prvky jej historických podôb – aj vďaka etickému zameraniu textu ju nemožno nevnímať o. i. na pozadí útvarov ľudovej slovesnosti, v ktorých je konflikt tiež často dôsledkom porušenia pravidiel (topos začarovaného lesa, animalizácia postáv, démonizácia rastlín/prírodnej krajiny a pod.); na niektorých miestach sa vďaka spoločenskokritickému zacieleniu pri percepcii aktualizuje i žáner zvieracej bájky (b. Z chvosta svorky): „z chvosta svorky vie najlepšie / aký je život na ulici / bez správnej príslušnosti“⁴ či novších žánrov fantasy a hororu (atribúty rastlinstva, hrozivo narúšajúceho a postupne pohlcujúceho obytné

² ELIOT, Thomas Stearns. Notes, s. 62. KUCBELOVÁ, Katarína. *Malé veľké mesto*, s. 45 – 46.

³ ŠRANK, Jaroslav. *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia z perspektívy nastupujúcich autorov*, s. 383 – 384.

⁴ KUCBELOVÁ, Katarína. *Vie, čo urobí*, s. 6.

priestory). Niektoré obrazy oživujú i spojenia s gotickou (v zmysle tvorby E. A. Poea), „prekľatou“ či dekadentnou poéziou, resp. s poéziou, v ktorej jej prvky v rôznych modifikáciách nachádzame (S. Plathová, T. Hughes, zo súčasných slovenských poetiek napr. E. Luka, M. Veselková). Obrazmi interiéru, (ne)odolávajúceho náporom invazívnej vegetácie – napr. v b. Skleníková báseň: „*cudzokrajné rastliny neprestajne kvitnú / veľkými jedovatými kvetmi / nečakane menia farebnosť // [...] // izbové rastlinstvo vyráža do výšok a plazí sa / [...] // zo schodiska sa ozýva krik paviána / vo vedľajšej izbe zhočila liana osvetlenie*“⁵, ale aj agorafobickým pocitom ohrozenia, ktorý generuje exteriér (napr. b. Keď niekto zazvoní), najnovšia Kucbelovej zbierka rezonuje i s tvorbou Viery Prokešovej, napr. s b. Doširoka z b. zb. *Vanilka* (2007): „*Izba tmavne a doširoka / vinie sa čínska ruža, / hlboké listy sa krúčia ako / mašľa, zväzujú tmu, / hustnú ako vlasy / nad neidentifikovanou tvárou.*“⁶

Vytváraný/zobrazovaný svet textu *Vie*, čo urobí, je hrozivý, útočiaci. Zdrojom nebezpečenstva sú v ňom paradoxne primárne priestory a postavy, ktoré sú v kultúrnej tradícii kódované ako útočiská – príroda, blízki ľudia, domov. Hneď v prvej básni sa postava, ktorá má poznať lyrický subjekt od detstva, stáva jeho potenciálnou vrahyňou: „*na pustý pozemok pustila ovce, tie každú jeseň zabila / mäso zavrela do veľkého elektrického mrazáku / [...] / postupne nás prestala spoznávať / začali sme sa báť, že zavrie do mrazáku aj nás*“⁷. Neexistencia pevného bodu, etického vzoru je pregnantne tematizovaná prostredníctvom postáv matky a otca, ktoré neposkytujú zdroj útechy, múdrosti, bezpečia, nie sú kódované ako sémantické a axiologické priestory, ku ktorým sa subjekt utieka, ani ako ideál, s ktorým by bol síce subjekt v napätí, no ktorý by zároveň rešpektoval; sú krajne problematizované, zbavené všetkej nedotknuteľnosti. Kým Rúfus v r. 1956 postavy matky a otca glorifikoval a vyznával im lásku: „*Mat' moja / ako zrnko pšeničné v bronzovom mori klasov*“; „*Môj otec [...] s trpkosťou krívd [...] z bedárskej otca krvi.*“⁸ Kucbelová ich v r. 2013 zhadzuje z pienes-

⁵ Tamže, s. 16.

⁶ PROKEŠOVÁ, Viera. *Vanilka*, s. 15.

⁷ KUCBELOVÁ, Katarína. *Vie, čo urobí*, s. 5.

⁸ RÚFUS, Milan. *Až dozieme*, s. 146 – 147.

tálu: „moja mama je vták / vo vreštiacom krdli vtákov“;⁹ „môj otec je starý niekoľko storočí / je ako socha s vytepanými rečami / o biede, krivde a bezpráví // [...] // môže klamať, lebo ho klamali / môže kradnúť, lebo ho okrádali“.¹⁰

Kucbelovej doterajšie básnické knihy sa vyznačovali esteticky mimoriadne účinným vysokým stupňom koherencie a kompozičnej prepracovanosti na úrovni systému textov zbierky, pričom dôležitú úlohu pri interpretácii zohrala aj grafická úprava knihy, ktorá aj v novej zbierke výrazne nasmerúva recepčné nastavenia. Ilustrácie, autorkou ktorých je Daniela Olejníková, vytvárajú prízračné napätie medzi zdanlivým určením pre detského percipienta/percipientku (explicitnosť, syté farby, figurálnosť) a naturalistickými motívmi (vnútornosti, krv, časti tela, zbrane). Aj celková knižná úprava mení interpretáciu Kucbelovej textov – výrazný je najmä markantný odklon od predchádzajúcej skôr minimalistickej knižnej úpravy (formát, font, obálka), ktorá bola charakteristická pre vydavateľstvá, v ktorých vyšli Kucbelovej staršie zbierky. Texty *Vie, čo urobí* zároveň – podobne ako texty jej predchádzajúcich troch básnických kníh – vytvárajú celok vyššieho rádu, a to nielen dominantnou témou, axiologickým akcentom a zužitkovaním diskurzu reklamy, ale aj návratnosťou a sledovaním vývinu motívov a obrazov na mikropriestoroch slova, verša, básne, pričom najpútavejší je motív stromov a lesa, ktorý sa tiahne od prvých veršov knižky: „keď sa usadila v tom dome / najskôr vyrúbala všetky stromy / odpílila všetky konáre, ktoré presahovali od susedov“¹¹ až po záver zbierky, v ktorom hrozivo a ničivo „les postupuje ako oheň“.¹² Tento systém však pôsobí nielen pozitívne – na pregnantnejšie vzájomné ozmyselnovanie sa jednotlivých častí textu, podporujúc tak vznik kvality vyššieho rádu –, ale funguje aj naopak: slabšie miesta zbierky – tie explicitné, založené na jednoznačnej, dopovedanej, miestami banálnej, predvídateľnej alebo aforistickej pointe či slovnej hre (a tých, ak sme prísnejší, bohužiaľ, nie je málo – za také možno označiť až sedem, ak nie viac, z dvadsiatich básní zbierky: *Z chvosta svorky, Čas izolácie, Má čo robiť, žije v kontajneri, Biele deti, Týždeň čínskej kuchyne, Vie, čo urobí a Nosiť policajta*) –

⁹ KUCBELOVÁ, Katarína. *Vie, čo urobí*, s. 13.

¹⁰ Tamže, s. 17.

¹¹ Tamže, s. 5.

¹² Tamže, s. 36.

spochybňujú estetickú hodnotu takých kvalitných básní, ako sú *Vie škriekať a lietat'*, *Skleníková báseň*, *Les všetko vsiakne*, *Les postupuje* či *Žili vedľa seba*.

V nedávnych dejinách slovenskej poézie je nemálo prípadov, keď spojenie morálky a umenia neprinieslo texty, ktoré by dnešná literárna história hodnotila ako estetické dominanty našej poézie. Nebezpečenstvo sklúznutia do moralizovania a lacného pátosu je príliš blízko a rýchlosť, s akou text zapadá v prachu sekúnd, dní, desaťročí, sa zväčša zvyšuje priamo úmerne s množstvom konkrétnych, aktuálnych a módnych motívov a jazykových prvkov v ňom. Publikovať *Vie*, čo *urobí* považujem za odvážny čin – Kucbelová sa vzdala bezpečia interiéru svojho starého jazyka (istú zmenu bolo možné sledovať už v predchádzajúcej zbierke) v záujme pohybu a zamedzenia možnej stagnácii, verbalizmu a komunikačnej izolovanosti. Až jej ďalšia tvorba však ukáže, kam tento núdzový východ vedie.

Seems legit

Erik Šimšík: *Monorezeň & Stereozemiaky* (2013)

Debut Erika Šimšíka (1987) *Monorezeň & Stereozemiaky* už vonkajšou okolnosťou – vydavateľstvami, v ktorých vyšiel (Vlna / Drewo a srd) – vstupuje do literárneho kontextu ako reprezentant antitradicionalizmu a experimentu v slovenskej literatúre. Vychádza ako piaty titul Farebnej kolekcie, v ktorej od r. 2011 vyšli debut M. Rehúša, siahajúci po postmoderných textovacích postupoch, preklad výberu z poézie Branka Čegeca – chorvátskeho autora, inklinujúceho k netradičnému básnickému tvaru, dvojjazyčný výber z básní slovinského avantgardistu Srečka Kosovela a preklad výberu z poézie ruského modernistu Andreja Belého.

Šimšík v mnohom čerpá z postupov experimentálnej tvorby, ktoré poézia v posledných rokoch (znovu)objavuje (vizuálna poézia, zápis akcie a pod.), no jeho texty a vizuálne básne sú zároveň do veľkej miery budované na smerovaní textu a obrazu k zmyslu – hoci i k jeho inverznej podobe – k nezmyslu. Za dominantu autorovej tvorby možno do rovnakej miery ako inklináciu k experimentálnej vetve poézie považovať hru, humor a nonsens. Šimšík nadväzuje na odľahčené podoby básnickej tvorby (výberovo možno spomenúť tvorbu Š. Moravčíka, D. Heviera, recesistickú časť tvorby P. Macsovszkého, P. Šuleja a M. Habaja, ale napr. aj slam poetry – najmä v záverečnej časti knižky), mnohé útvary debutu pôsobia i ako kreslené vtipy. Pointy (resp. antipointy) textových, obrazovo-textových a obrazových útvarov zakladá na homonymách, homografách, absurdných juxtapozíciách a súvislostiach, ktoré odporujú zákonom a logike mimotextovej reality: „*Výskumy ukázali, že proces metastázovania orgánov do schematických mandariniek [sic] zrýchľujú vitálne bokombrady, bzučanie múch, v neposlednom rade miznúce zorničky / ... / Liek na túto chorobu je považovaný za produkt socialistického utopizmu.*“¹ Ako materiál Šimšík používa rôzne diskurzy (vedecký, žurnalistický, hovorový), štýly (vysoký, nízky), út-

vary (návod, reklama), ustálené slovné spojenia a nápisy („Ak bliká svetlo / text je mimo prevádzky“),² do básne sa dostáva notový zápis, fotografia, kresba, technický náčrt, ale aj prsty čitateľov („Do štvorca polož ľubovoľne prekrížené prsty“).³

Komický a absurdný efekt, ktorý jednotlivé texty knižky vyvolávajú a ktorý je predznamenajú už samotným jej názvom, je u Šimšika do veľkej miery založený na programovom zmiešavaní vysokého a nízkeho, ktoré v texte vzniká vďaka paradoxu – kombinácii nonsensu a vedeckého, resp. odborného diskurzu, ktorý už vo svojej podstate predpokladá exaktnosť, rešpektovanie príčinnonásledných vzťahov a smerovanie k záveru s overiteľnou pravdivostnou hodnotou: „kohút – matná, plechová dutinka; // štruktúra jeho bytia: // víta stále nové a nové slnká / záblesky polyesterových tkanín / [...] // bádanie potvrdzuje/vyvracia hypotézu // hypotéza: / kohút nie je kohútom / je intertextuálnou alúziou“.⁴ (Pseudo)vedecké nákresy, schémy a ilustrácie ešte zintenzívňujú absurdný pocit z jednotlivých textov – to, čo by malo osvetliť a spriazračniť výklad, síce korešponduje s textovou zložkou, no nijakým spôsobom nepomáha čitateľovi/čitateľke dospieť k jednoznačnému poznaniu, resp. uchopiť logickú súvislosť medzi jednotlivými javmi.⁵



obr.1: Všeobecná kontúra mapy kohútovho bytia

¹ ŠIMŠÍK, Erik. *Monorezeň & Stereozemiaky*, s. 58. Pozn. I. H.

² Tamže, s. 62.

³ Tamže, s. 61.

⁴ Tamže, s. 40 – 41.

Jedným z ústredných motívov knihy je presahovanie textu do mimotextovej (fyzickej, biologickej) reality, miestami zľahka pripomínajúce *écriture du corps*, inde zas performancie. Najzaujímavejším textom s týmto motívom je azda PROJEKT GATE, ktorý je založený na obľúbených Šimšíkových postupoch – kolízii významov vo viacjazyčnom homografe, kombinácii odborného/náučného a hovorového štýlu a presahovaní textu do mimotextovej reality (aj prostredníctvom popisu akcie). Motivicky sa zameriava na hraničnosť výpovede – jej interpretácie, vyjadrovacích prostriedkov a jej presahu mimo text, ako i na spochybňovanie samozrejmosti zmyslu a lineárnosti jeho smerovania, ktoré knihe dominuje: „GATĚ = BRÁNA nohavíc do českého jazykového kontextu. / [...] / GATĚ = BRÁNA do snahy o posunutie hraníc v rámci koho/čo. / [...] / GAŤE = BRÁNA do spojenia vizuálnej a textovej stránky diela. / [...] / GATĚ → GAŤE → BRÁNA do sémantickej kuchyne. // [...] / B. Gate pripevniť na tenkú dosku / [...] / C. Zakonzervovať – lepidlo (našich otcov) v pixli vs. lak v pixli vs. epoxid / [...] / Overené: Lak a epoxid smrdia / [...] / 4, **výsledok:** / A. Úspech záleží od zámeru“.⁶

Debut je rozčlenený do troch častí: Monorezeň, ktorý najviac graficky pripomína to, čo je tradične považované za poéziu, Stereozemiaky, ktoré sú do väčšej miery založené na kombinácii vizuálnych a textových prvkov, a Dichotómie. Texty poslednej časti knižky sú akési naratívne (akoby hovorené nahlas; cítiť v nich bezprostrednosť komunikačnej situácie) básne v próze, v ktorých sa veľkou rýchlosťou striedajú na prvý pohľad celkom nesúvislé predstavy; význam a estetický účinok vzniká v bodoch, kde čitateľ/čitateľka nachádza súvislosť – identifikuje tému (niekedy azda domnelú, inokedy v súlade s autorským zámerom). Pôžitok z čítania tak spočíva nielen v zážitku komickej absurdity zo spojení, vymykajúcich sa logike mimotextovej reality, ale aj v prebleskovaní pochopenia, v nachádzaní spojív. Tak v nasledujúcej pasáži možno nájsť napríklad intertextové podložie *Psieho srdca* M. Bulgakova, resp. Hrušovského *Muža s protézou*: „*máš len mozog a penis, žiadne city, natáčaš o tom malú, chorú reportáž. tváriš sa, akoby si sa práve narodil. android. žiješ v backstagei popovej diskotéky. nechávaš si narásť ryšavú bradu, kvôli nej si chorý. tvoje srdce je mechanické,*

kovové, doňho sa zmestia len hmotné veci, žiadne abstraktné. si náchylný k manickým záchvatom. raz si hádzal po ľuďoch trolov. dostávaš sa do špeciálneho tranzu, kedy hryzieš všetko naokolo, štekáš ako pes. môžeš zjesť kameru v televíznej súťaži, povedať, že to bol zámer. chod' to spraviť, najesť sa, si malátny. si romboid.“⁷

Inklinácia k súčasným komunikačným formám a prostriedkom sa prejavuje i na fakte, že *Monorezeň & Stereozemiaky* autor po dohode s vydavateľmi v plnom znení sprístupnil aj v elektronickej podobe na stránke časopisu *Kloaka*,⁸ kde možno okrem elektronickej verzie tohto časopisu nájsť tiež Rehúšov debut a nové Zbruzove knižky. Fenomén paralelného papierového a voľne dostupného elektronického vydávania titulov vytvára chýbajúci medzistupeň medzi literárnou tvorbou na internete/elektronickou literatúrou a papierovou knihou a zviditeľňuje rozdiely medzi nimi (môže podnietiť napr. úvahy o štatúte spisovateľa/spisovateľky, o inštitucionalizácii literatúry, o procesoch selekcie a vytvárania umeleckej hodnoty, o cene literárneho artefaktu, o dostupnosti diela, o atribútoch jeho fyzickej materiality a pod.).

I keď prítomný debut neprináša zásadne nové videnia sveta v (experimentálnej) poézii a pointy – nepointy viacerých textov či obrázkov sú banálne, *Monorezeň & Stereozemiaky* má potenciál zaujať, inšpirovať a hlavne – pobaviť. Sála z neho radostná tvorivosť, vyrastajúca zo súčasnej ľudovej tvorby (blogy, osobné stránky, príspevky na sociálnych sieťach, slam poetry a pod.) a svojou intermediálnosťou a hravosťou môže pomôcť prekonať bariéru, ktorá prirodzene vyrástla okolo tzv. vysokej poézie s veľmi obmedzeným okruhom čitateľov/čitateľiek a naplniť univerzálnu potrebu po radosti z krásna aj u laického publika.

⁷ Tamže, s. 73.

⁸ Dostupné na internete: <http://bit.ly/1oA80tw>. Tretia – i keď chronologicky prvá – podoba existencie Šimšíkových literárnych, obrazových, ale aj video útvarov je internetová v primárnom zmysle – teda bez ISBN.

Štyri

„Now at last I know why I was brought here and what I have to do. There must have been a draught for the flame flickered and I thought it was out. But I shielded it with my hand and it burned up again to light me along the dark passage.“

Jean Rhys¹

¹ RHYS, Jean. Wide Sargasso Sea, s. 155 – [156]. V slov. preklade: „Teraz konečne viem, prečo ma sem priviedli, a čo musím urobiť. Musí tu byť prievan, lebo plameň sa mi zamihotal. Bála som sa, že mi zhasí sviecu, ale prikryla som plamienok dlaňou a svieca sa znova rozohorela, aby mi svietila na cestu dlhou tmavou chodbou.“ RHYS, Jean. Šíre Sargasové more, s. [143].

Vzlyky nahej duše (a tela)

Anna Ondrejková: *Havrania, snová* (2007)

Písať o poézii Anny Ondrejkovej je ťažké. Pri uvažovaní o nej viac ako pri väčšine inej poézii do popredia vystupuje nepoškvrnenosť a celistvosť bieleho papiera, každé slovo je narušením dokonalého ticha, a preto sa musí každé slovo namáhavo približovať k tejto dokonalosti. Lebo tak to robí ona. Jej poézia sa nekľže po povrchu sofistikovaných téz, nezapácha samolúboťou grandióznych póz, neskrýva sa za vykonštruovanosť poetických fráz. So slovom sa na papier dostáva ona sama.

Ondrejkovej jazyk pramení z hlbín subjektu, z individuálne prežívanej prapôvodnej reči ľudí, rozkladá bytie, zovšeobecňuje, kategorizuje a usúvzťažňuje takto vzniknuté časti podľa dramaticky nových, a zároveň hlboko archetypálnych vzorcov. Ondrejkovej relatívne útlý autorský výber z doterajšej tvorby *Havrania, snová* dokazuje poetkino bytostné zaujatie poéziou už samotným rozsahom. Prísne editorské gesto spôsobilo, že do výberu sa z prvých približne dvadsiatich rokov autorkinej tvorby dostala z troch vydaných zbierok len jedna, aj to nie celá; a opakovaná sebareflexia k nej do prvého cyklu výberu – Pred Snehom – pridáva i knižne nepublikované básne z osemdesiatych rokov.

Vnútorňú zomknutosť Ondrejkovej tvorby možno doložiť už kompozíciou tohto cyklu, ktorý sa napriek tomu, že nie je samostatnou zbierkou, vyznačuje takým vysokým stupňom koherencie, aký v mnohých v zbierkach hľadáme márne. Najmasívnejšie sa o to pričiňuje práca so symbolmi. Teda, skôr ich bytie – najčastejšie používaná literárnovedná metaforika literárnej tvorby ako práce pri reflexii Ondrejkovej poézii totiž zlyháva. Jej motívy a symboly vyrastajú, komunikujú, žijú. Jej básne sa navzájom ozmyseľujú a dotvárajú ponad časové rozpätie vyše dvadsiatich rokov, pričom postupne narastá zložitosť a dramatickosť interpretácie bytia. V prvom cykle čítame: „So zrastenými ústami chceme spievať. / Ukrižovaní lietat.“¹ a v zbierke *Skoromed skorokrv* (1998), ktorá je celá súčasťou výberu: „akú stigmatu /

mám na ústach? / Mlčíme mlčíme mlčíme. A: / poľný kríž (bezkrídly?) vzlieta spomedzi / čistých planých jabloní, odlúčený priezračný“;² na inom mieste v cykle *Pred Snehom*: „primálo živé telo / a priživé srdce / sa vo mne / roztrhalo“³ a v *Skoromede skorokrv*: „srdce si dovoľí všetko/všetko, / telo si dovoľí nič: telo/hriech, / telo/smútok, srdce/smútok, / srdce/hriech“.⁴

Výsostne individuálny prístup k poézii sa u Ondrejčkovej prejavuje i v rezignácii na ustálené poetické formy a v priam asketickom prístupe k básnickej tradícii. Na ploche celej jej tvorby je azda najviac badateľný vplyv nadrealizmu/surrealizmu, prejavujúci sa najmä v motívoch zrkadla a v prelínaní sa sna so skutočnosťou, pričom snovosť postupne zaberá stále väčšiu plochu básne. Inšpiračné zdroje jej poetiky však nájdeme skôr v inom literárnom druhu, a to v dráme – Andrea Bokníková v mimoriadne precízne a citlivo vypracovanej záverečnej štúdii píše o Ondrejčkovej lyrike subtilnej dramatizácie: „Tematizáciou otázok ľudského bytia akoby sa stierali hranice medzi divadlom a realitou.“⁵ Tak sa celou poetkinou tvorbou tiahne napríklad motív Ofélie, ktorý je jedným z aspektov typicky ondrejčkovského symbolu nevesty – Oféliu nachádzame v prvom cykle *Pred Snehom*, v zbierke *Sneh alebo Smutná jabloň plná nedozretých pávov* (1993; celá je súčasťou výberu) aj v zbierke *Skoromed skorokrv*. Zmysel pre dramatickosť (a spolu s ňou i expresívnosť) sa v autorkinej poézii stupňuje. V jej začiatkoch je dramatické napätie vyvolávané najmä na rovine tvaru – krátkymi údernými vetami v spojení s veršovými presahmi a dynamickou dĺžkou verša: „Stále pomimo. / Zmyslov, významu, básne. / [...] / zdvíha sa vietor, všetko / samo, bez účasti, / zmyslu, / mňa. / Stále pomimo.“⁶ pričom na rovine motívu ide skôr o ojedinelé alúzie na dramatické diela. V jej neskoršej tvorbe sa dramatickosť tvaru stupňuje, markantné je však najmä masívne prenikanie drámy do sémantickej roviny básne, kulminujú motívy masky, nevesty, mihajú sa scény a motívy zo Shakespearovho *Hamleta*, scény a postavy (*Smrť*, *Luna*, *Nevesta*) z Lorcovej *Krvavej svadby*: „? Ešte leto: Vrcholná / luna... podkosení anjeli / zhárajú v čiernom nebi, / potom hriech: my?

² Tamže, s. 65.

³ Tamže, s. 12.

⁴ Tamže, s. 66.

⁵ BOKNÍKOVÁ, Andrea. *Ondrejčkovej poézia ticha a komorných drám*, s. 100.

⁶ ONDREJKOVÁ, Anna. *Havrania, snová*, s. 21.

(*Hriech smäd./ [...] / My? / Spasený suchý august, doznievajú / jarce a rozdivený krvavý / vlčí / mak: mladé / vlky vstupujú / do prelunenej panenskej / noci*).⁷ Tento mohutný prienik dramatického do textu je tiež ukotvený v bytí autorského subjektu – Ondrejková okrem písania poézie hrala i v amatérskych divadlách, kde si zahrála napríklad práve postavu Smrti/Luny a Hamletovej matky Gertrúdy.

Pri pokusoch o začlenenie Ondrejkovej poézie do poézie písanej ženami nachádzame súvislosti jednak s poéziou Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej (na tie upozorňuje i A. Bokníková),⁸ a to najmä prostredníctvom bytostného zaujatia poéziou, rozprávkových a rituálnych inšpirácií, motívu jablone, jablka a reflektovania bolesti a plodnosti („*dozriet? / krvácat?*“).⁹ Problémovým zobrazením vzťahu ja/žena – ty/muž, ktoré nachádzame v *Snehu alebo Smutnej jabloni plnej nedozretých pávov* rezonuje s *Kolovrátkom a Kameňom a džbánom* Vadkerti-Gavorníkovej, ale napríklad i s *Premenlivým povrchom* Mily Haugovej.

Písať o poézii Anny Ondrejkovej je ťažké a nikdy neukončené. Čítanie a zažívanie poézie Anny Ondrejkovej presahuje písanie o nej.

⁷ Tamže, s. 69.

⁸ BOKNÍKOVÁ, Andrea. *Ondrejkovej poézia ticha a komorných drám*, s. 93.

⁹ Tamže, s. 65.

Príbehy zo sna

Anna Ondrejková: *Izolda: sny, listy Tristanovi*
(2010)

Do centra svojej ôsmej zbierky – básnického cyklu *Izolda: sny, listy Tristanovi* – Anna Ondrejková postavila najklasickejší poetický motív – lúboštný vzťah s jeho vášňou a opozíciu čistoty a hriechu: „*prilož ma na svoje rany: kto / iný ťa zahojí: kto vysaje / jed, horúčku, chorú krv: / kto iný ťa stvorí / na tvoj / obraz: / kto iný / ti ublíži: zraní ťa / do môjho / srdca*“.¹ Intertextové nadväzovanie na klasické mýty západnej kultúry sa síce v súčasnej (najmä ženami písanej) poézii už javí ako vyčerpané a neproduktívne, no Ondrejková k zakomponovaniu intertextu do básne, podobne ako v predchádzajúcich zbierkach, pristupuje z pozície svojej vlastnej poetiky, originálne poznačenéj divadlom a snovým splývaním výjavov a motívov, a preto i paušálne už neučinné básnické nástroje pôsobia invenčne: „*horúčkovitá noc: sny, v ktorých som sa dusila: potom / poludňajšia voda: iný / sen: v tretej osobe: sneh, tma? asi? pustatina: žena veľmi ťažko a bolestivo / umiera na hlad a zimu: povedala som ho Brangiene: / ,ide jar, povedala mi*“.² Markantným výrazovým gestom zbierky je vyhrotená expresívnosť jazyka a až jarmočná brutálnosť obraznosti, prezentovaná už v prvých veršoch zbierky: „*budem nariekať tvoje / meno: v smutných zuboch: / rozdrvená hrubá noc, panenské perie / šupiny: rozdrvené / srdce? budem do noci stenat' tvoje meno: / akoby si ležal tu, vo mne, jediný / a pravý a od krvi, / Tristan*“.³ Emocionálna vyhrotenosť je síce v kontexte lúboštného motívu konvenčná, no u Ondrejkovej funkčne evokuje dramatickú stránku textu.

Na pozadí lúboštného príbehu poetka analyzuje problém existencie a identity ženského subjektu, a tak rozvíja nielen jeden z ešte stále produktívnych motívov ženského písania, ale i motív, ktorý je v jej individuálnom písaní ústredný. Bytie a totožnosť ženského subjektu úzko súvisí so sexualitou a reprodukciou: „*odhalené lono?*“

¹ ONDREJKOVÁ, Anna. *Izolda: sny, listy Tristanovi*, s. 18.

² Tamže, s. 17.

³ Tamže, s. 12.

porcelánové lono / bábiky, priezračná pleť, prázdne: som?“⁴, pričom sexualita a existencia sú spojené s rečou, intímne zasahujú do oblasti písania a mlčania: „zrastajú mi ústa: lono: do nema, som?“⁵. To ženské je tu, podobne ako v autorkinej skoršej tvorbe, asociované s bolesťou, utrpením, ranou: „prisnijem sa ti, túto jagavú noc a s perlovou korunou, uzímená: / jediná: jagavá, ľahká, nezahojená“.⁶

Interpretačne zaujímavá je Ondrejčkovej pretŕhaná výpoveď, ktorá je výsledkom stierania binárnych opozícií prostredníctvom dvojbodiek, lomiek, veršových presahov v polslove: „nechajú / ma umrieť: nás: ne/ / prebudených? tvoje stigmy: srdce, / pohlavie: ja som sa nezahojila na tebe: ty / na mne: zrastajú mi ústa: lono: do nema, som? ne/ / narodená: ne/ / tvoja? som:“⁷, neidentického opakovania: „keby som mohla, plakala by som.: / keby som mohla: plakala by som / krv“⁸, otáznikov a zátvorkovania: „tajnosnubná, trinástdňová, polovičná lu(t)na, príbeh zo sna?“⁹. Roztrieštená výpoveď v kombinácii s neustálymi prienikmi do surreality sna a prepínaním komunikačných perspektív však natoľko sťažujú percepciu, že text sa miestami pred čitateľom až hermeticky uzatvára.

⁴ Tamže, s. 15.

⁵ Tamže, s. 16.

⁶ Tamže, s. 64.

⁷ Tamže, s. 16.

⁸ Tamže, s. 53.

⁹ Tamže, s. 58.

Premeniť sa na jas

Anna Ondrejková: *Úzkosť* (2013)

Básnická tvorba Anny Ondrejkovej spolutvorí obraz slovenskej poézie už štyri desaťročia a bez akýchkoľvek snáh o diplomáciu či úslužnú adoráciu (predsa len, prítomnosť metatextu v novej zbierke žijúcej autorky sa takýmito atribútmi vyznačovať zvykne), a teda s čistým kritickým a estetickým svedomím možno konštatovať, že už tridsať rokov predstavuje z hľadiska estetickej aj literárnohistorickej hodnoty jeden z popredných hlasov v našej poézii. V začiatkoch poetkinej tvorby sa jasne črtali dve línie: línia básní, zameraných na vonkajší svet (tieto vonkajšími podnetmi inšpirované texty dominovali v prvých dvoch autorkiných zbierkach – v *Kým trvá pieseň* z r. 1975 a v *Snežnej neveste* z r. 1978), a línia zameraná na vnútorný a intímny svet ženského lyrického subjektu, ktorá začala v jej poézii dominovať od tretej zbierky *Plánka* (1984), no ktorá je výrazne prítomná už v debute (najvýraznejšie v b. Iba slová a Smrť, no fragmentárne aj v iných). Báseň tak na jednej strane s empatiou a súcitom reagovala na utrpenie vo svete – často vychádzajúce z konkrétnych historických udalostí – či už skupinové (udalosti u nás z roku 1848, v Londonderry v Severnom Írsku, vojna vo Vietname, Hirošima, postavenie černochovej; debut však obsahuje i viacero básní, vystavaných na tradičnom žánri sociálnej balady), alebo individuálne (osud Bessie Smithovej, Joea Hilla, typizované osudy žien). A i keď poéziu s takouto tematikou možno iste označiť za angažovanú – a teda za poéziu, ktorá u nás nielen v súvislosti so skúsenosťou s reguláciou kultúry v komunistickom režime nadobúda výrazne záporné hodnotové odtienky – nie je legitímne túto líniu Ondrejkovej básnickej tvorby jednoznačne odsúdiť ako neautentickú a pasívne reagujúcu na preferované dobové témy (za prejav zvnútorňovania takýchto výhrad je azda možné považovať nezaradenie ani jedného z textov prvých dvoch zbierok do autorského výberu *Havrania, snová*, ktorý vyšiel v roku 2007). Oba prúdy totiž spája jednotné videnie zobrazovaného sveta a subjektov v ňom – videnie, poznačené extrémnou citlivosťou voči bolesti, ktorá je v On-

drejkovej tvorbe konštantnou charakteristikou existencie, akoby až jedným zo základných prejavov života vôbec. Prísľub sprostredkovania autentického prežívania sveta ako bolesti možno považovať i za súčasť autorkinho programu – objavuje sa hneď v úvodnej básni debutu (*A možno zbytočný hlas*) a má byť kompenzáciou pocítovanej neschopnosti adekvátne sa vyjadriť básňou: „*Slová neprijímajú / gulôčky medu / ani zelené nápoje. // Nestačí mi dych. / Či uznajú len / kvapky krvi na hrdle?*“.¹ Etické zaujatie trpiacim človekom, pocítovanie podstaty a hĺbky sveta ako bolesti, prienik historických udalostí do textu, práca s mytológiami, drámou (v zmysle divadla), čerpanie z kultúrnej a náboženskej pamäti (primárne) západnej civilizácie, vyjadrovanie sa obrazmi zraňovaného a bolestivo obnažovaného tela ženského lyrického subjektu, fascinácia smrťou a znovuzrodením, snovosť, halucinačnosť scenérie, performatívnosť a kódovanie identity ženského lyrického subjektu cez (ne)plodnosť a materstvo ako aj viaceré návratné motívy až prekvapivo výrazne zblížujú Ondrej-kovej tvorbu s poéziou americkej autorky zo šesťdesiatych rokov – s básňami Sylvie Plathovej. Príbuzenstvo s ňou poetka vyjadrila i v jednej z básní z osemdesiatych rokov: „*Sylvia Plath ako čierny havran / sa potĺka po smetisku. Sveta / [...] / Zručne nám odstránili hlasivky. / [...] / Korodujeme / na rozblúdených dráhach / a snoch. Už nič nevysvetlíme.*“.² Plathová reagovala na podobné historické udalosti (koncentračné tábory, vojnové bombardovanie, Hirošima, Ku Klux Klan, aféra v súvislosti s užívaním lieku Thalidomid/Contergan tehotnými ženami), no keďže jej tvorba bola recipovaná v inej spoločenskej, politickej a kultúrnej situácii, na tieto básne málokto nahliada cez prizmu miery, do akej sa autorka prispôbovala dobovo preferovaným témam a hodnotám. Do popredia interpretácie sa dostáva skôr miera prepojenia individuálneho a kolektívneho utrpenia a vzťah medzi nimi či identifikácia ženy a jej historického postavenia v spoločnosti s inými obeťami inštitucionalizovaného násilia. Spoločným kritickým bodom takto vystavaných básní u oboch poetiek je však miera, do akej text sklzáva do dokumentárneho realizmu a nakoľko funguje ako samostatný esteticky hodnotný objekt. Mnoho z textov prvých dvoch básnických kníh Anny

¹ ONDREJKOVÁ, Anna. *Kým trvá pieseň*, s. [7].

² ONDREJKOVÁ, Anna. *Havrania, snová*, s. 18.

Ondrejkovej je do značnej miery poznačených začiatočníckou kompenzáciou nedostatočnej životnej skúsenosti mladého autorského subjektu (debut jej predsa vyšiel, keď mala len dvadsaťjeden rokov) témami danými zvonku, no mnoho z nich však už predznamenáva aj možnosti amalgamizácie dvoch zdrojov, z ktorých sa jej poézia napája a naznačuje potenciál na zvnútornenie vonkajších impulzov tvorby. Neprepojenosť jednotlivých zložiek textu v tvare aj význame je prirodzeným výsledkom básnických počiatkov ako osvojovania si výrazových prostriedkov a u talentovaných autoriek a autorov ústi do vytvorenia vlastného básnického hlasu. Citátovosť vo vzťahu k výrazovým prostriedkom v prvých dvoch autorkiných zbierkach badať v oboch naznačených líniách tvorby, a i keď k autorskému prisvojeniu si výraziva častejšie dochádza v línii zameranej komorne, náznaky účinného a individualizovaného narábania s výrazom a motívom nájdeme aj v básňach prekračujúcich intímny priestor ženského lyrického subjektu, a to najmä v momentoch, kde sa tieto dve línie spájajú. Už v debute sa začínajú esteticky účinne modelovať základné návratné motívy, na kumulácii, kombinácii a intra- a intertextovej nadväznosti ktorých je postavená celá Ondrejkovej poézia. Tak sa tu okrem iného objavuje napríklad motív vosku, výrazný v poetkinej vrcholnej tvorbe, a to dokonca v básňach, reagujúcich na dejinné udalosti – v básni o vojne vo Vietname: „*Ústa dievčat / sa podobajú vosku. / Už nebudú bozkávať.*“³ či o udalostiach z roku 1848: „*V dlaniach roztopený vosk / páli ako júlová zem.*“⁴

Konkrétne historické námety sa však z poézie Anny Ondrejkovej postupne vytratil – prechodná je v tomto zmysle jej tretia zbierka – *Plánka* – jediná poetkina zbierka z osemdesiatych rokov. V nej ešte nájdeme ozveny dejinných udalostí – tie sú však už hlbšie zapracované do tkaniva básne a výraznejšie prepojené so senzitivitou lyrického subjektu, čím vytvárajú esteticky účinné obrazy: „*Kladiem na zem horúce schudnuté dlane. / Krvavé vlaky sa blížia. Ščernetá / a nahá v sinavom vetre, nie sama / zastavujem ten náklad.*“⁵ Generačné výpovede sa tu prelínajú s hovorením za *my* ako partnerskú dvojicu a výrazne silnie pozícia ženského lyrického subjektu. Ten na seba berie ľudovou baladou inšpirovanú podobu zakliatia

³ ONDREJKOVÁ, Anna. *Kým trvá pieseň*, s. 25.

⁴ Tamže, s. 16.

⁵ ONDREJKOVÁ, Anna. *Plánka*, s. 42.

do stromu – u Ondrejčkovej do plánky, čo *nedozrie, nezosladne*⁶ a rusalky – *poznamenanej, bez spevu*,⁷ ktorá v sebe spája eros a thanatos. Rusalky boli podľa slovanského bájoslovia nevestami, čo sa nedožili svadby (s čím do veľkej miery rezonuje Andersenovo podanie rozprávky o malej morskej víle), no nymfa – rusalka je zároveň považovaná za bytosť očarujúcej krásy, ktorá je nebezpečná pre mužov, čo sa ňou nechajú zviest'. Do charakteristiky ženského lyrického subjektu sa dostávajú aj atribúty (*snežnej*) nevesty z debutu a z predchádzajúcej zbierky, ktorá konotuje stotožňovanie smrti mladého dievčaťa so svadbou (napr. v b. *Úvaha o obilí z Kým trvá pieseň*). Kombináciou týchto atribútov vzniká krajne paralyzovaný ženský subjekt – neschopný činu ani slova, subjekt, v ktorom sa spája erotika, smrť, nevinnosť a obeť. Na túto základnú podobu lyrického subjektu sa v neskorších zbierkach navrstvujú ďalšie kultúrne odkazy, ktoré sú nositeľmi podobných atribútov (Ofélia, Izolda, anjel a i.).

To, čo spája ženský lyrický subjekt s tým všeludským, je v zbierkach, ktoré poetka vydala od deväťdesiatych rokov, kódované pre poéziu menej príznakovo a hermetickejšie, so silnejšou intratextovou zomknutosťou – prostredníctvom kresťanskej symboliky, diel svetovej literatúry, mytológie a folklórnych motívov, ktoré už svojou podstatou reprezentujú kultúrnu pamäť či kolektívne nevedomie v jungovskom zmysle. Štvrtá Ondrejčkovej kniha básní s názvom *Sneh alebo Smutná jablň plná nedozretých pávov* (1993) vyšla po takmer desaťročnom básnickom zrení. V nej Ondrejčková definitívne vyčírila a zjednotila svoju poetiku, ktorej vývin sa dnes javí ako špirálovitý rast centrálnych aj marginálnych motívov a symbolov (sol', krídlo, med, anjel, oheň, popol, mlčanie, sen, srdce, krv, jablň, jablko, tanec, kameň, zrkadlo, leto, chlad, sneh, august). Tie vďaka silnej dostredivej intratextovej sile možno sémantizovať už i z náznakov – explicitnosť vo výraze ustupuje ich čoraz viac extatickému, až horúčkovitému tancu. Vášeň, inklinácia ku krajnostiam, kontrastom a paradoxom, expresivita sa prejavuje na všetkých rovinách textu – v začiatkoch dominovala najmä v záujme o krajné polohy ľudskej existencie (utrpenie, smrť); tu už je jednoznačne (uvedomovaným

⁶ Tamže, s. 7. V tejto autoštylizácii rezonuje so *snežnou plánkou z Kolovrátku* (1972) Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej.

⁷ Tamže, s. 11.

a priznaným) základným princípom života a tvorby: „V kristových rokoch sa patrí, / aby vášeň vytriezvela / ako lacný parfum. / Bože, mám zomrieť / mladá, alebo / nežiť“.⁸ Pribúda prvkov divadelnosti, štylizácie lyrického subjektu, zintenzívňuje sa zauzľovanie, problematizácia jeho identity: „Byť inou. O lakeť / sa mínať s vlastnou podobou, / vstúpiť do zrkadla / a ostať v ňom: zakliata / je tá vonku, tá druhá. / A kedy som pravdivá: / keď dvíham krídla k tancu, / s oškrabaným líčidlom“.⁹ Útly cyklus *Nespavosť* (1994) reaguje na vystupňované zraňovanie subjektu reifikáciou do *zavoskovanej ruže*, čo mu umožňuje základné pretrvanie, prežitie: „Prežiť. Ako zavoskovaná ruža, / škrapina ruža. Umelá, na nerozoznanie“.¹⁰ Podobnou transformáciou subjektu v reakcii na extrémnu bolesť reaguje i typologicky spriaznená poézia Sylvie Plathovej, ktorej lyrický subjekt sa v pude sebazáchovy pripodobňuje k nemysliacej zimujúcej cibul'ke kvetu.

Poéziu Anny Ondrejčkovej možno vnímať ako úpornú snahu o prienik k podstate bytia, o hľadanie existenciálnej pravdy, o definovanie konštant ľudskosti prostredníctvom záznamov extrémneho precitovania sveta subjektom a mystického, extatického hľadania, kombinovania, prikladania a kontrastovania archetypov, kódovaných v najstarších vrstvách jazyka – v ľudovej slovesnosti, ktorá je úzko spojená s najbazálnejšími hraničnými momentmi v živote človeka prostredníctvom obradov a rituálov a s postupom času čoraz intenzívnejšie i v náboženskej symbolike (primárne kresťanskej, ale napr. i v budhizme). Kresťanská symbolika sa stáva inherentnou súčasťou Ondrejčkovej poézie najmä od jej šiestej zbierky *Skoromed skorokrv* (1998), v ktorej bolesť nadobúda krajnú spirituálnu hĺbku, je jediným spôsobom, ktorý môže (no nemusí) očistiť, zbaviť viny, je najvyšším dôkazom (života, pravdy, lásky; i keď v strete s partnerom lyrického dialógu nie vždy presvedčí): „Červený rukáv, divý červený: neuverím, / ani keď vložíš ruku do mojich rán. / Zaseknutá v tebe ako bolesť, / krv po ústa, keď / nahá vstanem z plachiet: / nie si? nie si? V piatok, / ďaleko od splnu, a neuverili sme sa, / nezahojili sme sa, / ne“.¹¹

⁸ ONDREJKOVÁ, Anna. *Havrania, snová*, s. 31.

⁹ Tamže, s. 35.

¹⁰ Tamže, s. 60.

¹¹ Tamže, s. 72.

Cyklus *Havrania, snová* (2000), ktorý dal názov i autorskému výberu z Ondrejkovej poézie (ten obsahuje aj knižne nepublikované básne z osemdesiatych rokov), do popredia stavia ďalší z charakteristických znakov jej tvorby – balansovanie sveta básne na rozhraní sna/hry a reality: „*Nôž je skutočný: / na hrdle, / v lone: / s(om) nová*“;¹² zlievanie prízračnej krajiny mysle, sna a javiska dominuje aj v nateraz predposlednej poetkinej básnickej zbierke *Izolda: sny, listy Tristanovi* (2010). Experimentovanie so zátvorkami, veršovými predelmi a inými interpunkčnými znamienkami, ktoré sa výraznejšie prejavuje od *Skoromedu skorokrvi*, tu kulminuje do silno prerývanej výpovede, v ktorej sa stierajú binárne opozície, znejednoznačujú sa motívy, nečakane zrastajú a prerušujú sa sémy, situácie, priestory a ich hodnotové náplne.

Úzkosť najnovšej zbierky Anny Ondrejkovej je existenciálnou úzkosťou, vynárajúcou sa v okamihoch, keď subjekt stojí tvárou v tvár situácii, v ktorej „*kamene / zarastajú do mora*“,¹³ a jeho „*hladina sa zaviera / ako pasca*“.¹⁴ Pasca vodného hrobu, ktorej nemožno uniknúť, intenzifikovaná obrazmi anjelov „*s pretátým krkom*“,¹⁵ *topenia vlasov, novorodených mačiatok a snov*¹⁶ a desivých bezsených nocí, ktoré hryzú „*do krvi, do sna sevredol / : / do smrti*“¹⁷ však nie je konečná – z veršov rovnako silno ako existenciálny strach z konca bytia zaznieva aj viera v obnovu života, v jeho kolobeh, v znovuzrodenie – more je rovnako pascou i morom *zárodočným*.¹⁸ Tesné spojenie života a smrti, ich kruhové napájanie sa a prítomnosť jedného v druhom možno sledovať v priereze celej Ondrejkovej tvorby, v prítomnej zbierke však zarezonovalo s najväčšou silou. V debute tento motív nájdeme ako pokračovanie smrti životom v rastlinnej podobe, v *Snežnej neveste* je vyjadrený gnómicky: „*A hrob je len prevrátenou kolískou*“,¹⁹ v *Plánke* sa už objavuje motív mora ako miesta zrodu života aj ako priestor, do ktorého sa subjekt v podobe rusalky po smrti navracia: „*A more ma živú naspät' / neprijme*“.²⁰

¹² Tamže, s. 89.

¹³ ONDREJKOVÁ, Anna. *Úzkosť*, s. 38.

¹⁴ Tamže, s. 38.

¹⁵ Tamže, s. 38.

¹⁶ Tamže, s. 36.

¹⁷ Tamže, s. 34. Zvýr. A. O.

¹⁸ Tamže, s. 12.

¹⁹ ONDREJKOVÁ, Anna. *Snežná nevesta*, s. 23.

²⁰ ONDREJKOVÁ, Anna. *Plánka*, s. 11.

V *Skoromede skorokrví* a ďalších cykloch sa folklórne a mytologické kódovanie znovuzrodenia obohacuje o motív vzkriesenia v kresťanskom zmysle: „*pät' chlebov / sa premieňa / na nemorenú / pšenicu: / [...] / je začiatok: ,v mojom konci je môj začiatok': / [...] / pulzujem nenarodená v mesačnom snehu*“.²¹ V zimnej krajine Úzkosti, v jej horiacom čiernom snehu sa extrémna citlivosť ženského lyrického subjektu zmrazuje (ustupujú a zjemňujú sa exaltované obrazy, výraz je úspornejší, obmedzuje sa množstvo motívov, texty sa ešte výraznejšie skracujú) a subjekt *priezračnie* v túžbe premeniť sa na *jas* „*smerujúci k Nemu: ako v očakávaní, / ako pred počatím*“.²² Dvojitá povaha leitmotívu v zbierke umožňuje cyklus uzavrieť nekonkluzívne a sugerovať zmierenie sa, prijatie údely; do spoločného sémantického poľa sa dostávajú motívy s pozitívnym hodnotovým nábojom, zároveň však v sebe nesú spomienku na epitaf: „*sladké zimné / lôžko: jablká, jablká / v dlhom mraze: v mraze / zaspávať: sladko, / nadlho / : / na*“.²³ Možno konštatovať, že v Úzkosti poézia Anny Ondrejkovej dospela do celkom novej polohy – jej výpoveď spriezračnela, vstupuje do čitateľov a čitateľiek jemne, nenáhlivo a s vytrvalou vierou v pokračovanie v ich svetoch.

²¹ ONDREJKOVÁ, Anna. *Havrania, snová*, s. 91.

²² ONDREJKOVÁ, Anna. *Úzkosť*, s. 23.

²³ Tamže, s. [42].

Bytie a prázdny priestor

Mila Haugová: *Biele rukopisy* (2007)

Mila Haugová je jednou z tých poetiek, pre ktorú je písanie bytím (modom vivendi – hneď na začiatok takto aluzívne s doplnením – v tejto zbierke poetka upustila od zátvorkového prekladania sa z iných jazykov, ktoré bolo nie úplne funkčné, nie úplne estetické). *Biele rukopisy* sú jej sedemnástou básnickou zbierkou, a je to v nich čitateľné. Sú sebedomým autorským textom, kde básnické postupy sú už hotové, dané, nie sme teda pri nich účastníkmi nového dobrodružstva zápasu o tvar, ide skôr o dych vyrážajúce vyhocovanie už tušeného. Vo vývine svojej poetiky Haugová špirálovitým pohybom prišla až po hranicu svojej paradigmy, našla miesto, za ktorým, ak použijeme dané vzorce narábania so slovom a skutočnosťou, je už len (básnické) mlčanie. Texty *Bielych rukopisov* ohmatávajú hranicu hovorenia a mlčania, hranicu bytia a nebytia; zápasia o ich preklenutie, splynutie, o vytvorenie *bieleho rukopisu*: „*Neistá hranica možno smrť / sme dokonali v dojatí a trýzni / priestor prinútený mlčať / Záhrada bez tiaže Stromy / Dýchame dúfame Ako / modulovať hlas bez hlasu*“.¹

Haugovej báseň je odrazom bytia, zrkadlom, obrazom, fotografiou: „*(som tu aby som zachovala / tvoj obraz ó aká som smelá)*“.² No vzťah bytia a jeho obrazu nie je jednosmerný, je stále premenlivý a aj hodnotovo problematický: „*zachytenie tohto okamihu je / viac ako samotný okamih Mraziace*“.³ Bytie je na hranici autentického bytia a bytia v odraze, je tak odsúvané, nedostupné vo svojej plnosti, existuje donekonečna sprostredkované: „*len jedna spomienka na / Fotografiu moja tvár a tvoja / blednú v stene Zakrytie a // odkrytie v prítomnosti naraz*“,⁴ donekonečna v iných časoch a priestoroch, ako je čas a priestor rozprávania. Existencia je nepreniknuteľná, je nemožné ju priamo prepísať: „*aké je to byť mnou viem len ja*“.⁵

¹ HAUGOVÁ, Mila. *Biele rukopisy*, s. 30.

² Tamže, s. 16.

³ Tamže, s. 41. Tu možno poznamenať, že nadužívané veršové presahy pôsobia skôr rušivo ako inovatívne.

⁴ Tamže, s. 31.

⁵ Tamže, s. 32.

je skôr pravdepodobná, umiestnená medzi existenciou nereálneho a neexistenciou reálneho: „Prichádzajú postavy z piesku / zároveň viac toho čo je / vylúčené a nikdy sa nestane“,⁶ pričom si vytvára aj vlastné paralelné svety: „Vták ktorý lieta keď sa / nepozerám“.⁷

Prchavá koexistencia bytia a nebytia je v texte vytvorená tak, že doň vstupujú dve entity odlišného rádu – diskurz filozofie bytia (resp. interpretácia, a teda slovné zachytenie bytia) a impresívne, miestami snové až halucinačné opisy a videnia. Tieto dve nesúmerateľné entity v úzkom skĺbení do celku textu tak evokujú nepreniknuteľnosť k priamemu zážitku: „Biely spánok / Ruže pod skleneným príklopom / Slabikovať každú slabiku Skoro sa milujeme“.⁸

Ostrý stret dvoch nerovnorodých javov však so sebou prináša i nebezpečenstvo absolútnej absencie zmyslu. Konkrétna impresívna a opisná vrstva, prechádzajúca do hovorenia zo sna, prerozprávania snov vrátane ich nepresnosti, fragmentárnosti a náhodného zaostrovania na detaily spolu so súkromnosťou, konkrétnosťou a intímnosťou výpovede (básne sa približujú k denníkovým zápiskom), je slabo logicky prepojená na meditatívnu filozofujúcu (či prefilozofovanú?) vrstvu. Táto ruptúra nielen funkčne evokuje spomínanú nemožnosť stotožnenia sa s bytím, priľnutia k nemu, ale text vďaka nej globálne prechádza miestami až do zmyslovej entropie, keď len zmyslová konštanta núti čitateľa spájať a semiotizovať jednotlivé časti textu. Zmyslová konštanta ako *viera* v zmysel, jadro, denotát, pointu či centrálnu emóciu je miestami to jediné, čo nám bráni vysloviť sa za úplné vákuum medzi dvoma rovinami textu. Haugová si vyžaduje nielen aktívneho a poučeného čitateľa, ale aj čitateľa, ktorý sa neunaví a verí, pretože toľkými slovami vyjadriť iba toto vákuum (bez presahu) by malo byť pre neho málo.

⁶ Tamže, s. 36.

⁷ Tamže, s. 39.

⁸ Tamže, s. 44.

Fragmenty miznúcich rečí

Mila Haugová: *Miznutie anjelov* (2008)

Čas písania najnovšej básnickej zbierky Mily Haugovej *Miznutie anjelov* sa čiastočne prekrýva s časom písania jej prozaickej autobiografie *Zrkadlo dovnútra* (2010), a tak nie je ničím prekvapivé, že medzi nimi nachádzame mnoho rezonancií – zbierka je tiež spomienková, miestami až nostalgická, často sa v nej objavujú motívy matky, detstva, starnutia, tematizuje sa v nej nelineárne subjektívne vnímanie času, ako aj (ne)možnosť zachovania identity v pamäti a reči: „*pät'ročná sedím v bielom so starou mamou / na lavičke pred domom vo Vrábľoch / z brány vychádza smrteľne biele mačiatko / je to teraz alebo vtedy keď sa to deje? // všetko je neisté / rozdelená bolesť ťažko znášať / stupeň stotožnenia v tenkých vrstvách / sa to neustále odlupuje z ruín detstva / prievitnosť sprievitneta*“.¹ Problematiku viacnásobného odsúvania, časopriestorového odd'ovania autentického bytia veľmi nástoživo nachádzame už v Haugovej predchádzajúcej zbierke, v *Bielých rukopisoch*. Z nej motív anjela, ktorý možno „*vyzerá tak ako všetko / to čo sme zabudli*“,² prechádza do novej zbierky, do jej nástoživého skúmania spomienky, pamäti a času.

Sublimácia tela a fyzického sveta do reči, písanie telom a súčasné rečové (básnické) privlastňovanie si bytia ako hrana mlčania a hovorenia, ktoré autorkina poézia dlhodobo rozvíja, sa v *Miznutí anjelov* konkretizuje i ako prechod medzi životom a smrťou, ako rozplynutie sa fyzickej existencie do netelesného pretrvávania v snoch, spomienkach, v reči, zrkadlách, fotografiách; ide o procesy sprievitnenia, zmeny na anjela, miznutia anjela, zbelenia. Tento interpretačný raster aktualizuje už názov prvej časti zbierky – *Canto triste* (doslovne Smútočný spev) a dedikácia (à mater), o ktorej poetka v jednom z rozhovorov povedala: „*Knihu Miznutie anjelov som venovala mojej mŕtvej mame. Mama by možno aj chcela, kým žila, aby som o nej napísala báseň, ale*

¹ HAUGOVÁ, Mila. *Miznutie anjelov*, s. 29.

² HAUGOVÁ, Mila. *Biele rukopisy*, s. 20.

nevedela som to...³ Až keď sa zmenila na spomienku, sen, na anjela, môže ju lyrický subjekt voviesť do básne, nadviazať s ňou spojenie: „*Zimný telefón / Počúvam s tebou Prah zjavenia / Skutočného hlasu // [...] // Na útulnom cintoríne v Krškanoch za okrajom / Domov vyhranený a zasvätený na druhú stranu / Mlčania Prvý mráz nad tebou mama srieň*“.⁴ Telesnosť sveta a bytia je v básnickom kóde tejto zbierky horizontálnou, teda neprerušovaným lineárnym plynutím; naproti tomu sen, veta, zrkadlo sú vertikálne, spájajú odľahlé časy a priestory: „*Anjela vidím v sklenom výťahu v klietke medzi / poschodiami kde odpočíva moja unavená duša zbavená toho / všetkého čo sa každodenne vznáša nad nami ako spomienka / zápis veta*“.⁵

V najnovšej zbierke Haugová tiež ďalej rozvíja svoj typ voľného verša, a to najmä stupňovaním fragmentarizácie, dekompozície a nepravidelného doslovného i variantného opakovania ako hlavných rytmotvorných činiteľov textov. Tie sa prejavujú na viacerých formálnych aj sémantických rovinách – na rovine grafického znázornenia [dĺžka veršov, (ne)zarovnanie veršov, verzálky, zátvorkovanie, takmer úplná absencia čiarok, nadužívanie dvojbodky, súčasné oddelovanie a spájanie dvoch stĺpcov – básní], syntaktickej (hypertrofia presahov, pretŕhanie výpovede, vyklbené väzby) i tematickej a kompozičnej (motívy sa navracajú nepravidelne, niektoré cykly básní, označené rovnakými názvami, sú oddelené i desiatkami iných básní). To všetko vytvára globálny kakofonický rytmus, ktorý čitateľovi sprostredkúva skúsenosť existencie, resp. jej interpretáciu v zmysle polygonálneho a časovo polymorfného spolubytia subjektu a sveta. Rozvíjanie poetiky je autorkinou snahou o presnejšie, bezprostrednejšie a pravdivejšie vyjadrenie, o už spomínané splynutie básne a bytia: „*miznutie: absolútny verš // milujú sa akoby už neboli / ľudmi len dvoma hlasmi // (v raji) // pliet' rastliny (slová) / ... skleník večnosti...*“.⁶ Základným princípom Haugovej vedomého cizelovania vlastnej poetiky je práve hľadanie absolútneho hlasu, reči, ktoré neustále i tematizuje: „*6 skutočná reč je tá ktorá zodpovedá reči sna je v nej divoký / vertikálny odklon výťahy vlaky / kladky koľajnice výhybky omyly pre-rieknutia akoby*

³ DVOŘÁKOVÁ, Helena – HAUGOVÁ, Mila – FARKAŠOVÁ, Etela. Sedem otázok o literatúre pre Haugovú a Farkašovú.

⁴ HAUGOVÁ, Mila. *Miznutie anjelov*, s. 86. Zvýr. M. H.

⁵ Tamže, s. 87.

⁶ Tamže, s. 51.

sme chceli / 7 čistý odraz života v ňom spojené rozrezané časti / 8 voskové jaskyne obraz nakreslený v očiach mozgu hľadať / stále viac vnútri ticho sa zjavujúca / Veta v ktorej všetko pretrváva nič nemizne len sa stratí / a potom znova inde objaví“⁷.

No motív smrti (matky), starnutia a prestrihy v širokom časovom rozpätí so sebou okrem ďalšieho rozvoja autorkinej poetiky fragmentu⁸ prinášajú i opačný jav – príklon k tradičnejšiemu vyjadreniu, i keď na neporovnateľne menšom priestore: „Ó Bože rastlín a zvierat neskrývaj v zimnom / miznutí listy a steblá tráv // Kde moje modré líšky v zime spia - - - // Už nikto (nikdy) nezomrie a // Úzke stopy srn sa v zvrátenom snehu rozdelia - - -“⁹. Využitie relatívne konvencionalizovanej formy (náznak metrického pôdorysu, jamb, citlivá hlásková inštrumentácia) i menej skúsenému čitateľovi napovedá, že text pred ním je báseň, a tá báseň k nemu prehovára. V takýchto mikropriestoroch zbierky sa jemne, takmer nebadane narúšajú okraje Haugovej typického sebaopísania a primárny fokus sa bezprostrednejšie presúva z *ja*, resp. *ja* – ty na to všeludské a spirituálne. Komplex motívov zbierky, jej poetologických aspektov, ako aj zvýšená sociatívnosť *Miznutia anjelov* naznačujú, že ide o zbierku, ktorá má úplne výnimočné postavenie v poetkinej tvorbe, a bude veľmi zaujímavé sledovať prevtelenie *tej, ktorá sa pozerá späť do naozaj pomalej lukostrelkyne* (to by mal byť názov nasledujúcej zbierky Mily Haugovej).

⁷ Tamže, s. 90.

⁸ BOKNÍKOVÁ, Andrea. Poézia fragmentu, s. 41 – 42.

⁹ HAUGOVÁ, Mila. *Miznutie anjelov*, s. 18.

Stále tenšie vrstvy svetov

Mila Haugová: *Pomalá lukostrelkyňa* (2010)

V prítomnej zbierke sa Haugovej poetika nenápadne rozpadáva do dvoch línií – prvou je pre autorku typická poetika fragmentu,¹ druhá je však značne odlišná od toho, na čo sme u poetky zvyknutí. V nej totiž Haugová rozvíja skôr okrajovú tendenciu svojho písania – do textu sa pod vplyvom atmosféry spomínania a prozaického detailu, navodenými zrejme i pamätami *Zrkadlo dovnútra*, masívne vracajú hmatateľné skutočnosti: „*predĺžené telo domu rastie až k / susednému múru opadaná omietka / prerastená brečtanom moruša v tieni*“.² Tento návrat vecí do básne nie je radikálne novou črtou v jej poetike, no v minulosti v kontexte prerývaného, fragmentárneho, viacvrstvého textu básne pôsobili obrazy vecí viac ako konštrukčné prvky, nástroje, ich konkrétnosť sa rozplývala a zahmlievala. V *Pomalej lukostrelkyni* sa však veci dostávajú do popredia (a to najmä v cykle *Priestory prozreteľnosti*) a pred čitateľa vystupuje báseň – fotka: „*zásuvky sú orgány tajného psychického života // retiazky prstene náhrdelníky a vyblednuté stužky / magnetofónové pásky dcérine kresby listy milencov*“,³ či báseň – denníkový záznam, ktorý poetka nielen datuje, ale niekedy uvádza (ako v liste) i miesto jej vzniku a okolnosť, za ktorej vznikol (napr. *polozobudená okolo pol desiatej ráno*): „*Bránky. Kolísanie stromov. Tiché a voňavé / Oddychovanie psa. Ťažko mi bude raz / Odtiaľto navždy odchádzať. Oči sa zatvárajú a / Nočný prievan nastolí poriadok sna*“;⁴ báseň zaznamenáva i útržky dialógov. Opis domu je tomto cykle na povrchu značne denotačný, so zriedkavými prechodmi textu na druhý plán. Poetickú transcendenciu dodáva básňam najmä takmer pravidelnosť presahov a širší kontext – písanie žien, v ktorom má *vlastná izba* (V. Woolfová), jej priestor a priestor domu svoje vlastné významy (napr. u Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej; ale i v Haugovej predchádzajúcej tvorbe).

¹ BOKNÍKOVÁ, Andrea. Poézia fragmentu, s. 41 – 42.

² HAUGOVÁ, Mila. *Pomalá lukostrelkyňa*, s. 24.

³ Tamže, s. 23.

⁴ Tamže, s. 27.

Tematicky zbierka tiež nadväzuje ako na tú predchádzajúcu – *Miznutie anjelov* –, tak i na memoáre – bilancuje, ohliada sa späť, strieľa do „živého terča všetkého čím nebudem“,⁵ zmieruje sa s nevyhnutnosťou bližšieho sa odchodu, zmiznutia subjektu z pamäti i priestoru: „Stále tenšie vrstvy svetov. / A to čo chýba nikdy nebolo. / Ráno o piatej spieva v záhrade sladký vták smrti.“⁶ Prostriedkom existencie, trvania subjektu je písanie – jeho záchranná funkcia je horúčkovo privolávaná každým veršom – a i v ňom nachádzame dôvod pre minuciózne, až rutinné záznamy o pobyte, prostredí a polohe subjektu a jeho stavoch: „... kryštálová kosť môjho pravého / predlaktia je moja prechádza do / zápästia; pomocou úzkych šliach drží / jeho kostičky potom dľaň a päť prstov // držia tužku triafajú terče písacieho / stroja [...] / opakujem to ako rytmus môjho / trvania. píšem stále. skoro“.⁷ Pretrváva tematizovanie partnerského vzťahu – najmä jeho (možnej) straty (hl. v časti *Protokoly lásky*), objavuje sa motív terča, subjekt sa štylizuje do polohy lukostrelkyne, znova sa objavujú záznamy snov, obrazy srnky ako vymiestnenia časti subjektu, zvyrazňuje sa erotika: „Pamätám si ako si do mňa nadránom vnikol nezvyčajným spôsobom“.⁸ Zbierke však dominuje nostalgia, spomienka (v jej kontexte sa často vynára i motív malého chlapca alebo dievčaťa, ktorý prepája začiatok a koniec individuálnej existencie), ozveny partnerskej krízy, ľútosť nad tým, čo sa stráca: „keby mohla ešte milovať; trochu / rozmazanej žltej na plátne / byť mliečne sklo dverí // opál // žltá plocha plná sily“.⁹

⁵ Tamže, s. 58.

⁶ Tamže, s. 47.

⁷ Tamže, s. 29.

⁸ Tamže, s. 47.

⁹ Tamže, s. 60.

Písmo sa vrství, vrstvy zvetrávajú

Mila Haugová: *Plant room* (2011)

Valér Mikula v recenzii na Haugovej *Možnú nehu* (1984) písal, že „[a]jutorka ešte zrejme nenašla odvahu nechať svoju poéziu trvalejšie ponorenú do snovosti“;¹ dnes sa možno domnievať, že poetka si poznámku tohto rovnako uznávaného ako obávaného kritika vzala k srdcu. O takmer dvadsať rokov a deväť zbierok neskôr britská literárna kritička, editorka a poetka Fiona Sampsonová v úvode k anglickému prekladu výberu z Haugovej poézie z rokov 1991 až 2000, ktorý vyšiel v r. 2003 pod názvom *Scent of the Unseen* (prel. Viera & James Sutherland-Smith), dokonca jej tvorivú metódu nazýva hermetickým surrealizmom a svet jej textov označuje za ríšu snov.² Napriek tomu, že tu ide o dva odlišné náhľady na jej tvorbu – pohľad zvnútra domácej kultúry a pohľad nezainteresovaný, pohľad zvonku –, tento posun v mnohom vypovedá o jednom z dôležitých aspektov premeny jej poetiky.

Od autorkiných prvých troch zbierok (*Hrdzavá hlina*, 1980; *Premenlivý povrch*, 1983; *Možná neha*, 1984) k dvom ďalším (*Čisté dni*, 1990; *Praláska*, 1991) frekvencia motívu sna stúpila takmer trojnásobne. I keď sa zdá byť azda až nepatričné Haugovej tvorbu v situácii, v akej sa domáca poézia a myslenie o nej dnes nachádza, čítať cez prizmu surrealizmu, je zrejme, že popri viac kanonizovaných/domácich líniách interpretácie jej rozsiahleho diela (poézia písaná ženami, poézia fragmentu,³ (seba)mýtizácia,⁴ denníkové spovedné sebaapísanie a i.) je aj toto jedna z možností [iste však netreba zabúdať na styčné body s Lacanovými myšlienkami – to si všíma napr. P. Macsovszky v dvojrecenzii na *Atlas piesku* a *Zavretú záhradu (reči)* (obe 2001)]⁵. Napokon, surrealistického aspektu jej tvorby sa dotkla aj Haugovej monografistka S. Chrobáková-Repar, ktorá píše, že poetka

¹ MIKULA, Valér. *Literárne observatórium*, s. 80.

² SAMPSON, Fiona. Introduction, s. 16.

³ BOKNÍKOVÁ, Andrea. Poézia fragmentu, s. 41 – 42.

⁴ ŠRANK, Jaroslav: Existenciálna kríza ako produktívna básnická situácia.

(Poznámky k debutu Marcely Veselkovej Najzvláštnejšie je neľúbiť ťa), s. 177.

⁵ MACSOVSZKY, Peter. Rozvetvené púšte ticha, s. 92.

sa „od surrealizmu všeličo naučila“.⁶ Aj v Haugovej dvadsiatej básnickej zbierke *Plant room* nájdeme množstvo prvkov poetiky surrealizmu či nadrealizmu. Už prvá báseň – a úvodná báseň, podobne ako posledná, má v každej zbierke vždy kľúčové postavenie – otvára knihu ako vstup do sna, nevyhne sa dvom genitívnym metaforám a vnáša do textu daliovský motív púšte: „*Narodená pre iné miesto / z hlasu hviezdy skoro dokonalá dráha / ďalej červená púšť začínajúca pri pobreží / sladký vták smrti jej spieva do sna*“.⁷ V takmer polovici textov zbierky nájdeme motívy sna, snívania či spánku, často sprevádzané surreálnou obraznosťou: „*ty už spi ty si obraz / temný rybník obrastený / striebornými vrúbami*“⁸ či inde: „*pocítila som pokoj podobný spánku na dne jazera*“.⁹ Dlhšie – experimentálnejšie básne zbierky technikou na viacerých miestach nadrealistické plynutie verša pripomínajú: „*srdce sveta sa v nej zovrie. zomriem bez neho hovorí mu. v bielom svetle / mesiaca snežný zajac chytený do železnej pasce. červená krv / zamrzá skôr ako sa rozleje. (to všetko v islandskej novele)*“.¹⁰ Iste, rezonujú aj s niektorými postupmi text generation (tu zrejme nemá veľký význam pátrať po smeroch pôsobenia – rozbitá syntax, rozbiehavosť obraznosti a radenie často nesúvisiacich či príliš len životopisne usúvzťažnených motívov sú pre jej tvorbu charakteristické už dlho, no na strane druhej do jej tvorby vždy vstupovali hlasy iných) či s technikou prúdu vedomia, no pri aktualizovaní snovosti a halucinačnej obraznosti evokujú práve nadrealizmus. V zbierke dokonca nájdeme aj taký prototypovo nadrealistický motív, akým je harlekýn.

V žiadnom prípade však nechcem absolutizovať pôsobenie nadrealistickej poetiky na Haugovej tvorbu či na prítomnú zbierku. Nájdeme v nej totiž prvky rôznej proveniencie. V prítomnej zbierke okrem vrstvy mytologickej a surr- či nadrealistickej nájdeme i reminiscencie na niektoré aspekty poetiky autorov/autoriek asociovaných s konkretizmom: „*stará mama vždy na jeseň po oberaní ovocia pobozkala všetky stromy*“,¹¹ prvky typické pre poéziu písanú ženami – napr. znehybnenie, zvecnenie ženského lyrického subjektu: „*v ľade februára /*

⁶ CHROBÁKOVÁ-REPAR, Stanislava. *Mila Haugová (Alfa)*, s. 93.

⁷ HAUGOVÁ, Mila. *Plant room*, s. 9.

⁸ Tamže, s. 14.

⁹ Tamže, s. 20.

¹⁰ Tamže, s. 26.

¹¹ Tamže, s. 77.

moja tvár zakliesnená / medzi konáre vmrznuté do hrúbky ľadu”,¹² ale aj motívy, nesúce si so sebou pamäťovú stopu českej dekadencie (*asfodel*) či renesančnej a barokovej obraznosti (*alabaster*) a mnoho iných pôsobení a intertextových nadväzností. Iva Málková iste i preto pohyb textu charakterizuje ako eklektické surfovanie.¹³

Označenie „eklektický“ nesie jednoznačný hodnotiaci príznak, napovedá, že jednotlivé rôznorodé vrstvy textu nie sú dostatočne jednotené centrálnou koncepciou, ich spájanie a výber je netvorivý, dielo je teda nepôvodné. Jednoznačne negatívne hodnotenie eklekticizmu však v západnej poézii po T. S. Eliotovi – a v kontexte slovenskej poézie osiatnych dvadsiatich rokov zvlášť – rozhodne neobstojí. V tomto kontexte je skôr potrebné diskutovať o produktivnosti týchto postupov koláže, montáže, preberania, kopírovania, o pozícii a identite poézie v súčasnej kultúre, o jej elitárstve a popularizácii, o súmraku modiel, o jej zhadzovaní z piedestálu, o (ne)možnosti originality a autenticity, o slovnom znečistení, o statuse básnika/poetky, o tom, nakoľko je schopná literárna kritika uchopiť, pochopiť a hodnotiť fenomén dnešnej poézie. Áno, Haugová je mnohohlasná, je „poetkou doctus“, ako ju nazvala A. Bokníková,¹⁴ a je tiež pravda, že sa opakuje, často by tá istá recenzia – za predpokladu, že by sme zmenili citáty (či azda niekedy ani nie) – mohla byť použitá na viacero jej kníh. Minucióznymi, súkromnými záznamami každodenností nudí, z textu okrem subjektu, ako o ňom píše sekundárna literatúra, vystupuje subjekt obsesívne samolúby (podrobné datovanie básní, zbásňovanie banalít, vysoká frekvencia vydávania zbierok). Text sa často stráca v entropii detailu, báseň sa v ňom rozpúšťa, chce sa stať realitou, vytráca sa z nej selekcia, organizácia, je zjednocovaná len subjektom a vycizelovanou poetikou fragmentu a špirálovitej autoreferenčnosti opakujúcich sa motívov, symbolov a autoštylizácií. Haugová však bola najvýraznejším fenoménom slovenskej poézie písanej ženami najmenej desať rokov a jej poézia sa stala trvalou súčasťou pamäti našej poézie. Najnovšie zbierky k nej zrejme patriť budú len ako dokument, no nie sú preto interpretačne nezaujímavé. Najmä sú až voyeuristicky vzrušujúce –

¹² Tamže, s. 62. Tento motív, opakujúci sa u Haugovej od začiatku deväťdesiatych rokov, okrem iného evokuje aj b. List lásky od S. Plathovej, ktorej výber M. Haugová preložila.

¹³ MÁLKOVÁ, Iva. ... (sebe)obnažení... nad poezií Stanislavy Repar a Mily Haugové, s. 78.

¹⁴ BOKNÍKOVÁ, Andrea. Žena ako autorka – žena ako téma v slovenskej poézii od šesťdesiatych rokov po súčasnosť, s. 42.

umožňujú nám totiž sledovať, ako poetka pomaly mizne, meniac sa na slovo, báseň, písmo. A v tomto absolútnom rozpore – v strete krajnej autenticity a krajnej mnohohlasnosti, nepôvodnosti – je čaro, pre ktoré jej texty ešte stále možno nazvať poéziou.

Kruh sa uzatvára

Mila Haugová: *Záhrada: labyrint: hniezdo* (2012)

Najnovšia zbierka Mily Haugovej *Záhrada: labyrint: hniezdo* je, podobne ako jej zbierky z ostatných rokov, archívom či encyklopédiou autorkiných návratných motívov. Centrálnym motívom viacerých textov novej zbierky je, ako naznačuje už jej názov, putovanie labyrintom k jadrú, centru – hniezdu, teda k podstate, zmyslu. Prienik k podstate má pritom charakter sexuálneho aktu: „*Záhrada je labyrint s hniezdom / maternica sveta so siedmimi časťami / (ako si to predstavoval ešte Leonardo)*“ // *s falickým otvorom vchodu (prah / absolútneho spojenia)*“.¹ Sexualita, erotika sú ako fyzické akty – podobne ako už aj v jej predchádzajúcej tvorbe – na jednej strane povyšované a mýti-zované (centrálne texty zbierky sú vystavané na mýte o Théseovi, Ariadne a Minotaurovom bludisku), a na strane druhej sú sami symbolmi transcendentálneho zmyslu ľudskej existencie, koncentrujúcej sa u Haugovej najmä do lásky a tvorby. Istou kompozičnou inováciou je vyčlenenie posledného verša každého textu. Ten tak tvorí akýsi inverzný názov, resp. motívické zhrnutie básne a rytmizuje plynutie zbierky striedaním textov s nepríznačným rozsahom s jednoversovými textami. Niektoré z týchto ultrakrátkych básní (v obsahu sú uvádzané ako samostatné texty) môžu byť čítané ako útržky príbehov a listov, komentáre okolitých básní či ako záznamy stavov subjektivity, iné majú zas gnómický charakter: „*skutočný terč je len nebo... jeho tajomné rastliny...*“.² Zbierke dominuje snaha o završovanie, uzatváranie (kruhu) diela, ktorú u poetky možno sledovať už niekoľko rokov a ktorú možno vidieť aj v citovaní fragmentu z jej básnických začiatkov.

¹ HAUGOVÁ, Mila. *Záhrada: labyrint: hniezdo*, s. 13.

² Tamže, s. 52.

Stále ešte interpretačný nepokoj

Mila Haugová: *Cetonia aurata* (2013)

Dvadsať druhá básnická zbierka Mily Haugovej *Cetonia aurata* je, podobne ako korpus autorkinej poézie z ostatných rokov, založená na vôtčávaní nových, spravidla vyhrotene konkrétnych/individuálnych motívov (botanické a zoologické názvy, konkrétne dátumy, momenty zachytené s až dokumentárnou presnosťou) do pevnej, no flexibilnej siete fikčného sveta jej poézie, v ktorom záchytné body tvoria nielen na ploche vyše desiatky zbierok (zreteľne od *Čistých dní* z r. 1990) budované individuálne symboly a motivické konštrukty, ale aj celé fragmenty veršov. Napriek tomu, že tento svet je do veľkej miery (už roky) hotový, vo viacerých básňach (najmä v úvode a závere) novej zbierky sa Haugovej poézii stále javí ako spôsob poznávania sveta a prebývania v ňom, ako nástroj odhaľovania a modelovania jeho poriadku, smerovania a aproximácie k absolútnej pravde, jadrú, k zákonitostiam existencie človeka. Nápadné vnášanie latinských názvov a európskych aj neeurópskych kultúrnych reálií i stáročia starej obraznosti, ktoré je v novej zbierke výrazné už na samotnom vstupe do nej – v jej názve – do textu v kombinácii s komplexom Haugovej prítážlivého motivického a symbolického sveta, ktorý vždy smeroval k odhaľovaniu (a postulovaniu) podstaty a smerovania bytia človeka (odtiaľ *Alfa*, odtiaľ *pra-*, *pred-* v jej poézii), zintenzívňuje výskumný a objavný charakter jej poézie: „**Enrosadira... purpurovo padajúce slnko / odrazené od skaly - - / Vtáčie oko meravo upreté na nás: // Pravidelnosť smrteľného verša // Desire of code // Žiadna metafora nie je nevinná... // 16. október 2012 pre Petra O.**“.¹ I keď veľkú časť textov knižky možno skôr nazvať úryvkom z básnického denníka, v zbierke stále nájdeme pár miest, ktoré fascinujú svojím interpretačným potenciálom (skúmanie finálnej hranice bytia, smerovania k nej).

Haugová nehermetická, miestami takmer pasoliniovská

Mila Haugová: *Tvrde drevo detstva. Z denníkov a rozhovorov* (2013)

Vydávanie denníkov autoriek a autorov počas ich života iste nemožno považovať za celkom nepríznačný postup. V takýchto denníkoch totiž skôr očakávame texty či textové náčrty, ktoré sú príliš osobné, resp. každodenné na to, aby splňali estetické a poetologické kvality, ktoré na svoju tvorbu autori/autorky kladú. Tento rozpor môže preklenúť napr. žáner (viac či menej beletrizovanej) autobiografie. Denníky, tak ako iné texty podobného charakteru (korešpondencia, rozhovory, spomienky na autorov/autorky), sú zväčša v literárnohistorickom bádani skúmané ako pomocné, sprievodné dokumenty a spravidla sa stávajú predmetom záujmu literárnej vedy po smrti spisovateľov/spisovateľiek. V súčasnosti sme si však už zvykli na zvýšený výskyt aj mnohých iných ešte donedávna neortodoxných vydavateľských, autorských a (seba)propagačných postupov ako na produkty zmenenej totožnosti literárneho diela, ktoré sa stalo predmetom marketingových stratégií a autori/autorky ktorého – akokoľvek marginálni – sú bežne veselo (seba)ikonizovaní už počas života. Nielen tento kontext sa však aktualizuje pri knižke *Tvrde drevo detstva* od Mily Haugovej. Charakter jej tvorby je totiž natol'ko spovedný (v zmysle confessional poetry), že hranica intímneho a verejného, resp. denníkového a autorského v nej je natol'ko priepustná, až sa stáva nepostihnuteľnou. V zákonoch sveta jej poézie je písanie bytím a text telom a naopak; texty, ktorými svoju poéziu sprevádza (publikované rozhovory, fragmenty denníkov, preklady), preto možno čím ďalej tým výraznejšie (s pribúdajúcim vekom autorky) vnímať ako organické pokračovanie jej básnickej tvorby.

Tvrde drevo detstva okrem denníkových fragmentov obsahuje záznamy snov, výber z listov, úryvky z rozhovorov a občasnú autorkine komentáre k textom a ich výberu (i keď ako zostavovateľa tiráž uvádza Matúša Mikšíka). Výsostne osobné ladenie knižky podčiarkuje fakt, že je ilustrovaná dielami poetkinho zosnulého partnera Petra Ondreičku, spomienky na ktorého v texte, podobne ako iné návratné motívy (odvedenie otca, detské rozhodnutie umrznúť na protest), vytvárajú akúsi – vágnu ale predsa – osnovu. Textové fragmenty sú radené nechronologicky, percepcne najnáročnejšie je vnímanie rýchlo sa striedajúcich časových rovín, v ktorých do hry vždy vstupujú aspoň tri časové kontexty – čas písania/koncipovania knihy (keďže jednotlivci subjekt sa z času na čas čitateľovi ukáže), čas písania fragmentu a čas vo fragmente zobrazovaný/kreovaný. Od obvinení z edičnej nedôslednosti a škandalózneho nedostatku sebakritiky knižku zachraňujú náznaky kompozície – tematického zoskupovania fragmentov, resp. vplývania jedného textu do ďalšieho, no najmä spomínaná práca s návratnými traumatickými motívmi a aj vysoká estetická kvalita niektorých textových pasáží. Knihu tak isto možno chápať jednak ako primárny/umelecký text, a jednak ako metatext – Haugovej ars poeticu. Je bojom proti strate pamäti, proti ničote neexistencie, a zároveň poskytuje vstup do sveta poetkinkej básnickej tvorby aj čitateľom a čitateľkám, ktorí ju tak do hĺbky nepoznajú. Zvýšená komunikatívnosť textov, prozaickosť, výraznejšia sujetovosť (resp. púťavosť – výraznejšie napr. v skoro až pasoliniovsky ladenom „pokuse o poviedku“ *Isolda Sacra*), krotená fragmentárnosť a hermetickosť knihe umožňujú oslovit' aj s obecnosťou, ktoré po poézii, resp. po hermetickejšej, „elitárskej“ literatúre azda nesiahne vôbec. A to je dobre, lebo v Haugovej básnickej tvorbe sa skrýva mnoho z toho, čo definuje človeka, ženu, muža, bytie a smrť.

Dotyk cez záclonu

Viera Prokešová: *Vanilka* (2007)

Aktuálny reliéf súčasnej slovenskej poézie je popri výraznom prúde poézie písanej ženami, vlne experimentu a individuálnych autorských osobnostiach poznačený i postupným odzníevaním silných básnických generácií. V posledný deň roku 2008 zomrela jedna z najvýraznejších osobností staršej generácie poetiek, Viera Prokešová. Už jej debut *Cudzia* z roku 1984 bol kritikou prijatý priaznivo. Nadväzuje v ňom na básnický minimalizmus Štefana Strážaya, s tvorbou ktorého rezonujú i niektoré jej motívy. Zároveň sa však už v prvej zbierke prezentuje ako svojská poetka s vlastným básnickým ozmyselňovaním a kreovaním sveta. Jej stíšený výraz, vychádzajúci z intímneho zážitkového a citového sveta ženského subjektu a čerpajúci svoju obraznosť z bezprostrednej každodennosti vecí, bol vnímaný ako tichá polemika s angažovanými dobovými témami. Ján Zambor, píšuc o poetkinej tretej a štvrtej zbierke *Retiazka* (1992) a *Plet'* (1998), Prokešovej spôsob uchopovania sveta pomenúva ako „vyjadrovanie pocitovosti subjektu artistným snímaním fragmentov prostredia“.¹

Viera Prokešová sa javí byť poetkou slovnjej askézy, ako ju nazvala Andrea Bokníková² a to nielen v mikropriestore básne, ale i na ploche celého diela. Počas svojho vyše tridsaťročného pôsobenia v literatúre vydala len päť básnických zbierok a jednu knižku zbraných básní, čo je pri produkcii mnohých iných súčasných autorov a autoriek, vydávajúcich svoje diela i každý rok, vzácne. Každá jej báseň tak mala čas na to, aby sa stala čistým, dokonale vybrúseným tvarom, v ktorom má každá hláska a každý sémantický odtienok svoje presné miesto: „Deň sa mína a územie, / kde ste sa stretávali, sa vynára / z bledých popínavých vôd, ostro / zakreslené, neživé / na nadtľho rozloženej / mape.“³ O tom, ako precízne poetka pracovala s jazykom, sa možno presvedčiť i porovnaním básnických variantov, v ktorých ak sa slovo modifikuje sémanticky, zachováva sa pôvodný rytmus alebo – naopak –

¹ ZAMBOR, Ján. Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia, s. 24.

² BOKNÍKOVÁ, Andrea. Prokešová, Viera, s. 454.

³ PROKEŠOVÁ, Viera. *Vanilka*, s. 22.

zmení sa jeho slabičnosť práve preto, aby bol text vhodnejšie rytmicky frázoovaný. Iste i vďaka tejto presnosti a citlivosti bola Prokešová nielen výbornou pôvodnou, ale i uznávanou prekladovou poetkou – prekladala najmä z bulharčiny, no veľký úspech malo i jej prebásnenie poézie čínskych poetiek s názvom *Krehké ako chryzantémy* z roku 1992⁴ či výberu z lyriky Mihaia Eminescu, ktorý vyšiel pod názvom *Krídla z vosku* v roku 2008.⁵ Jej voľný verš premyslene, no zároveň nenásilne, úsporne a účinne pracuje s prvkami klasickejšieho voľného verša – s náznakom metrického pôdorysu, asonanciami, kvantitou; skutočne majstrovsky Prokešová narába s veršovým predelom, ktorý v jej texte vytvára elektrizujúcu osciláciu medzi tenziou a detenziou.

Posledná básnická zbierka Viery Prokešovej, *Vanilka*, vyšla v roku 2007. Autorka v nej zostala verná svojmu rokmi cizelovanému spôsobu uchopovania bytia prostredníctvom básne, v ktorom dominantnú úlohu zohráva priestor bytového interiéru – Andrea Bokníková o tejto stránke Prokešovej tvorby píše dokonca ako o „najlepšej poézii bytu“.⁶ Byt je pre ženský lyrický subjekt primárne bezpečným miestom, v ktorom je možná jeho tichá, zdanlivo pasívna sebarealizácia. Vo *Vanilke* neživé prvky tohto ostro ohraničeného sveta – veci, vázy, nábytok, záclona – sú natoľko dominantné, že ožívajú, nadobúdajú atribúty prírodného exteriéru, tajomného rozprávkového lesa. A naopak – živé veci – izbové kvety, stromy, ktoré vidno z okna, sú reifikované, ako-by zakliatím meravejú. Tento stav zakliatia, prevrátenia prírodných zákonov je dôsledkom vyhroteného psychického stavu ženského lyrického subjektu. Ako píše J. Šrank, „[p]od napohľad pokojným či banálnym povrchom sa [...] neraz odohráva dramatické pulzovanie zmyslu“.⁷

Exteriér, priestor za oknom, záclonou, teda za hranicou, chrániacou, no zároveň izolujúcou ženský lyrický subjekt, je potenciálnym zdrojom ohrozenia, *plynie v tiesnivých farbách, zažiha trne*.⁸ Priestor za bezpečím bytu, na ulici či pod oknom môže znamenať až smrteľné nebezpečenstvo, môže konotovať samovražedný skok: *„Pod oknom na desiatom poschodí / koruny stromov ako z betónu, /*

⁴ Zost. a prel. Marián Gálik.

⁵ V jazykovej spolupráci s Libušou Vajdovou.

⁶ BOKNÍKOVÁ, Andrea. Prokešová, Viera, s. 454.

⁷ ŠRANK, Jaroslav. Nenápadná vyrovnanosť Viery Prokešovej, s. 39.

⁸ PROKEŠOVÁ, Viera. *Vanilka*, s. 49.

hladáš na ne, očami ich / roztváraš, ale okenné sklo / je hladké ako bavlnka, / táhá ťa svetlom, ktoré sa / v takej výške akoby rozkročilo / a náhle skočilo.“⁹ Interiér bytu, domáci priestor – priestor vlastný je v opozícii k exteriéru – priestoru cudzích i miestom, kde sa (v nadväznosti na V. Woolfovú) autorský subjekt môže realizovať v tvorivom akte. Podnetné postrehy k interpretácii interiéru poskytuje aj sociológia a feministická teória. Podľa Simone de Beauvirovej je domácnosť pre ženu „hmotným zosobením trvania a odlúčenosti“;¹⁰ vonkajší svet môže predstavovať hrozbu, a naopak: intímny vzťah s vecami interiéru, jeho dekorácia, zas záštitu, útočisko. Tieto atribúty nadobúda časopriestor bytu aj vo *Vanilke*. Čas tu plynie pomaly ako čakanie alebo neplynie vôbec, či sa dokonca vracia. Odlúčenosť, samota ženského lyrického subjektu je už od debutu podčiarkovaná motívom opakovaného odchodu, neprítomnosti nepomenovaného mužského hrdinu. V tomto kontexte je zaujímavé pripomenúť i to, že, ako uvádza Milan Richter, vydavateľ Prokešovej zbraných básní a knižného vydania posledného básnického cyklu, súborné dielo, ktoré vyšlo pod názvom *Ihla* v roku 2005, sa pôvodne malo volať *Kobka*.¹¹ Vo *Vanilke*, ktorá vyšla dva roky po ňom, sa izolácia ženského subjektu vystupňuje až do akejsi agorafóbnej úzkosti, lyrická hrdinka sa cíti byť ohrozená vonkajším pohybom, nutnosťou komunikácie. Zároveň svoj pobyt v interiéri vníma aj ako odlúčenie, ako zadúšajúcu, väzniacu, no jedinou možnú realizáciu svojho bytia: „Ako príznaky / trčia hrany, aj / chrby kníh / sa krížia. // Modrastá čepel: šramot, / kajuta.“¹² Dekorácia interiéru ako dominantného priestoru Prokešovej básne, dokonalý povrch čistého, uprataného, vyzdobeného bytu, vždy zakrýva niečo nevyppovedateľné – napätie zo silnej tlmenej emócie, nepokoj, neurčitú hrozbu. Toto stajomňovanie, zakrývanie ornamentom, rezonujúce so stále nástojčivejším uzatváraním priestoru básne do bytu, sa javí byť základným nástrojom autorkinej poetiky náznaku. Ňou jednak poskytne čitateľom estetický pôžitok z pekného zmyslového obrazu, no zároveň vždy pretlmočí i stále hrozivejšiu, ochromujúcejšiu medzeru, ktorá vzniká medzi pekným povrchom a tým, čo sa pod ním skrýva: „Ticho / sa zarezáva do krvi, /

⁹ Ibidem s. 19.

¹⁰ BEAUVOIROVÁ, Simone de. *Druhé pohlavie: 2. zväzok*, s. 207.

¹¹ RICHTER, Milan. Zomrela poetka a prekladateľka Viera Prokešová.

¹² PROKEŠOVÁ, Viera. *Vanilka*, s. 25.

štípe, vieš ho narušiť / iba pohybom, gestom, slová / sú prikrýté a vyšívaná dečka, / ktorá ich chráni, akoby / bola mokrá, od slz, / od potu? Ochorel.”¹³

Snaha o príjemný zmyslový vnem, o krásu, je nielen zdrojom jedného z markantných vyjadrovacích prostriedkov Prokešovej básne, ale nachádzame ju aj vo voľbe názvu niektorých jej zbierok – v teplom a hojnosťou naplnenej *Slničnici* (1988), v ornamente, šperku *Retiazky*, v potenciálnej belosti, čistote *Pleti* či v sladkej a jemnej *Vanilke*. Estetický vzťah k svetu je v náznakoch badateľný aj v hodnotiacej vrstve lexiky básne. Nie je tak náhodou, že popri veľmi silných hodnotiacich adjektívach ako *zdravý*, *chorý* a *zlý* autorka do svojich textov prijíma aj prídavné meno *pekný* a príslovku *pekne*, ktorými pomenúva zároveň zmyslovú krásu aj emocionálne príjemný pocit. Pravda, v jej poslednej zbierke je najviac v popredí mrazivá, hlboká krása samotného textu. Ženský lyrický subjekt však neprestáva bojovať o aktívnu účasť svojho emocionálneho univerza na kráse: „Z pekného / je vážne, až odtiaľ akoby / si sa znova mohla vrátiť / ku kráse, ktorá svetlá / ako vajíčko zvoní / na roztvorenej dlani.”¹⁴ Kým v predchádzajúcej Prokešovej tvorbe ornament pod svojím povrchom často skrýval i radostné očakávanie, z *Vanilky* sa radosť, o ktorú táto poézia urputne celý čas bojuje, takmer celkom vytráca. Nehybná dekorácia, čipka, váza či izbová rastlina tu pôsobia svojou statickosťou, vyludnenosťou, expanzívnym oživením ťaživo, dusivo, prízračne. Prikrývanie, ornament, uzatváranie sa do interiéru spôsobujú, že komunikácia ženského lyrického subjektu (a cezeň aj implikovaného čitateľa) s obsahmi je sprostredkovaná, dištančná, tlmená. Z *Vanilky* sa tiež takmer celkom vytrácajú kontaktné taktilné vnemy či motív medu, ktoré boli v predchádzajúcej tvorbe často zdrojom zmyslovej radosti. Ak sa v nej aj vyskytne gesto či obraz, ktorý mal v predchádzajúcich zbierkach pozitívny či aspoň ambivalentný hodnotový náboj, je už prepolarizovaný, sála z neho smútok, strach, nebezpečenstvo.

Jedným z motívov, prierezovo prechádzajúcich celou Prokešovej tvorbou, je motív vlasov ako synekdocha ženského lyrického subjektu. Rudolf Sloboda napríklad na margo básne *Smútky*, v ktorej vlasy ležia zviazané, akoby „vedľa teba, / dlhé a tmavé, / nehybné”,¹⁵

¹³ Tamže, s. 26.

¹⁴ Tamže, s. 21.

¹⁵ PROKEŠOVÁ, Viera. *Ihla*, s. 88.

v liste poetke píše, že ju vníma ako jednu z najerotickejších básní, aké kedy čítal.¹⁶ V motíve vlasov sa odráža zdržanlivosť Prokešovej poetiky, stlmenie, prekrytie ochrannou i zakrývajúcou, izolujúcou hranicou. Vlasy totiž sú aj nie sú súčasťou ľudského tela, súvisia s ním, aj nesúvisia – sú neživé, necítia, no rastú, môžeme sa nimi dotýkať, no samé necítia nič; sú dekoratívne aj senzuálne – vizuálne aj taktilne predstavujú potencialitu krásy, majú až erotický podtón, no zároveň môžu skryť, ochrániť tvár pred vonkajškom, pred pohľadmi. Vo *Vanilke* však vlasy vädnú, vyjadrujú tak absenciu možných pozitívnych konotácií a zmyslových estetických účinkov: „*Krátke popoludnia, / vydel'uješ si ich, a pomaly už / bez lesklých nechtov / horúčky, ľahneš si, / pod hlavou ti vädnú / vlasy.*“¹⁷

Jediným dlhším textom v zbierke je bilancujúca báseň Páva, ktorú možno považovať za komplexné zhrnutie motívov poetkinej tvorby. Mihne sa v nej motív vlasov, ale aj motív choroby, ktorý je vo *Vanilke* intenzifikovaný; ženský subjekt básne je izolovaný, problematizuje sa tu identita lyrickej hrdinky, konštantou situácie ženského subjektu je akútna neprítomnosť bližšie neurčitého partnera, priestor a obraznosť sú budované z prvkov interiéru, sémantizuje sa vizuálny vnem mihania sa, pretŕhania, retiazky. Báseň svojou uvoľnenejšou kompozíciou a otvorenosťou, ktorá je vo *Vanilke* oproti predchádzajúcim zbierkam vystupňovaná, umožňuje nahliadnuť situáciu ženského lyrického subjektu otvorenejšie, no stále na vysokej umeleckej úrovni. Typicky prokešovské výrazové prvky – povrchová prozaickosť, všednosť, každodennosť, citovosť a metonymický princíp, o ktorom píše aj J. Zambor,¹⁸ sú v básni Páva zvýraznené, samé seba dekonštruujú. Báseň je interpretačne ešte prístupnejšia ako ostatné texty *Vanilky*, no i napriek tomu nestráca svoju hĺbku: „*Ofúkne ťa vietor a si chorá. // Bledá ruka sa natiahne / k vzdialenej stene, zlúpaná breza / vrasť do kĺzavej hmly. / Počuješ sa chodiť, nevnímaš, / zostávaš uzavretá, zvučný / šíp v nariasenom chvoste páva, / blikajúcej tmy.*“¹⁹ Esteticky mimoriadne pôsobivé emocionálne prehlbovanie a tvarové cizelovanie Prokešovej poézie

¹⁶ SLOBODA, Rudolf. (Z listu autorke 13. 6. 1992).

¹⁷ PROKEŠOVÁ, Viera. *Vanilka*, s. 42.

¹⁸ ZAMBOR, Ján. „Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia.“ Viera Prokešová. 2. 8. 1957 – 31. 12. 2008, s. 75 – 76.

¹⁹ PROKEŠOVÁ, Viera. *Vanilka*, s. 54.

kulminuje v jej poslednej zbierke a definitívne sa završuje v torze plánovanej šiestej zbierky, v cykle desiatich básní *Eva*, ktorý vyšiel v roku 2010 spolu s poetkinou personálnou bibliografiou pod názvom *Tisíckrát dopichaná ihličím mäkko kreslí úbočia*. Plánovanú zbierku však už poetka nestihla dokončiť.

Reč z odvrátenej strany bytia

Viera Prokešová: *Tisíckrát dopichaná ihličím mäkko kreslí úbočia. Básne z pozostalosti. Personálna bibliografia* (2010)

Nedávno uplynuli neuveriteľné tri roky, odkedy nás navždy opustila významná slovenská poetka, prekladateľka, redaktorka a literárna vedkyňa Viera Prokešová. Zomrela v čase, keď pracovala na svojej novej zbierke, ktorá, ako píše M. Richter, mala vyjsť v lete 2009 v jeho vydavateľstve MilaniuM.¹ Torzo zamýšľanej zbierky vyšlo knižne v roku 2010 v publikácii *Tisíckrát dopichaná ihličím mäkko kreslí úbočia* spolu so spomienkovými úvodnými textami Adama Bžocha – riaditeľa Ústavu svetovej literatúry, kde Prokešová do svojej smrti pôsobila, a vydavateľa M. Richtera, stručnou interpretačnou štúdiou jej kolegu a priateľa Jána Zambora a personálnou bibliografiou, zostavenou Veronikou Čejkovou. Jadrom publikácie je cyklus desiatich básní s tematikou smrti Eva,² ktorý mal byť doplnený o druhý cyklus s názvom Viera. Ten už poetka napísala tichom – uskutočnil sa 31. 12. 2008.

Prokešovej básnická tvorba nebola nikdy verbalisticky nadbytočná ani umelo konštruovaná, práve naopak. Jej texty, zdá sa, boli motivované silnou vnútornou potrebou písať, tvoriť, komunikovať, jazykom poézie z mnohých uhlov nasvecovať a objasňovať najhlbšie tajomstvá bytia človeka, približovať sa k najintímnejším zákonitostiam ľudského sveta a údely. Jej tvorba si zaslúžila trvalé miesto v slovenskej poézii práve vďaka kritikou opakovane konštatovanej až takmer kraskovskej slovnej askéze, významovej nasýtenosti, tvarovej vybrúsenosti (jej básne sú často miniatúry – šperky), komunikačnej naliehavosti a myšlienkovej hĺbke. Päť zbierok, ktoré za života vydala,³ vychádzalo s dostatočne veľkými časovými odstupmi na to, aby sa obsah a hodnota básnického textu nedevalvovali, ale naopak, vyvíjali, cizelovali, mohutneli.

¹ RICHTER, Milan. O knižke, ktorá sa nestihla stať, s. 9.

² Časopisecky vyšiel v *Tvorbe* č. 4 v r. 2008.

³ *Cudzia* (1984), *Slničnica* (1988), *Retiazka* (1992), *Pleť* (1998) a *Vanilka* (2007).

Kniha *Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia* dostala názov podľa sprievodnej štúdie Jána Zambora, pôvodne uverejnenej v prvom *Romboide*, ktorý vyšiel po poetkinej smrti.⁴ Zamborova štúdia, ako možno podľa dikcie tušiť, bola nadpísaná dvojverším z druhej básne Prokešovej debutu *Cudzia*, ktorú podľa Zambora možno „čítať aj ako báseň o ženskom osude“.⁵ Základné atribúty Prokešovej poézie, ako ich vníma slovenská literárna veda a básnickí kolegovia a kolegyně, sa pohybujú na vrcholoch nabádanie na život po svojom,⁶ ale i ženská závislosť;⁷ jej tvorba je označovaná ako poézia pritlmených, civilných tónov,⁸ je vnímaná ako poetka, ktorá vždy siahala po tom, čo je nedosiahnuteľné.⁹ V poslednom cykle, ktorý nám zanechala, sa výsostne javí ako poetka transcendentálnej hĺbky, jej text ohmatáva hranice existencie, je v ňom obsiahnutá celá podstata ľudského bytia.

V desiatich básňach cyklu *motivicky*, podobne ako Sylvia Plathová vo svojej poslednej básni *Edge*,¹⁰ cez lyrickú hrdinku Evu (tak sa volala poetkina predčasne zosnulá sestra) predznamenáva ukončenie svojho fyzického bytia – pravda, bez kontroverzných konotácií samovraždy. Výraz básní je prokešovsky čistý, stíšený, text má podobu vybrúsenej miniatúry, *motivicky* v ňom dominuje ne-pobyť v nepreniknuteľnom ustrnulom svete, do ktorého je subjekt zaliaty, *zakliesnený*: „*Hlina ako mútny / vodopád, stáčam sa v nej*“.¹¹ Textom dominuje vertikálna, detaily každodenného pozemského bytia sa odrážajú v nekonečne vesmíru: „*rozpačité prsty / zomknuté, hrdzavý / vír, v ktorom neujdeš, / spln. Prestierané hviezdy. // Obloha si líha*“,¹² bežná hierarchia sa v hraničnej životnej situácii naruša, miesta hore a dole si vymieňajú pozíciu: „*nechty sa zadierajú / do steny, ktorá väčšmi visí, / ako stojí, akýsi vták / plesol krídlami, obloha padá / ako zhnité ovocie*“.¹³

⁴ ZAMBOR, Ján. „Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia“. Viera Prokešová. 2. 8. 1957 – 31. 12. 2008, s. 75 – 77.

⁵ ZAMBOR, Ján. „Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia“, s. 23.

⁶ BOKNÍKOVÁ, Andrea. PROKEŠOVÁ, Viera, s. 454.

⁷ CHROBÁKOVÁ, Stanislava. Na hranici slova a vzdychu, s. 75.

⁸ HOČHEL, Igor. Poézia, s. 74.

⁹ HAUGOVÁ, Mila. Husto navíjané zrkadlo, s. 73.

¹⁰ V preklade M. Haugovej Hrana. PLATHOVÁ, Sylvia. *Luna a tis*, s. 122 – 123.

¹¹ Prokešová, Viera: Eva, s. 15.

¹² Tamže, s. 11.

¹³ Tamže, s. 16.

Priestor interiéru, ktorý v jej tvorbe dominuje, nachádzame i tu, je to priestor izolovaný, priestor, do ktorého vonkajšie podnety prenikajú deformované, ich význam sa prechodom dovnútra mení, nadobúda záporné konotácie, asociuje podzemný priestor, hrob. Tak sa sneh, tradične symbol čistoty, nevinnosti, nástroj láskavého zakrývania nedostatkov, prechodom cez hranicu exteriéru a interiéru, mení na prach: „Každý sneh sem padá / ako prach, každý slnečný lúč / strihá tuhé obraze.“¹⁴ Interpretáciu interiéru ako hrobu zexplicitňuje báseň Meno: („Meno na náhrobku / je vôbec moje?“),¹⁵ v ktorej lyrická hrdinka definitívne postihuje ambivalentnosť svojej identity, hranice svojej (ne)slobody, ktorá má dva póly – pokorné obetovanie sa iným v súlade s tradičnou rolou ženy v našej kultúre na jednej strane a útlak, ktorý je výsledkom moci, ktorá pomenúva, na strane druhej. Pozícia, s ktorou sa ženský lyrický subjekt na tejto osi (prijímanie údely – výčitka) stotožňuje, však zostáva nejednoznačná: „nič už nezostalo moje, / hoci som nikdy nebola / celistvejšie vaša“.¹⁶ Inverzia priestorov hore a dole, ich vzájomné zrkadlenie sa spojené s prekročením hranice bežnej skúsenosti pozemského bytia, spôsobuje až zánik samotnej hierarchie a klasických binárnych opozícií: „Priestor sa mi zlieva / do voskového kruhu, odkiaľ / nevykročím, ale na všetkých blízkyh / znova dovidím“.¹⁷ Spolu s rušením opozícií a hierarchií postupne zaniká i možnosť značenia (sa) vo (fyzickom) svete: „splývam ako s vypnutou / vodou, nová vzduchom / tvarovaná socha, nový / obraz, ktorý sa ukazuje / tvárou do seba“.¹⁸ Lyrická hrdinka so stratou svojej identity a s rozplynutím sa jej tela do hliny stráca aj ohnisko, odkiaľ ako subjekt môže hovoriť, stráca matériu hlasu, baladicky sa metamorfujúc do rastliny: „Čím hlasom sa prihovoriť? / Mám plazivé hrdlo popínavej / rastliny“,¹⁹ ktorá je nemá, mlčiaca, no existuje ako súčasť kolobehu prírody.

Baladické asociácie navodzuje aj motív svadobných kvetín – v ľudovej slovesnosti je pohreb slobodného dievčaťa často označovaný ako sobáš (napr. v ľudovej balade Kdeže si bola). Presunutie sa Prokešovej lyrickej hrdinky za hranicu smrti s jej fyzickým aj osobnost-

¹⁴ Tamže, s. 12.

¹⁵ Tamže, s. 13.

¹⁶ Tamže, s. 13.

¹⁷ Tamže, s. 14.

¹⁸ Tamže, s. 15.

¹⁹ Tamže, s. 20.

ným detailom, jej reč z odvrátenej strany bytia je nepatetická, nesentimentálna, a zároveň intenzívne esteticky pôsobivá. Absolútna téma uchopená takýmto intímnym spôsobom – zvnútra – zintenzívňuje skutočný básnický presah, ktorý Prokešovej texty majú. Týmto momentom (fascinácia smrťou, jej intímne, až fyzické sprítomňovanie, ale aj nádej na pretrvávajúce bytie v inej forme) sa Prokešovej tvorba napája i na tvorbu nielen vyššie spomenutej americkej poetky Sylvie Plathovej, ale aj Emily Dickinsonovej, Anne Sextonovej a iných svetových poetiek a básnikov.

Druhý cyklus plánovanej zbierky, ktorý mal dostať názov Viera, zostane navždy hermeneutickým prázdnom – bielym miestom, tichom, tvoriacim symetriu k čerň textu, k poetkinmu hlasu, ktorý sa rozplýva do krajiny a stráca sa v oslepujúcom svetle, ako v jej poslednej básni Hlas: „*Čím hlasom sa prihovoriť? / Mám plazivé hrdlo popínavej / rastliny, mám ústa plné plachej / skloviny, mám oči svadobných / kvetín, a všetko navôkol / rozopína bezmocné dlhé / svetlo.*“²⁰

Srdca krv prischnutá?

Dana Podracká: *Kupola. Vybrané básne* (2008)

Už pri prvom prelistovaní *Kupoly*, najnovšej básnickej knižky Dany Podrackej, nám nemôže neprísť na myseľ otázka kritérií a kompozície tohto autorského výberu. Vydávanie výberov a antológií môže byť iste počínom nielen užitočným a didaktickým [keďže obyčajne (nielen fyzická) dostupnosť knižky je nepriamo úmerná času, ktorý prešiel od jej vydania], ale i deštruktívnym, či – nedajbože – priam kreatívnym (každý si tak môže zaspomínať nielen na vyslovene cenzurované verzie, ekonomicky oklieštené verzie bez uvedenia edičných zásahov až po edičný eden, keď texty vyberá a komentuje skúsený editor či editorka). Vtedy samotný výber a usporiadanie jednotlivých textov spoluutvára ich novú percepciu. Najvyššie očakávania, pravdaže, máme, keď sa nám do rúk dostane výber autorský, keďže jeho kompozíciu chápeme ako nadstavbové tvorivé gesto. No pri čítaní Podrackej *Kupoly* je edičný zásah takmer nepostihnuteľný – dostáva sa nám do rúk niečo medzi výberom podľa percipovateľných kritérií (lebo isto *nejaké* kritériá tu iste boli) a zbranými básnickými spismi autorky.

Stopäťdesiatjeden básní *Kupoly*, nijako nečlenených do celkov, neradených chronologicky, abecedne ani motivicky, kladie na semiotizujúcu schopnosť čitateľa nemalé nároky ešte predtým, ako dostane nádej, že jeho krvopotné niekoľkohodinové úsilie bude odmenené odhalením – nie svojvoľným domyslením si – kozmu, kontúr *kupoly*. Tá sa ozaj i po prečítaní zdá byť, bohužiaľ, skôr pozlátkom (veď ako lepšie ako *honosnou strechou* bez extrémnej intelektuálnej námahy nazvať svoje doterajšie životné dielo) – inými slovami, tejto knihe chýbajú múry, ťažko je vôbec hovoriť o nejakých uhloch či geometrii. Čítanie sa skôr podobá práci archeológa, ktorý si domýšľa tvary a funkcie ruín – útržkov zbierok. Neprekvapí nás isto, že to sa čitateľovi z dôvodu vedomia o zachovanej existencii vlastných predlôh javí jalové. Kniha vychádza vo vydavateľstve Milanium v edícii *Uprostred prúdu*, ktorá sa, povedané slovami vydavateľa, zameriava na „*básne slovenských autorov strednej staršej generácie*“, či „*tzv. opomínanej generácie*“ (ktorá to však je, zrejme najlepšie zistíme

z edičného plánu).¹ Tu okrem *Kupoly* vyšiel napríklad i Ondrejovej výber *Havrania, snová*, ktorý má ale na rozdiel od Podrackej *Kupoly* jasne kontúrovanú kompozíciu, a tým dokazuje, že dá sa i inak. Pre uvedení nedostatočnosť, ba až náhodnosť editorského zásahu sa táto recenzia nebude snažiť postihnúť ani vývinové charakteristiky Podrackej poézie, ani nebude rátať s postupnou amalgamizáciou čiastkových významov do celku vyššieho rádu, bude skôr výberom postrehov.

Básne v *Kupole* pochádzajú zo zbierok *Grizly v spiacom dome* (1991), *Písmo* (1993), *Hriech* (1996), *Meno* (1999), *Vysoká zver* (2001), *Kazematy* (2004) a *Persona & Morfeus* (2007), pričom desať záverečných básní knižne vychádza po prvýkrát. Jednou z najmarkantnejších črt tejto poézie je práca s rozkošatenou obraznosťou, ktorej konštantami sú mystickosť, snovosť, miestami až halucinačnosť. Do Podrackej výrazového fondu sa vďaka časovému rozpätiu vyše pätnástich rokov, v priebehu ktorých básne vznikali, genitívnej metafore, rozbiehavej obraznosti a rezignácii na jednoznačnejšie myšlienkové vyústenie textu (samozrejme, okrem myšlienok moralistických, didaktických, ideologizujúcich a mytologizujúcich) zmestia antické i kresťanské symboly, historické postavy (oblúbencom je tu M. R. Štefánik), osudy žien, holokaust, jarmočný naturalizmus, vzťah ona – on, ako aj protidrogová problematika a problematika bezdomovcov.

Vďaka tejto rôznorodosti je ťažké postihnúť aj Podrackej poetologickej východiská. V rozbiehavej heterogénnej obraznosti a snových inšpiráciách je azda najviac citeľný vplyv nadrealizmu. V súcite ako v jednej z prevládajúcich emócií, ako aj v bohatom využívaní vonkajších sekundárnych štruktúr, na ktoré sa upína vlastná báseň (mám na mysli použitie kultúrne ustálených symbolov, aktuálnych a historických udalostí, príbehov a osudov tretích osôb), zas badať poučenie Vojtechom Mihálikom. Z novších prúdov sú v poézii D. Podrackej badateľné vplyvy écriture féminine: „*pije(m) / z pamäti a premieňa(m) sa na znak, je(m) / z vlastného zmyslu a po skyvách / ulamujem z plodového koláča*“.²

Zložitejším problémom je začlenenie poézie z *Kupoly* do slovenskej poézie písanej ženami. Heterogénnosť textov v *Kupole* umožňuje nachádzať styčné body aj tu – ide najmä o tematizáciu ženských osu-

¹ RICHTER, Milan. *Kupola s tajomstvami dokorán*.

² PODRACKÁ, Dana. *Kupola. Vybrané básne*, s. 39.

dov a vnímavosť voči ich utrpeniu, ku ktorým sa pridávajú baladickosť a rastlinnosť ženského lyrického subjektu, ako aj iné znaky, charakterizujúce slovenskú poéziu žien. No tieto inšpirácie sú vďaka položeniu medzi ostatné texty skôr jedným z mnohých trsov motívov a prvkov poetiky Dany Podrackej ako kľúčovou existenciálnou determinantou jej lyrického subjektu.

Ten si z dôvodu heterogénnosti textov nezachováva svoju identitu – bezdôvodne mení pohlavie: „*Som ten, ktorému sa v necropolis / hovorí nosič bremena; / nestihol som sa vyspovedať ani rozlúčiť, / preto som vyhládal pomoc ženy;*“³ veľmi často moralizuje a poučuje: „*Žiť sa musí, Josipa. Sme iba horúca žrdka popola medzi dvoma plazmami svetov. D. P.*“⁴ necháva sa dokonca oslavovať partnerom v komunikácii: „*Ty: moja drahá. Vy, ženy, stále plávate pod vodou, cítite presne, čo sa deje*“.⁵ Hlavným dôvodom tejto dezintegrácie subjektu je zameranie básne na vonkajší svet. To súvisí so spomínaným sú-citom (teda nie vlastným citom, ale citom odvodeným od citov iných) ako prevládajúcou emóciou a preplnenosťou textu rôznymi sekundárnymi štruktúrami, ktoré v kombinácii s bujnou obraznosťou deformujú celé básne, nútia ich do neautentických, štylizovaných, ba až patetických a sentimentálnych polôh: „*stratila sa v temnom lese, počuje srdce, / vcelku malé, jemné, lesklé, / tlčúce a zakonzervované / v dedičnej kazete Sama, Rastislava a Štefánika*“.⁶ Podobný problém si všimla i Z. Stanislavová v autorkinej tvorbe pre deti – hovorí o nadbytočnosti štylistických tróпов, „prázdnych znakov“ a príznakov patetickej sentimentality.⁷

Nesnažím sa týmto naznačiť, že akési básne sebacitu, básne bez snahy o napojenie sa na svet mimo lyrického subjektu by boli pre mňa prijateľnejšie. Ani básne, ktoré by rezignovali na obraznosť. Ved' práve expresívna obraznosť je to, čo robí z Podrackej poetku; práve vášnivé ponory do hĺbky tušeného, zdá sa, nútia ju, aby písala, a nás, aby sme to čítali. Len si myslím, že autorský výber ako koncentrovaná sebareflexia by mal byť prísnejší, skromnejší.

³ Tamže, s. 44.

⁴ Tamže, s. 68.

⁵ Tamže, s. 38.

⁶ Tamže, s. 45.

⁷ STANISLAVOVÁ, Zuzana. Variácie fantastiky v súčasnej spoločenskej próze pre deti, s. 40.

Outsideri

„Herzog tried to explain what it was about – that his study was supposed to have ended with a new angle on the modern condition, showing how life could be lived by renewing universal connexions; overturning the last of the Romantic errors about the uniqueness of the Self; revising the old Western, Faustian ideology; investigating the social meaning of Nothingness. And more.“

Saul Bellow¹

¹ BELLOW, Saul. *Herzog*, s. 45. V slov. preklade: „Herzog sa jej usiloval vysvetliť, aký význam to malo – že výsledkom jeho práce mal byť nový pohľad na moderné životné podmienky, ktorý by objasňoval, ako sa dá žiť obnovením vzájomných súvislostí; že chcel vyvrátiť posledný z romantických omylov o jedinečnosti pojmu ja; zrevidovať starú západnú faustovskú idológiu, prebádať sociálny význam ničotnosti. A viac.“ BELLOW, Saul. *Herzog*. Prel. Marián Fridrichovský, s. 55.

Nech netlieskajú len holuby

Pavol Suržin: *Spln duše. Vybrané a nové básne* (2008)

Ak vezmeme do úvahy skutočne skromné kvalitatívne pomery v slovenskej literatúre, je vrcholne nedbajské, ako ľahostajne nám niekedy pretečie pomedzi prsty aj celoživotná tvorba kvalitného autora. Možno jedným z hlavných dôvodov týchto nedbanlivostí je kombinácia vzdialenosti od bratislavského centra a prirodzeného autorského studu. Takto zostáva pre väčšinu slovenských čitateľov takmer neznáme i meno Pavla Suržina (1939 – 1992), ktorého *Spln duše. Vybrané a nové básne* na svetlo sveta prinieslo levočské vydavateľstvo Modrý Peter. Edične knihu pripravil Peter Milčák, ktorý je aj autorom krátkeho doslovu, umožňujúceho intímny prienik k básnikovi ako k človeku. Reprezentatívny je nielen samotný výber, ktorý okrem niekoľkých len časopisecky vydaných básní prináša prierez siedmimi vydanými [*Už stúpa prach* (1965), *Spi, krásna Verona* (1968), *V ťahu hrobov* (1969), *Šašo v prstoch lásky* (1973), *Pokiaľ ma má život* (1980), *Perie a skaly* (1989) a *Pamäti z kameňolomu* (1992)] a jednou nevydanou Suržinovou básnickou zbierkou (*Spln duše*), ale aj výtvarné a grafické riešenie knihy, o ktoré sa postarali ilustrátor Marek Ormandík a grafik Peter Grísa. Len pátos, ktorý by aspoň čiastočne kompenzoval nespravodlivý nezáujem o básnické dielo Pavla Suržina, sa zdá byť vhodným tónom pre text o ňom.

Z vývinového hľadiska pritom možno na Suržinovu tvorbu dokonca pozrieť i ako na jeden z možných modelov vývinu celej slovenskej poézie od šesťdesiatych rokov po roky deväťdesiate. Jeho cesta vedie od stachovsky konkretistického ošľa'u šesťdesiatych rokov cez znovuoživenie nadrealistickej poetiky na ich sklonku, nasledovný ponor do najhlbšieho temna na začiatku sedemdesiatych a utiekanie sa k tradičným hodnotám dediny v osemdesiatych rokoch, až k vyústeniu do spovednej úprimnosti lyrického subjektu z okraja spoločnosti zo začiatku rokov deväťdesiatych.

Čo výber *Spln duše* prináša nové – okrem možnosti komplexného pohľadu na básnika – je najmä časť výberu, rovnomenná s celou knihou. O nej P. Milčák v doslove píše, že ju zaradil ako ucelenú zbierku do edičného plánu Modrého Petra už v roku 1991 (prítom časovo vznikala čiastočne paralelne so zbierkou *Perie a skaly*), no namiesto nej napokon vydal čerstvo dokončené *Pamäti z kameňolomu*.¹

Priestor, ktorý výrazne determinuje každé obdobie Suržinovej poézie, je v *Spln duše* jednak ohraničeným priestorom schátralého bytu, jednak širším historickým aj spoločenským priestorom Levoče. Nie náhodou teda Milčák v doslove píše najmä o životnom priestore básnika. O tomto byte píše: „*Ked' raz ráno prešiel z izby do kuchyne, aby si uvaril čaj, zachránil si tým život. Strop izby sa vzápätí zrútil na podlahu. [...] V kuchyni ležalo všetko pod vysokou vrstvou hrubozrnného prachu [...]. Ale stôl, ten najpodstatnejší objekt v tejto miestnosti, vypovedal o čomsi celkom inom. Bol pokrytý popísanými papiermi a množstvom starých novín, ktoré mali okraje preplnené rukou písanými poznámkami, útržkami veršov či fragmentmi básní. [...] Vzadu za stolom bola pohovka a na nej skrútený spací vak [...].*”² V básni je tento priestor súkromným interiérom, ktorý dokumentuje neprekonateľnú samotu lyrického subjektu: „*Mám tu stôl, / ale ten sa vždy rozsype / [...] / Len v kolenách puká / ako v kozube. / Keď v osudových chvíľach alebo / len tak prekrížim na nich ruky, / ozaj puká. Nemám kozub, / áno, ja nič nemám, / ani len obyčajnú ženu!*”³ Exteriér, prípadne verejný priestor, však aktualizuje historickú kontinuitu ľudského údely. A tak vzniká aspoň nehmotne a hypoteticky vytúžený kontakt medzi lyrickým subjektom a druhým človekom, potreba spolupatričnosti je aspoň perspektívne a retrospektívne saturovaná, čo subjektu umožňuje vidieť za okraj prítomného dňa: „*I iní boli a zniesli to. / Aj zajtra je deň. / Čo ma tu ešte neminie, / sú ľudia. / A kroky od seba a k sebe. / A stôl, od ktorého vstávať / je najťažšie z celého dňa.*”⁴

Poézia Pavla Suržina, ako ju môžeme synchrónne vnímať vďaka prítomnému výberu, je v globále dynamická – jej poetika, jej príklon k hodnotovému pólu na osi ódickosť – žalmickosť, štylizácia lyric-

¹ MILČÁK, Peter. V nádeji na zmysel, s. 187.

² Tamže, s. 186.

³ SURŽIN, Pavol. *Spln duše (Vybrané a nové básne)*, s. 164.

⁴ Tamže, s. 177.

kého subjektu, ako aj východisková komunikačná situácia sa mení od zbierky k zbierke, každá z jej polôh je však zároveň básnicky uveriteľná. Jednou z konštánt, ktoré prepájajú celú jeho tvorbu, je špecificky suržinovská dynamická opozícia motívu boja – synekdochicky aktualizovaného rôznymi vojnovým reáliami – a priestoru idylicky šťastnej prírodnej krajiny: „Nijaké vojská / a namiesto bubnov plátno stanu, / do ktorého naráža vietor. // Mohol by som spomenúť lienky, / vršky, borovice, repík”.⁵

Dominantou celoživotnej tvorby Pavla Suržina je však najmä maximálna vypätosť situácie básne – či už ódicky oslavnej, až na smrť existenciálnej alebo spovedne úprimnej. Ani jeden text z výberu nie je alibisticky nejednoznačný či sterilne formálny bez vnútornej zainteresovanosti subjektu na jeho obsahu. Práve naopak – za každým veršom cítiť hĺbku básnicky zhutneného životného zážitku, každý verš je poznačený úporným zápasom o báseň: „ale väčšinou som sa triasol / nad svojím rozheganým stolom, / väčšinou to bol teror, / masaker v papieroch a vlasoch / a pod košelou, / aby som dosiahol niečo / v sebe”.⁶ Toto úsilie však spravidla nie je kľčovité, v Suržinových vrcholných zbierkach – v jeho poézii z prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov – cítiť celkom minimálnu snahu o poetizáciu: „Keď tu tak sedím, / lapajúc dych, / v postroji z rebier: / [...] / mám dojem, / že zvyšok svojho života, / len trosky života, / len zvyšky trosiek života / prežijem / aj sám. // Nemám čo dodať // z čoho”.⁷ Tu, kde by mal byť začiatok textu o Suržinových básňach, bude koniec, ktorý sa otvorí každým ďalším čítaním, lebo Suržinova poézia vytvára v čitateľovi nutkanie hlbšie skúmať jeho báseň a, čo je podstatnejšie, odhaľuje v básni nutkanie hlbšie skúmať čitateľa.

⁵ Tamže, s. 140.

⁶ Tamže, s. 116.

⁷ Tamže, s. 108.

Ako vyhnat' levy z našej poézie

František Andraščík: *Básne* (2011)

„Nevieme, čo je to poézia, ale ak pocítíme svoju existenciu zoči-voči smrti a láske a podobným základným skutočnostiam ako metaforu, všetko, čo vtedy vypovieme, je poéziou.“

František Andraščík¹

Básne Františka Andraščíka sú po výbere z poézie Pavla Suržina *Spln duše* ďalším významným vydavateľským činom Modrého Petra, sprístupňujúcim reprezentatívny výber z poézie básnika, ktorý dlho neprávom stál na okraji centra slovenského literárneho diania. Jeden z dôvodov, prečo dielo tohto autora dodnes stojí v úzadí pozornosti odbornej i laickej čitateľskej verejnosti, možno hľadať aj v tom, že Andraščík väčšinu života pôsobil, podobne ako Suržin, ďaleko od bratislavského centra. Takto na dôvod jeho marginalizácie nahliada napr. Ján Buzássy, ktorý o východniaroch (s nemalou dávkou romantizujúcej idealizácie) píše: „Prichádzajú do centra, ktorá je na okraji, aby tu boli športovcami, ekonómami, vedcami a všetkým, čo príde. Prichádzajú k tej hlave, od ktorej páchne celá ryba, aspoň im sa azda podarí s tým čosi spraviť. Ich veta je iná ako veta západná, jazyk v nej poskakuje a niekedy aj tancuje, to bratislavské tango ním môže získať trochu švih. Porozumieť sa tomu dá. Ferko Andraščík sa o to všetko v mladosti pokúšal, neprijali ho.“² Autorovu pozíciu na okraji však treba vnímať i inak ako geograficky. Andraščík bol totiž od konca šesťdesiatych rokov na invalidnom dôchodku a po próze *Zvedavosť* (1970) mu ďalšia knižka vyšla až v r. 1985, čím bola jeho izolácia ešte intenzívnejšia. Z okolností literárneho života v tomto ohľade nemalú rolu iste zohrávajú osobné kontakty, distribúcia a dostupnosť kníh, možnosti umeleckej seberealizácie a pod., no z retrospektívneho pohľadu na reliéf národnej literatúry je kľúčovou otázkou (vyplývajúca, prirodzene, aj z fenoménu osobnej a svetonárovej spriaznenosti), kto diktuje dominantný es-

¹ ANDRAŠČÍK, František. *Lesk a bieda poézie*, s. 45.

² BUZÁSSY, Ján. *Neužitočný strom. (Päťdesiatdva literárnych i neliterárnych úvah)*, s. 76.

tetický kánon. Ten totiž spätne určuje hodnotu konkrétneho literárneho diela a jeho pozíciu v dejinách literatúry. Napriek poväčšine pozitívnym reakciám na Andraščíkove neskoršie zbierky dnes jeho dielo, sprítomnené Zamborovým výberom, vstupuje do literatúry akoby nanovo a je potrebné ho do nej spätne začleniť, a to nielen z literárnohistorického hľadiska, z ktorého je nahliadané ako poetologická (a gnozeologická)³ alternatíva voči poetike konkretistov, ale aj z pohľadu súčasnej poézie, ktorá sa znova obracia (i keď na inej – postmodernou skepsou poučenej – rovine) k autenticite človeka v existenciálnej situácii.

Básne okrem celých autorových zbierok a výberov z nich obsahujú torzo nevydanej básnickej knihy *Azda som Indián*, niekoľko Andraščíkových časopiseckých básní, podrobnú edičnú poznámku, fundovanú záverečnú štúdiu Jána Zambora, ako i varianty niektorých básní (*Pi-Kariho žiaľ* a *Večná téma*) a umožňujú tak vstúpiť do autorovho diela nielen čitateľsky, ale aj študijne. J. Zambor pri edičnom spracovaní vychádzal zo zásady poslednej ruky, pričom kuriozitou je, že ide o rukopisné, nie publikované zmeny, ktoré Andraščík v textoch urobil. Nimi v debute a v druhej zbierke znižuje expresivitu výpovede (podobne – no v menšej miere – ako Ondruš v autorizovanom vydaní) a zosúladzuje ju so svojou neskoršou predstavou poézie. Zásahy do textov zbierky *Svetadiel Tabu* (1990; v edičnej poznámke už tak podrobne nerozpísané) sú menej výrazné, jemne tónujú rytmus a sémantiku textu (napr. v b. Bastilla 1789 „že sa nám“ mení na „že nám“; v b. Život v záverečnom verši pridáva slovo „už“).

František Andraščík do literatúry knižne vstúpil zbierkou *Brieždenie* v roku 1963 – v roku, v ktorom vyšiel Váلكov *Nepokoj* i Johanidesovo *Súkromie*. V slovenskej literatúre v tej dobe bolo už pár rokov cítiť výrazné uvoľnenie, do popredia sa dostávajú snahy dištancovať sa od poézie „radostných zajtrajškov“, nadviazať na to najlepšie z medzivojnovnej tvorby a inšpirovať sa aj dielami svetovej literatúry. Andraščíkov debut však na túto situáciu nijako výraznejšie nezareagoval. Milan Hamada v recenzii (síce negatívnej, ale v závere vyslovujúcej nádej na zlepšenie) na *Brieždenie* píše o klasicistickosti jeho výpovede; o tom, že z jeho textu cítiť prevahu myšlienky, postulátu.⁴ Jeho vyjadrenie tre-

³ ŠTRAUS, František. František Andraščík: Úpenlivé ruky, s. 125.

⁴ HAMADA, Milan. Tiež iba náhradná poézia, s. 127. V podobnom zmysle na autorovu poslednú vydanú zbierku *Svetadiel Tabu* (1990) reaguje L. ČÚZY. ČÚZY, Ladislav. Individuálna poetika, svojská poézia, s. 136 – 138.

ba čítať aj v kontexte dobového estetického kánonu, ktorému dominoval obraz poézie, ako ho načrtli konkretisti. Zo súčasného hľadiska zbierke skôr možno vyčítať fakt, že mnoho jej textov bolo poznačených, ako v doslove píše editor, „dobovou ideovou optikou a jej schémami, utopickou vierou v komunizmus a socializmus a ovládnutie vesmíru človekom, čo sa vo veršoch aj explicitne deklaruje“⁵. Už v nej však nachádzame zárodky základných esteticky nosných prvkov autorovej poetiky, ku ktorým patrí i Hamadom naznačený primárny dôraz na myšlienku a ústredné postavenie reflexie (no nie bez neustále prítomnej túžby po kontakte s človekom – po „súcite“), ale aj schopnosť pôsobivo využiť atribúty viazaného verša, zakomponovať do básne dejové fragmenty, aktualizovať ustálené slovné spojenia, pracovať s výpoveďou v druhej osobe, ale i s opakovaniami a pôsobivými metaforami: „v jednotlivostiach, vnútri básne Andraščík zabúda na vesmír a na jeho optimistickú perspektívu [...] a do jeho poézie sa derie obyčajná pozemská vášeň, poézia osamelého človeka, poézia poetisticky hravá i ironická, až groteskná [...]. Proti postulátom a abstraktám sa vzpierajú vášnivé záznamy vyslovené v dynamických metaforách a zintenzívnené opakovaním [...]“⁶. Zvláštnu pôsobivosť textov debutu (a to nielen tých, ktoré sa do výberu dostali) však vie oceniť aj súčasná literárna kritika. J. Šrank v recenzii na prítomný výber vyzdvihuje neumelý pôvab niektorých patetických pasáží prvotiny, ktoré majú v sebe „silný náboj takpovediac slobodne divokej krásy nekorigovanej disciplinárnym tlakom kultúry a krátkozrakou blazeovanosťou verejnej mienky. Vo frapantne smiešnom akoby bolo obsiahnuté aj niečo iné, zriedkavé, niečo ako bezbrehá vášeň“⁷. Proti redukovaniu obrazu Andraščíkovej básnickej tvorby na odraz filozofických postulátov sa vyslovila aj A. Bokníková: „Andraščíkov prínos nespočíva iba v programových zámeroch, hoci rázny tón, akým ich sformuloval, by k toľmuto dojmu mohol viesť. Prispel aj ku krajným polohám imaginatívnej poézie, takej, v ktorej fantázia splňa funkciu rôznych zložiek výpovede, nápadne sa podieľa na obraznosti, ale prostredníctvom nej nepriamo vyjadruje myšlienkovú reflexiu či koncepciu sveta.“⁸

⁵ ZAMBOR, Ján. Horkosť a ústretovosť poézie, s. 212.

⁶ HAMADA, Milan. Tiež iba náhradná poézia, s. 127.

⁷ ŠRANK, Jaroslav: Rozbresk, cyklus tretí, aj keď omeškaný, s. 14.

⁸ BOKNÍKOVÁ, Andrea. *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia I. Por-*

Z debutu sa do výberu dostalo šesť textov. Jedným z nich je rozsiahla báseň *Relativita*, ktorá začína novomeskovskou sebareflexiou dospievania lyrického subjektu. Filozoficko-kontemplatívna povaha *Andraščíkovej* lyriky, ktorá textu z kompozičného hľadiska miestami vtlačá charakter vedeckého štýlu, sa v nej kĺbi s epickým pôdorysom, lúboštným motívom, prekvapivými metaforami a pôsobivými opakovaniami, vytvárajúc tak celok, ktorý – formalisticky povedané – brzdi vnímanie a vyžaduje si neustálu recepčnú a interpretačnú aktivitu:

*Nebolo ho.
A potom prišiel,
po detsky zaplakal a pootvoril oči,
aby prijal trochu svetla.
Vtedy svet bol menší ako on,
pozostával z akejsi tváre a z pajáca,
ktorý nad ním visel.
Začal rásť a rástol aj svet,
ibaže rýchlejšie.*

[...]

*Potom vyrástla ona.
A svet sa zmenšoval až do útulnosti.*

[...]

*Prišla.
Usmial sa.
Aké divné,
včera bola mandragora
alebo
psie
zavýjanie,
a dnes je anjel.*

A svet sa zmenšoval až do útulnosti.⁹

Kompozícia básne *Relativita* do značnej miery predznamenáva spôsob práce s textom, aký možno pozorovať v druhej autorovej zbierke *Prísne ráno* (1965). Tá sa stala súčasťou výberu ako celok – Andraščíkov rukopis sa v nej už očistil od povrchných ideológií a do väčšej miery nadviazal i na autorovmu naturelu blízke dobové literárne hodnoty. Tie básnik nachádza napr. u Johanidesa, no najmä u Válka, s ktorým je jeho tvorba v mnohých momentoch i poetologicky spriaznená. Nie je náhoda, že sa vo svojej nie síce rozsiahlej a notoricky známej, ale o to inšpiratívnejšej¹⁰ esejistickej tvorbe (vyšla v r. 2006 v rovnakom vydavateľstve a edičnom spracovaní ako prítomný výber) existencialisticky ladených diel oboch týchto autorov, vyvolávajúcich v danej dobe polemiky, zastal, vyjadrujúc tak i vlastnú predstavu tvorby: „Johanides je literatúra, to znamená, že sa usiluje objaviť proporcie svojho vedomia a objektivizovať ho do reči v čase.“¹¹ Svoje videnie poslania poézie vyjadril i v *Prísnom ráne* – prozaické pasáže v ňom možno čítať ako autorský manifest. Etiku tu programovo nadraduje samoučelnej estetizácii, vyjadrujúc tak princíp, ktorý je platný pre celú jeho tvorbu: „*Nemám POETIKU. Chcem mať POÉZIU [...]. Môžete namietať, že kto chce určitým spôsobom hovoriť, musí mať svoju vypracovanú reč. Možno však mať aj NEPOTREBNÚ reč.*“¹² Najvyššími hodnotami sú mu pravda a autenticnosť a základným tvorivým princípom analytické pátranie po podstate bytia – v podobnom duchu na knižku v recenzii reagoval M. Heveši: „Andraščík sa práve svojou filozofickosťou tak trochu diferencuje od ostatnej mladej slovenskej poézie.“¹³ P. Števčekovi Andraščíkova druhá zbierka dokonca poslúžila (spolu s tvorbou M. Kováča) ako argument proti *polemickému nihilizmu jednostranných estetizujúcich revolt* hlavného prúdu dobovej poézie – *Prísne ráno* chápe ako „nový uvedomelý polemický čin proti forsírovaniu „trnavskej“ poetiky“¹⁴ Nielen z dôvodu výraznej prítomnosti reflexívnej zložky výpovede, ktorá je trvalou charakteristikou Andraščíkovej poézie, ale najmä vďaka technike koláže, ktorá spôsobuje, že do juxtapozície sa dostávajú fragmenty rôznych diskur-

¹⁰ A. Valcerová ich koncom deväťdesiatych rokov označila za „prekvapujúco aktuálne, myšlienkovito náročné a pojmovito presné“. VALCEROVÁ-BACIGÁLOVÁ, Anna. Eseje Františka Andraščíka, s. 193.

¹¹ ANDRAŠČÍK, František. O dvoch póloch v našej literatúre, s. 66.

¹² ANDRAŠČÍK, František. *Básne*, s. 33.

¹³ HEVEŠI, Marián. Dialóg s čitateľom, s. 14.

¹⁴ ŠTEVČEK, Pavol. Dve premeny poézie, s. 95.

zov s výrazným zastúpením vedeckého a esejistického, možno *Prísne ráno* vidieť jednak ako prechod medzi autorovou básnickou a esejistickou tvorbou, a tiež ako dielo pokúšajúce sa o odvážny experimentálny tvar – F. Štraus v súvislosti so zmenou jeho poetiky od *Brieždenia k Prísnemu ránu* píše o prechode od whitmanovského voľného verša k tvarovému experimentu.¹⁵ Medzi textovými fragmentmi vznikajú ostré hrany, jednotlivé štýlové charakteristiky vystupujú kontrastne do popredia, navzájom sa komentujú (niektoré časti – najmä pasáže s charakterom manifestu – možno vnímať ako metatext), prerušujú a náhle prepínajú percepčné nastavenie medzi viacerými úrovňami subjekt – modelový čitateľ/čitatelka, fiktívna realita – snaha o presahy do mimotextovej reality, text – metatext. Štylisticky a tvarovo disparátne fragmenty sú unifikované opakovanými veršami, vďaka čomu knižka pripomína hudobný či výtvarný útvar (sémantizovateľnou sa stáva i ozvláštnená grafická stránka: kapitálky, odsadenie veršov od okraja strany, striedanie verša s prózou).¹⁶ Návrtné varianty veršov najčastejšie nastolujú východiskovú komunikačnú situáciu, v ktorej do popredia vystupuje nástojčivá prítomnosť lyrického subjektu. Ten sa stotožňuje s textom a naliehavo oslovuje modelového čitateľa/čitatelku, ktorých tiež pretavuje do textu, a tak na jeho ploche dochádza k unifikácii komunikantov, k ich až fyzickému stretnutiu v básni. Výzva k spolupatričnosti a komunikácii sa striedavo obracia na človeka vo všeobecnosti a na ľúbostnú partnerku: „Možno aj Vy vezmete túto knihu / a pokúsite sa nájsť ma v nej. / [...] / Máme čas až do kikiríkania, preto / pomaly posúvajte prsty po mojej tvári, / pomaly ma časujte, lebo neviem, / či toto nie je jediná možnosť, ako sa / dohodnúť na slove áno.“¹⁷

Základný reflexívny tón Andraščíkovej poézie, ktorú v tomto ohľade možno s istou dávkou zovšeobecnenia nahliadať i ako básnický náprotivok Vámošových *Atómov Boha* či tzv. drám ideí a modelových situácií¹⁸ z konca päťdesiatych rokov, sa s motívom lásky prelína nie náhodne. Andraščík totiž vo svojej esejistickej tvorbe cit považuje za fenomén, ktorý poéziu odlišuje od filozofickej reflexie: „Čo je do-

¹⁵ ŠTRAUS, František. František Andraščík: Úpenlivé ruky, s. 126.

¹⁶ Kniha je častejšie označovaná ako básnická kompozícia než zbierka v pravom zmysle slova.

¹⁷ ANDRAŠČÍK, František. *Básne*, s. 32.

¹⁸ KUSÝ, Ivan. *Dramatická literatúra*, s. 790.

bré a čo je zlé, keď niekedy dobré môže byť zlým a zlé dobrým? O tom môže filozof uvažovať vo svojej rozumovej múdrosti pokojne, nezúčastnene, nebytotstne. Ale básnik, ktorý týmto poznaním dávno predstihol filozofiu, je k tomu bytotstne viazaný, jeho múdrosť je totiž jeho cit.“¹⁹ Svoj eticko-estetický program nie náhodne filozoficky ukotvuje vo vybraných myšlienkach existencialistických mysliteľov a autorov – aj ich tvorbu a myšlienky nahliada ako skĺbenie racia a emócií: „Ak sa Camus [...] neubránil sentimentalite, a predsa ani trochu a nikde nepôsobí banálne a nekultivovane, je to preto, že on ako tvorivá bytosť vo vyššom zmysle slova [...] nepozná rozdeľovanie vlastnej psychiky na emócie plynúce predovšetkým z pudov a na špekulatívnu rozumovosť [...]. Naopak, intelektuálnosť je mohutným zdrojom emocionality.“²⁰

Komponovanie textu, založené na koláži fragmentov, je charakteristické aj pre Andraščíkovu tretiu knižku – skladbu *Rekviem za živým* (1967; J. Zambor ju do výberu zahrnul celú). J. Šrank v súvislosti s kompozíciou autorových textov z druhej polovice šesťdesiatych rokov hovorí o viacvrstvových, synkretických skladbách, vystavaných „na pôsobivej polymorfnosti, kombinovaní a krížení širokej škály diskurzov“.²¹ Tieto techniky sa v *Rekviem za živým* prejavujú nie v prikladaní fragmentov vedeckého, resp. esejistického a umeleckého štýlu – tie sa v prevažnej miere už pretavili do kompaktného autorského rukopisu –, ale v striedaní lyrických a epických pasáží (objavuje sa tu aj stotožnenie časti subjektu s postavou s príznačným rastlinným menom Peter Hloh), novinových titulkov a úryvkov, vulgarizmov, biblického štýlu (miestami evokujúceho Kraska: „Ó, bože náhodného noža na náhodnom hrdle“)²² a pasáží s rýmami a slovnými hrami. *Rekviem za živým* – ako napokon naznačuje už názov – sonduje subjekt vzdorujúci hlbokej existenciálnej kríze, analyzuje stav ohrozenia humanity, ktorý sa stal trvalou súčasťou sveta okolo neho.

Slovné hry, ktoré sú v poetike s primárnym akcentom na reflexiu mimoriadne výrazné, sú tiež výrazom hrozivej absurdity a desivej grotesky, vystupňovanej práve tým, že ich nepríznakový kontext sa prototypovo vyznačuje opačnými konotáciami a hodnotovými nábojmi

¹⁹ ANDRAŠČÍK, František. Poézia a básnik, s. 17.

²⁰ ANDRAŠČÍK, František. O sentimentalite a kultivovanosti, s. 71.

²¹ ŠRANK, Jaroslav. Rozbresk, cyklus tretí, aj keď omeškaný, s. 15.

²² ANDRAŠČÍK, František. *Básne*, s. 68.

(ľahkosť, hravosť, radosť z objavovania, z tvorby): „Má a nemá, / má a nemá, / stále niečo, / manéž, / menáž, Počut', / má / a / nemá.“²³ Takouto prácou s výrazivom, podobne ako aj viacerými inými aspektmi svojej poézie, sa Andraščíkov text približuje tvorbe Miroslava Válka z obdobia *Milovania v husej koži* (1965): „Vrana letí, / nemá deti, / a my máme, / nepredáme, / a my máme nepredáme, / a myma nerped a, / amymema erpenad, / ane memy, ane memy, / ane mad.“²⁴ ale i Jána Ondruša [z obdobia textov *Ovce vo vlčej koži* (1997)]. Na druhú zo spriazneností upozorňuje v súvislosti s Andraščíkovými neskoršími zbierkami aj Andrea Bokníková, ktorá básnickú cestu oboch autorov číta aj ako „výpoveď o rôznych súvislostiach samoty, vyradenosti z komunikácie v spoločenskej situácii sedemdesiatych a osemdesiatych rokov“.²⁵ Zo štvrtej autorovej knižky *Zaklínanie*, ktorá vyšla v tom istom roku ako *Rekviem za živým* – v r. 1967 – a ktorá je poslednou básnickou zbierkou pred Andraščíkovou publikačnou odmlkou, sa do prítomného vydania autorovej poézie dostala len časť. Tej dominuje rozsiahla titulná báseň, v ktorej sa diskurzy a techniky práce so slovom dostávajú do tesnejšej blízkosti a graficky aj syntakticky splyvajú.

Druhú etapu Andraščíkovej tvorby predstavujú zbierky *Úpenlivé ruky* (1985) a *Svetadiel Tabu* (1990), ktoré editor do výberu zaradil celé. Prvú z nich navyše doplnil o tri básne („Zapraská pevná látka slov; Mama sa modlí a Urazené polia), čím rekonštruoval jej autorizované znenie. *Úpenlivé ruky*, hoci vznikali už na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, prinášajú poetiku celkom odlišnú od vypätých, exaltovaných veršov predchádzajúcich zbierok – zmena sa dá napokon vytušiť už zo samotných názvov knižiek. Kontrasty a ostré hrany fragmentov zmizli, kadencia veršov je stíšena, narábanie s jazykom je veľmi jemné, decentné, badať najmä príklon k ľudovej slovesnosti – v nenásilnej, no pôsobivej práci s refrénom, frazeologizmami, v orientácii obraznosti na svet rastlín. Návrtným motívom v zbierke je túžba po *sladkosti uzdravenia, protijede smútku, ho-*

²³ Tamže, s. 71.

²⁴ VÁLEK, Miroslav. *Milovanie v husej koži*, s. 76.

²⁵ BOKNÍKOVÁ, Andrea. *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia I. Portrétné štúdie a rekonštrukcie*, s. 29. Na príbuznosť osudu F. Andraščíka s J. Ondrušom a J. Stachom upozorňuje aj F. Matejov. MATEJOV, Fedor. František Andraščík, s. 227.

jení srdc, liečení.²⁶ Napriek istému zmiereniu sa so stavom sveta (J. Bžoch tento nový postoj subjektu nazýva goetheovským pokojom, stoickou vyrovanosťou)²⁷ a príklonu k ódickému pólu v pasážach oslavujúcich prírodu však neprináša projekciu radostnej harmonizácie – znepokojujúce spodné tóny sú tu vždy prítomné, čo pozitívne hodnotila i dobová kritika. Znepokojenie je však vyjadrené menej nápadnými prostriedkami: ukončením básne otázkou, zopakovaním verša či slovného spojenia, ale už i samotným utiekaním sa subjektu do rastlinného sveta.²⁸ Genitívna metafora je konštantným prostriedkom Andraščíkovej poetiky a v jeho predposlednej zbierke vystupuje do popredia najvýraznejšie. I keď sa jej estetická hodnota v priebehu dvadsiateho storočia devalvovala nadužívaním, u tohto autora predsa len nadobúda – podobne ako jeho pátos – i odlišné atribúty. Možno súhlasiť s A. Bokníkovou, ktorá tieto metafory u Andraščíka považuje za súčasť „významotvorného gesta, [...] návratu k archaickému pomenovaciemu princípu pri osvojení si sveta“.²⁹

V druhej časti zbierky (Piesne) básnikova poetika, na počiatku ktorej stáli ostré, perцепčne kakofonické kontrasty, vyústila do hladko plynúceho viazaného verša. Ani tu však nepopiera a neskrýva základnú ľudskú situáciu existenciálnej osamotenosti, z ktorej autorova lyrika od druhej zbierky ťaží, ale, ako píše J. Bžoch, „[p]roti umelej, lacnej harmónii [...] stavia [...] rozporuplnú skutočnosť“.³⁰ Práve vďaka nej má Andraščíkova poézia hodnotu, ktorá – ak sa jeho tvorbe v súčasných podmienkach, keď sa nielen na politickú pozíciu autorov, ale i na prizmy dobových estetických kánonov dokážeme pozrieť z kritického nadhľadu, bude venovať pozornosť, ktorú si zaslúži – z autora robí jedného z najosobitejších básnikov slovenskej poézie druhej polovice dvadsiateho storočia. Lahodné plynutie veršov na jednej strane zmiernuje neodstrániteľnú samotu lyrického subjektu, no na strane druhej s ňou i v hĺbke kontrastuje. K reflexii sveta, ľudí a subjektu v ňom sa pridávajú aj ekologicky la-

²⁶ Pri biografickom čítaní tieto motívy treba usúvzťažniť so životnou situáciou básnika, ktorý bol zo spoločenského i pracovného života vylúčený chorobou (a stal sa i politicky nežiadaným).

²⁷ BŽOCH, Jozef. F. Andraščík: Úpenlivé ruky, s. 4.

²⁸ Bližšie o tom pozri BOKNÍKOVÁ, Andrea. Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia I. Portrétné štúdie a rekonštrukcie, s. 138 – 158.

²⁹ Tamže, s. 155.

³⁰ BŽOCH, Jozef. F. Andraščík: Úpenlivé ruky, s. 4.

dené verše. Subjekt, v priebehu tvorby opakovane naturifikovaný do stromu, vyzýva k stotožneniu sa s až neživým, necítiacim objektom – kameňom, ktorý svojou necitlivosťou vtelený subjekt chráni pred zranením. Vtelenie sa do neživej veci možno považovať za únik pred krajne vybičovanou, zraňujúcou citlivosťou; zvecnenie tela (a prostredníctvom neho i emocionálnych zložiek subjektu) je prostriedkom nadobudnutia sily (v b. Ak dúfaš... sily morálnej, ktorá časti subjektu v 2. os. singuláru umožňuje pretrvať, ba dokonca tvoriť krásu, tešiť iných): „Ak dúfaš v pieseň kameňa, / čo zrána zneje v kraji, / [...] / kameňom staň sa. / [...] / Tak zbadáš, že si trochu iný, / že môžeš spievať, / spievať do krajiny.“³¹ V tomto momente sa Andraščíkov obraz subjektu približuje k obrazu ženského subjektu u americkej poetky Sylvie Plathovej, v tvorbe ktorej zvecnenie tela je sebazáchovnou aktivitou, zameranou na pretrvanie, prežitie, nzbieranie síl po vyčerpávajúcich udalostiach, ako aj pred nimi.³²

Posledná publikovaná autorova zbierka navracia subjekt do sveta ľudí, i keď negatívne – jeho vyčlenením zo society, v ktorej nenachádza pevné, neodňateľné a prirodzené miesto (najpregnantnejšie situáciu subjektu vyjadruje motív neprítomnosti domova, klenúci sa celou Andraščíkovou tvorbou). Niektoré básne *Svetadielu Tabu* majú spoločenskokritický náboj, resp. tematizujú problematiku „existencie ľudstva ako takého“.³³ Ten však z básne celkom neodstraňuje lásku k ľuďom a túžbu po medziľudskom porozumení (pripomína tak do istej miery Smrekove básne vnútorného exilu, ktoré vyšli v r. 1993 pod názvom *Proti noci*): „Pristavujem sa pri ľuďoch a ponúkam im prístrešie“.³⁴ Básnik sa v nich vrátil k explicitnejšiemu spôsobu vyjadrenia a vracia sa aj motív subjektu žijúceho svoju smrť, kombinovaného s motívom nepatrenia, neschopnosti dosiahnuť pocit domova: „Sedíš v hrobe bytu a vieš, že si, jak sa vraví, na

³¹ ANDRAŠČÍK, František. *Básne*, s. 120.

³² Ak by sme znova čítali Andraščíkovo dielo biograficky, medzi ním a Plathovou sa, podobne ako pri Ondrušovi a Stachovi, vynárajú životopisné paralely – americká poetka, ktorej tvorba dosiahla kvalitatívny vrchol začiatkom šesťdesiatych rokov, tiež zažívala psychické traumy (posledný z jej pokusov o samovraždu bol úspešný). Ich tvorba však – odhliadnuc od spriaznených osudov autorky a autora – vykazuje viacero spoločných atribútov, ktoré by si azda zaslúžili dôkladnejšie štúdium – okrem zvecňovania subjektu u oboch nachádzame napríklad jeho neiluzívnu analýzu (Bžoch ju v citovanej recenzii u Andraščíka nazýva sebaapitvou), motív straty náboženských a iných istôt a pod.

³³ HOCHTEL, Igor. Poézia básnika, ktorý stál bokom, s. 51.

³⁴ ANDRAŠČÍK, František. *Básne*, s. 150.

dne.“³⁵ K samote, vylúčenosti zo sveta ľudí, ktoré možno čítať v Andraščíkových predchádzajúcich knižkách, sa v *Svetadiela Tabu* miestami pridáva i vylúčenosť zo sveta prírody, ktorý bol dovtedy subjektu útočiskom, zdrojom liečivej sily a úľavy: „Kedysi sme sa spytovali: Kam chceš kráčať? / [...] / Teraz už iba: Kam zájdeš? Kam až postačíš? / Zdrevenený, / [...] / Kam až postačíš, bábika / vo vreci priekupníkov spievajúca / osihotená / od bratstva s kameňmi a vtákmi, / od stromov oslobodená.“³⁶

V závere výberu nájdeme niekoľko autorových básní, časopisecky uverejnených koncom päťdesiatych a šesťdesiatych rokov – 18 z 37 básní nevydanej zbierky *Azda som Indián* (autor rukopis poslal do vydavateľstva Smena v r. 1990)³⁷ a 18 ďalších básní. Andraščíkov príbuzný, Š. Šimočko, ako sa uvádza v edičnej poznámke, editorovi, bohužiaľ, poskytol len výber z textov zamýšľanej zbierky, ten preto J. Zambor doplnil o 18 iných básní z posledného autorovho tvorivého obdobia, čím vytvoril nový (rovnomený) celok.³⁸ Do budúca by iste bolo zaujímavé, ak by zbierka vyšla v zamýšľanom zložení, aby básnické dielo Františka Andraščíka mohlo byť vnímané, čítané a interpretované v úplnosti, lebo – ako sa zhoduje väčšina súčasných literárnych vedcov a vedkýň, ktoré s ním vstúpili do dialógu – „František Andraščík nie je autor ‚druhého sledu‘, ale básnik, ktorého sa žiada doceniť – z nadhľadu, získaného vďaka odstupu času a aj vďaka zmene politickej situácie.“³⁹

³⁵ Tamže, s. 158.

³⁶ Tamže, s. 134.

³⁷ ZAMBOR, Ján. Edičná poznámka, s. 225..

³⁸ Tamže, s. 225.

³⁹ BOKNÍKOVÁ, Andrea, *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia I. Portrétné štúdie a rekonštrukcie*, s. 155.

Pozvanie na obchádzku

Miroslav Brück: *Obchádzky* (2009)

Ťažiskom najnovšej – v poradí šiestej – zbierky Miroslava Brücka *Obchádzky* je prvá z troch častí knihy, kompozične stmelená motívom cesty – časovej i priestorovej. Literárne stereotypizované asociácie domova, odchodov a návratov, rozvrhnutých na konvenčnej osi nostalgie za domovom – inklinácia k exotickému Brück prekonáva sústredením básne na samotnú cestu.

Kľúčovými vo svete poetiky *Obchádzok* teda nie sú východiská a závery, narodenia a úmrtia, ale miesta a priestory pri ceste či na ceste – železničné stanice, najmä tie náhodné, prespaté či zaniknuté: „Znovu prespiš v zastavujúcom vlaku / to najbezprostrednejšie /– rozhodené rybárske siete / napnuté svalstvo srncov”.¹ Týmto preskupením či zrovnoprávnením hierarchie jednotlivých bodov cesty zbierka inklinuje k postmodernému rozrúšaniu modernej interpretácie zmyslu existencie ako plynutia od začiatku ku koncu, lineárnosť a jednoznačnosť smerovania ustupuje opakovanému kruhovému pohybu detailov: „rozkúskovaný deň podliehajúci počasiu / Napokon to vyústi do východiska / [...] / opakované odlesky tvojej hlavy / na mojom spustenom ramene”.² Markantná je fascinácia časovo i priestorovo nelineárnym oddaľovaním existencie, autenticity, opakovaním, podobnosťami, odmietaním jednoznačnej determinácie entít: „Zrkadlo ťa vo svojej bezradnosti / odkáže na pokračujúce zrkadlo / s plavými dievčenskými vlasmi / (tvár v celku je nedostupná)”.³ Potenciálne nekonečné oddaľovanie významu rezonuje i s Brückovým spôsobom narábania s obraznosťou – kumuláciou synonymných obrazov, pričom prenesenie *obchádzky* z pozadia do figúry, jej vymanenie zo sekundárnosti, je spriehľadnené i metatextovo: „Dokonca aj voči sebe / klamanie a obchádzky / [...] / (nemožnosť vyjadriť sa inak / ako metaforou sa stáva výhodou)”.⁴

¹ BRÜCK, Miroslav. *Obchádzky*, s. 12.

² Tamže, s. 21.

³ Tamže, s. 15.

⁴ Tamže, s. 17.

Kým druhá časť zbierky je kompozične menej zomknutá, výraznejšie do nej preniká konkrétny geografický priestor a prírodný čas, Náhodné texty tretej časti sú už len roztrúsenými poznámkami, fragmentmi, osamotenými obrazmi či zhustenými básňami – myšlienkami, ktoré zjemňujú ostrý prechod od básne na papieri k básni v čitateľovi, ktorá ako „čierny cejlónsky čaj ti zosvetľuje temné sprisahanie večera“.⁵

Voda t'a navedie

Miroslav Brück: *Podstata rieky* (2012)

Básnickú tvorbu Miroslava Brücka charakterizuje stabilná publikačná prítomnosť v slovenskom kultúrnom priestore – jeho zbierky od debutu z r. 1989 takmer bezvýnimočne vychádzajú v štvorročných intervaloch – a odstup od módných poetických vírn. Svoj postoj k nim napokon autor vyjadril i explicitne: „Súčasný umelecké trendy, nielen v poézii, ponúkajú rôzne ‚progressívne experimenty‘, kultúrna verejnosť sa na ne veľakrát pozerá s účelovým nadšením, ale o ich obsahu či o ich prípadnom poslanstve nemá často ani potuchy. Som teda zástancom poctivej a neprešpekulovanej línie prameniacej zo spontánnosti a úprimnosti.“¹ Brück debutoval v roku 1989 básnickou zbierkou *Noc, tráva v pozadí* (1989), ktorú S. Chrobáková v recenzii označila za „tichý príslub“ a už tu dominantu jeho básnického videnia sveta pomenovala ako „komornejší, lyrický prístup ku skutočnosti“², čo je atribút, ktorý sa tiahne celou jeho ďalšou tvorbou a ktorý možno vytušiť už zo samotných názvov autorových zbierok – od debutu cez *Pokúšenie verit'* (1993), *Nočné ostrovy a iné záchrany* (1997), *Orientačnú mapu na zimu* (2001), *Hraničnú cestu* (2005), *Obchádzky* (2009) až po najnovšiu knižku, *Podstata rieky* (2012). Ostatná z nich – Brückova v poradí siedma – vyšla v roku 2012 a nadväzuje na jeho základnú predstavu poézie, pokojne vystupujúcej z ticha.³ Ak v nej možno badať nejaký pozvoľný vývin, je to azda ešte výraznejšie vyčinenie výpovede, stupňujúci sa minimalizmus výrazu a zužovanie okruhu motívov.

J. Šrank Brückov básnický výraz výstižne popisuje slovami *decentnosť, úspornosť, striedmosť*, ktoré však nestotožňuje s plytkosťou či

¹ BRŮCK, Miroslav – ANDRIČÍK, Marián. Prekvapit' sám seba, s. 12.

² CHROBÁKOVÁ, Stanislava. Poézia ako predtucha, s. 38.

³ Tu sa hodí poznamenať, že J. Šrank básnikovu tvorbu vidí v dvoch fázach: „Počas prvej fázy autorovej tvorby [do ktorej patria jeho prvé tri zbierky, pozn. I. H.] v subjekte prevažovali senzualisticko-hedonistické charakteristiky, v druhej fáze sa akcent presunul na filozoficko-asketické zložky.“ Šrank, Jaroslav. *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia z perspektívy nastupujúcich autorov*, s. 296.

povrchnosťou: „Skúsenostná a výrazová prostota má pritom vysoko štylizovaný charakter, pretože zdanlivo jednoduchý povrch vecí je len odrazovou plochou pre postsymbolistické ambície vyviest' na svetlo prehliadané, skryté, subjektom objavované súvislosti sveta, tajomstvá života.“⁴ Brückova báseň sa v duchu tradične modelovanej poézie, vychádzajúcej zo symbolizmu, vyznačuje viacnásobnou prepojenosťou jednotlivých motívov, symbolov a obrazov, jej kompozícia má do veľkej miery dostredivý charakter, báseň je sémanticky vycizelovaná, vyhladená, zostáva po nej pocit oblého, ukončeného tvaru a ako taká je interpretačne prístupná nielen v kontexte celej básnikovej tvorby a konkrétnej zbierky, ale i samostatne. Hneď *Vo vodách* – teda v úvodnej básni *Podstaty rieky* – básnik načrtáva základné motívické východiská knižky, ako aj dominantné naladenie, atmosféru a zvukové modelovanie textu, v ktorom podstatnú rolu hrá práca s kvantitou, ktorá Brückovým veršom vtlačá slávnostný, až hieratický charakter: „*Pred spaním prichádzaš k vodám / popriet' svoju pozemskú / pripútanosť / bezvládný strom sa poddáva // nadvihnutej rieke / (pod ním zápalky po rybároch / a popol z úhorov) // Starena páliaca lístie / zaniká vo svojom poslednom obraze / (jej rozviate vlasy ju presahujú / ako mávajúca šatka)*“.⁵

Ak frekvenciu dlhých slabikotvorných hlások a diftongov v úvodnej básni porovnáme s ich normálnym výskytom v slovenčine,⁶ zistíme, že je zhruba 1,2-krát zvýšená. Pozícia dlhých hlások a diftongov zároveň modifikuje sémantické atribúty motívov – kvantita v spojení *mávajúca šatka* napríklad zvýrazňuje, ba až ikonicky znázorňuje viatie stareniných vlasov vo vetre, ich horizontálne rozloženie a pohyb v priestore. Vďaka plurálu v predložkových spojeniach *vo vodách* a *k vodám* v názve a v úvodnom verši sa do básne namiesto krátkeho *e* – ako *vo vode, k vode* – dostáva ďalšia kvantita. Plurál je pri lexéme *voda* príznakový, evokuje cestu, plavbu, moria, dial'ky, vyskytuje sa v takých expresívnych spojeniach ako *loviť v mútnych vodách* či *plavba v zradných vodách*, ba azda do textu vnáša i spomienku na biblickú potopu, v ktorej „*Vody veľmi stúpali a zaplavili všetko na zemskom*

⁴ ŠRANK, Jaroslav. *Kapitoly k súčasnej slovenskej literatúre*, s. 63.

⁵ BRÜCK, Miroslav. *Podstata rieky*, s. 11.

⁶ Vychádzala som z údajov, publikovaných v štúdií ŠTEFÁNIK, Jozef – RUSKO, Milan – POVAŽANEC, Dušan. *Frekvencia slov, grafém, hlások a ďalších elementov slovenského jazyka*, s. 89 – 90.

povrchu, koráb však plával na vodách."⁷ Slávnostné vyznenie textu so zvýšeným výskytom dlhých hlások a dvojhlások s týmito odtienkami a konotáciami účinne súznie. I tieto súčasti charakteristiky sa spolupodieľajú na vytváraní identity ústredného motívu zbierky – rieky, ktorá kontextovo a intertextovo nadobúda symbolické významy. Rieka ako hranica a magický priestor je stavaná do kontrastu k súši ako k prízemnej *pozemskej pripútanosti*. Stáva sa priestorom spirituálnym, nadpozemským, duchovným, duševným a vstupnou bránou do vyššej reality, nadreality, ukrýva v sebe odpoveď na otázku zmyslu života, nahliadanú z perspektívy ukončenej pozemskej existencie. Prechod do inej reality signalizuje aj časové situovanie torza deja v básni: *lyrické ty* – komunikačný partner/partnerka lyrického subjektu, ale aj jeho alter ego – k vodám prichádza *pred spaním*, teda pred vstupom do spánku, predobrazu smrti, časopriestoru oslobodeného od vôľového ovládania vedomia subjektu. Text však neprináša žiadnu definitívnu správu o povahe podstaty, ktorú rieka ukrýva, tá zostáva nekonečne odsúvaná, je miestom tajomstva, cieľom pútnikov. Ani jeden z brehov rieky navyše subjektu neposkytuje „*úľavu / a už vôbec nie vyslobodenie*"⁸.

Motív rieky, ktorej tajomná podstata – prítlačlivé hermeneutické prázdno – je jadrom zbierky, v sebe obsahuje aj mýtickú hranicu medzi zemou a podsvetím – odkazuje na rieku Styx: „*Hľadal som v prístavných mestách / na kvitnúcich trhoviskách / v zadymenej opustenosti barov // Hľadal som so svetlom putujúcich / Severanov ale nenašiel // To zdrevenené odklínadlo pod jazykom*"⁹. Podľa gréckych tradícií sa mŕtvym totiž dávala pod jazyk minca, aby mali čím zaplatiť prievozníkovi Cháronovi, ktorý mal ich dušu previezť na druhý breh. *Mincu poznania* (tak sa volá citovaná báseň), ktorá duši pomôže dosiahnuť podsvetie, a teda i odhaliť jeho tajomstvo, však lyrický subjekt hľadá márne, a preto ju nazýva *zdreveneným odklínadlom* – podstatu rieky, života a smrti nie je schopný nájsť, a teda ani vysloviť, vo verši to signalizuje aktualizovaná frazéma *jazyk akoby mu zdrevenel*. Tieto pasáže možno vnímať i ako metatextový komentár k vlastnej básni, ktorá nie je schopná dopátrať sa zmyslu a hodnoty ako pozitívne daných entít a namiesto ich sprost-

⁷ Sväté písmo Starého i Nového zákona, s. 47 – 48.

⁸ BRŮČEK, Miroslav. *Podstata rieky*, s. 11.

⁹ Tamže, s. 23.

redkovania vyjadruje príčiny a mieru svojej impotencie. Motív putovania, hľadania, správnej cesty ako motív hľadania zmyslu sa vinie celou zbierkou a je s ústredným motívom rieky a jej podstaty pevne spojený.

Kým motív putovania v Brückovej predchádzajúcej zbierke, v *Obchádzkach*, zrovnoprávňovaním jednotlivých bodov cesty a kruhovým pohybom detailov popieral interpretácie zmyslu existencie ako plynutia od začiatku ku koncu, v prítomnej zbierke cieľ – i keď nepoznaný a sémanticky nevyplnený – aspoň bezpečne existuje. Putovanie však ani tu nie je lineárne a bezproblémové, do cesty za *pôvodným usadeným tichom*, za pravou *podstatou rieky* vstupujú mäťuce signály: *bludičky*,¹⁰ ľavotočivé zákruty¹¹ a *neodbytné cvrlikania návnad*.¹² Oko, videnie, interpretácia vždy *zrádza dôsledne*¹³ a *tajné výklenky v pivničných múroch* neposkytujú ani len *ilúziu priameho videnia*.¹⁴ Napriek prevahe neistoty však zbierka obsahuje aj svetlé miesta, pomáhajúce usmerniť hľadačov zmyslu. Tieto náznaky personifikáciami a obraznosťou, čerpajúcou prevažne z dedinského prostredia, pripomínajú útvary ľudovej slovesnosti – rozprávky, magické obrady či frazeologizmy, ktoré sú už vo svojej žánrovej podstate zásobárňou kolektívnych hodnôt a vedomia pravdy: „*Ak nevieš kam voda ti naznačí / [...] / Voda ťa navedie / rozšifrovanou vlnou / račím klapnutím*“.¹⁵ Obraznosť a scenéria zbierky je celkovo ponorená do prírodného, a teda skôr rustikálneho ako urbánneho prostredia, a to rovnako jej nosná symbolická zložka, ako aj konkrétnejšia, na zmysly viac pôsobiaca časť. Zábery na detaily ako „*praskanie orechovej skrine*“,¹⁶ *chladnúce orechové škrupiny*¹⁷ či „*klopkanie datľa*“¹⁸ miestami síce pôsobia anachronicky, ba až gýčovo, no zároveň reflexívne zameranému textu dodávajú potrebný rozptyl, živosť, epickú šírku; navyše sú v kontexte Brückovho rukopisu a vývinu jeho poézie použité vcelku legitímne. Práve v týchto pasážach je najviac cítiť autorovu spriaznenosť s konkretistickou poéziou – napokon i J. Šrank v súvislosti s Brückom píše o postkonkretisticky založenej privatej

¹⁰ Tamže, s. 29.

¹¹ Tamže, s. 22.

¹² Tamže, s. 14.

¹³ Tamže, s. 19.

¹⁴ Tamže, s. 22.

¹⁵ Tamže, s. 29.

¹⁶ Tamže, s. 12.

¹⁷ Tamže, s. 13.

¹⁸ Tamže, s. 41.

a civilnej lyrike.¹⁹ Naviazanie textu na prírodu a jej časový cyklus je najbadaateľnejšie v krátkych básňach, ktoré majú atmosférou, akcentom na prírodu i rozsahom mimoriadne blízko k haiku. Pod čistým povrchom ľahkej impresie skrývajú príťažlivú esenciálnosť a vnútorné napätie.

Vyčítanie výrazu, ku ktorému básnik od predposlednej zbierky došiel, sa okrem iného prejavuje aj v tom, že senzuálne vnemy sa v básni zmiešavajú opatrne, nekumulujú sa do zložitých sústav, ale dostávajú priestor vyniknúť, doznieť, získať presah a napojiť sa tak na reflexívnu zložku textu. Báseň je zároveň vyvážená, neskĺzava do explicitnosti či špekulatívnosti i napriek často gnómicky vyjadreným pointám. Decentnosť tejto poézie sa ukrýva aj v kompozícii a prístupe ku kompozícii knihy – kým predchádzajúca autorova knižka nie celkom šťastne pozostávala z troch rôznorodých častí, pričom v dvoch z nich bolo ťažké zachytiť jednotiace prvky, v prítomnej zbierke dominuje práve opačná stratégia. *Podstata rieky* obsahuje len 27 básní vrátane krátkych, haiku podobných útvarov. Jednotlivé jej texty sú motivicky relatívne pevne zomknuté. Kompozíciu, knižnú úpravu (v ktorej je každá báseň vytlačená na samostatnej strane aj napriek jej malému rozsahu a do ktorej boli vhodne zvolené výrazovo nekomplikované ilustrácie Lívie Kožuškovej), prerušujúce plynutie zbierky niekoľkými za sebou idúcimi stranami, ako i charakteristiku Brückovho narábania s výrazovými prostriedkami by bolo možné označiť za citlivú a pôsobivú prácu s tichom a bielymi miestami. Tie možno pokladať za dôležité významotvorné a tvarotvorné prvky Brückovho rukopisu. Nie je preto náhoda, že jedna z básní zbierky je titulom dedikovaná básnikovi ticha (i keď sám sa takémuto označeniu vzpíeral) – Gennadijovi Ajgimu. Aj Brückovo písanie možno totiž do istej miery označiť za reakciu na to, čo J. Zambor u Ajgiho pomenoval degradáciou posvätného ticha, ktorá vedie k strate autentickosti jazyka.²⁰

Prechod od zmyslového vnemu, od konkrétnosti krajiny ku krajine symbolickej, ku krajine mysle nastáva pozvoľna, to symbolické a to zmyslové sa stretáva v uzloch, v ktorých oba aspekty textu a textom modelovanej reality existujú paralelne: „*Zatáté hory / zatvrdnuté odtlačky konských vozov / dlane prehĺbené surovým železom / (ten-*

¹⁹ ŠRANK, Jaroslav. *Kapitoly k súčasnej slovenskej literatúre*, s. 60.

²⁰ ZAMBOR, Ján. *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*, s. 163.

to kraj nie je len víno / a odpúšťanie) // Bocian sa usádza na spustnutom / továrenskom komíne / (jeho vychýlená poloha vynáša / naše zanedbané dlhy) // Oko ako vždy zrádza dôsledne".²¹ V prívlastkoch *zaťaté, zatvrdnuté, surové* sa kumuluje deskripcia zmyslovo vnímateľnej reality krajinných prvkov a charakteristika ľudí, ktorí krajinu obývajú, charakteristika ich života a práce. Brück tiež účinne pracuje s vertikálnou priestorom – náš vnútorný zrak sklzáva z hôr až do odtlačkov vozov, do hĺbky čiar na dlaniach. V súlade s ozmyselňovaním vertikálnych a horizontálnych línií poloha prvku v pomyselných karteziánskej sústave súradníc nadobúda hodnotiaci príznak – *spustnutý továrenský komín je vychýlený*, a teda poukazuje na *zanedbané dlhy*. Aktualizačným prvkom v najnovšej básnikovej zbierke je ekologická problematika, ktorá je symptomatická pre dnešný pobyt človeka a kultúry vo svete. Brück ju pertraktuje, podobne ako etické posolstvo, sálajúce z jeho tvorby, nenásilne, nemoralizátorsky, načrtávaním impresívne ladených obrazov a zaujatie explicitného postoja sa má odohrať až vo vedomí čitateľov a čitateľiek. Kombinácia všetkých atribútov básnickej tvorby Miroslava Brücka ústi do stíšeného, no esteticky nosného (a preto prijateľného a hodnotného) pozadia dobového básnického virvaru.

Sivá alternatíva

Ľuboš Bendzák: *Vytrvalosť sivej* (2010)

Vytrvalosť sivej je štvrtou zbierkou básní Ľuboša Bendzáka, ktorý debutoval v čase, keď v diskusiách o slovenskej poézii najviac rezonovala otázka produktívnosti gesta vzdoru, revolty voči vládnucim hodnotám a normám dobovej poézie, ktoré iniciovali najmä diela autorov, debutujúcich od polovice osemdesiatych rokov. Tie do slovenskej poézie nanovo a miestami šokujúco vniesli „rituály nonkonformného životného štýlu“ (F. Matejov o debute J. Urbana),¹ „intenzívne a senzitivne prežívanie osobných existenciálnych a lúboštných tráum“ (M. Zelinský o debute I. Koleniča)² či polemiku „s tradičným obrazom ženy“ (A. Bokníková o debute T. Lehenovej),³ v ktorom sa „uvolňuje pretlak telesnosti, spontánneho vyslovovania intimity“.⁴ Poetika a motívy týchto autorov a autorky boli následne viac či menej úspešne rozvíjané alebo len esteticky neproduktívne napodobňované koncom rokov osemdesiatych a v poslednej dekáde dvadsiateho storočia. Vlna básnickej produkcie, iniciovaná do veľkej miery poetickými gestami týchto básnikov a poetky, no i širším pohybom nielen v literatúre, ale aj v spoločenskom živote v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch, sa vo výraznej miere spája s autormi, publikujúcimi v tom čase v časopise *Dotyky*, ako aj s tzv. „barbarskou generáciou“, ambíciou ktorej bola autentická výpoveď a členovia ktorej cez svoje lyrické subjekty, ako píše J. Šrank, „ostentatívne prejavujú ľahostajnosť voči spoločenským konvenciam a identifikujú sa so spoločenskou perifériou“.⁵

Do tejto situácie v roku 1995 vstúpil svojím debutom *Básne pre Soňu Marmeladovovú* Ľuboš Bendzák. Jeho prvá básnická zbierka vyvolala relatívne čulý záujem dobovej literárnej kritiky a napriek určitým afinitám s dominujúcim a už odznievajúcim poetickým ges-

¹ MATEJOV, Fedor. Jozef Urban, s. 310.

² ZELINSKÝ, Miroslav. Kolenič Ivan, s. 284 – 285.

³ BOKNÍKOVÁ, Andrea. Žena ako autorka – žena ako téma v slovenskej poézii od šesťdesiatych rokov po súčasnosť, s. 26.

⁴ Tamže, s. 31.

⁵ ŠRANK, Jaroslav. Hľadania básnikov prichádzajúcich na sklonku tisícročia, s. 148.

tom bola kriticky a afirmatívne chápaná ako produkt individualizovanej autorskej poetiky, nie ako epigónske dielo: „[N]eomračuje [nás tu] dávno zvetrané šokantno-mystické gesto, ktorým je najmladšia poézia – aj vďaka úspešnému ťaženiu časopisu Dotyky – na Slovensku zamorená.“⁶ Podobne debutovú zbierku básnika zhodnotila aj A. Bokníková „Bendzákovo pohrdanie „slušným“ životom sa už vyžilo medzi jeho rovesníkmi. [...] Ešte šťastie, že Bendzák mu dal osobitný štýl.“⁷ Po debute sa však autor na dlhú dobu odmlčal a jeho druhá zbierka *Zápisky z čudného domu* vychádza s desaťročným odstupom v roku 2005. Jej kritická recepcia už nebola taká jednoznačná – kým totiž dobová kritička S. Chrobáková o jeho debute píše, že „[p]oetické hodnoty jeho prvotiny ohlasovali talent, ktorý viac-menej úspešne dokázal vo svojich básňach prepojiť originálnu imaginatívnosť s čistotou básnického tvaru“⁸ *Zápisky z čudného domu* už v tej istej recenzii hodnotí ako rozpačité a nepresvedčivé. Na druhej strane však kritika ocenila vzácne vyvážený „pomer medzi prežitým a napísaným“ a „sústredenú autorskú optiku“ druhej zbierky.⁹ Po autorovej málo povšimnutej útlej tretej zbierke – básnickom zošite *Vodka* (2009) – v roku 2010 vyšla jeho nateraz posledná zbierka *Vytrvalosť sivej*.¹⁰ Zhrňujúcu charakteristiku autorovej tvorby od debutu po túto knižku podáva J. Gavura, ktorý za konštanty Bendzákovej poézie považuje „početné znaky terapeutického písania“, no zároveň i schopnosť sebareflexie a zmysel pre „analytickosť, detailnosť a súvzťažnosť“¹¹

Vytrvalosť sivej Ľuboša Bendzáka je zostavená zo štyroch častí. Prvá – Deň ako každý iný – a druhá, Poloha plodu, sú uvedené citátom z diela Antonina Artauda, tretia má názov Dejiny vojny a posledná je rovnomenná s celou knižkou. Štyri kompozičné celky knihy predchádza báseň bez názvu – akýsi básnický predhovor či krédo:

⁶ CHROBÁKOVÁ, Stanislava. „V krajine popolvára, v krajine horúčky“, s. 50.

⁷ BOKNÍKOVÁ, Andrea. Lahké a melancholické kroky mestom, s. 74.

⁸ CHROBÁKOVÁ, Stanislava. Primálo ambiciózne? s. 74.

⁹ BRŮCK, Miroslav. Autentické zápisky – Ľuboš Bendzák, s. 5.

¹⁰ GAVURA, Ján. Ľuboš Bendzák (1966), s. 125.

¹¹ Tamže, s. 125 – 126. Charakteristiku Bendzákovej poézie nájdeme aj v *Individualizovanej literatúre* J. Šranka (vyšla po publikovaní prítomnej štúdie).

*Sníva sa mi o poézii
tichej a vážnej
s kruhmi pod očami
sivými ako neskorá jeseň
v ktorých sa zrkadlí
diaľka
a do seba zahľadený
horizont¹²*

Úvodná báseň zbierky kóduje hodnotové a štýlové dominanty tejto poézie – striednosť vo výraze, autentickosť, pravdu, impresiu, záznam –, potvrdzované jednak motivickou náplňou a celkovým vyznením autorovej tvorby, a jednak asketickým prístupom k publikovaniu textov. Básnický predhovor zároveň nastoľuje základnú komunikačnú situáciu Bendzákovej poézie – báseň už svojim prvým veršom dáva najavo intenzívnu prítomnosť lyrického subjektu, upozorňuje na jeho centrálnu pozíciu („[mne] sa sníva“). Ambivalentnosť syntaxe tejto krátkej básne – možnosť usúvzťažniť verš „s kruhmi pod očami“ nielen s charakteristikou poézie (verš by sme čítali ako nezhodný prívlastok), ale aj s lyrickým subjektom (verš možno čítať ako doplnok) – umožňuje identifikovať poéziu so subjektom: to, čo sa *zrkadlí* v básni, nie je len vonkajší *horizont*, ale aj subjekt. Nastavením zrkadiel oproti sebe tak vzniká nerozčleniteľná jednota sveta, subjektu a poézie, ktoré sa navzájom interpretujú a podmieňujú. Úvodná báseň zbierky tak predznamenáva zbiehanie sveta básne do intímneho vnútra lyrického subjektu a hrdinu epických pasáží zbierky – duševného a duchovného („sen“, „do seba zahľadený horizont“), ale aj telesného: „*kruhy pod očami*“ totiž (na rozdiel od motívu očí – zrkadla duše, ktorý je natoľko konvencionalizovaný, že sa v jazyku ustálil ako lexikalizovaná metafora) kreslí fyzicky konkrétnejší obraz subjektu (a básne), viažuc na seba aj dimenzie jeho vnútornej charakteristiky (kruhy pod očami konotujú nielen fyzickú, ale aj duševnú a emocionálnu únavu). Tým,

že subjekt nadobúda individualizované vnútorné i vonkajšie charakteristiky, v básni zároveň vzniká predpoklad pre to epické. Azda nie celkom náhodné je, že motív kruhov pod očami – v básnickom texte pôsobiaci veľmi výrazne – nachádzame aj v omnoho staršej poézii, v debute Laca Novomeského *Nedeľa* (1927), v krátkej básni Kruhy: „*Hviezdy a mesiac / nad mesto svetlo nedoniesli / [...] / tma noci / pod oči ľudí kreslí čierne kruhy.*“¹³ Oba texty sú totiž prestúpené šerom – sivou, v oboch má dominantné postavenie vizuálna obraznosť –, v oboch dominuje impresívny záznam. Novomeský je navyše jedným z prvých výrazných básnikov mesta¹⁴ a topos mesta – jeho sídlisk, chladných ulíc, staničných krčiem, *pajzlov* a *pubov* – je priestorom, kde sa odohráva väčšina Bendzákových básní.

Poloha, do ktorej je subjekt zbierky štylizovaný, je okrajová, periférna, hrdina zbierky je outsider, resp. „loser“, ako ho v recenzii nazýva Michal Jareš.¹⁵ Vyznáva sa z dekadencie: „*milujem všetko čo je choré*“,¹⁶ má problémový vzťah k synovi: „*Pre syna nie som / žiadna autorita*“¹⁷ a pracovným návykom: „*moje dni / zarastajú bolševníkom / nekonečných prázdnin*“,¹⁸ oslavuje alkohol, pohybuje sa v prostredí krčmy, psychiatrickej liečebne či nemocnice a sám seba charakterizuje ako kerouacovsky samotárskeho čudáka, „*ktorý prespí v burine / a naje sa v tieni / nákladného auta / na ceste / k akejsi pochybnej / východnej múdrosti*“.¹⁹ Táto póza (ktorú mu niektorí kritici vyčítajú) však u Bendzáka azda ani ako póza nepôsobí – subjekt sa totiž vďaka sposednému, denníkovému vyzneniu textov a množstvu detailov, ktoré vytvárajú uveriteľný svet básne so značnou epickou šírkou, pôsobí nanajvýš autenticky, vôbec nie vykonštruovane.

Realita a vízie (či sny a iné podoby hypotetickej skutočnosti) fikčného sveta sa v autorovej poézii plynulo prelínajú, vplývajú do seba ako v nasledujúcej básni (uvádzam ju celú):

¹³ NOVOMESKÝ, Laco. *Poézia*, s. 136.

¹⁴ Pozri napr. jeho posmrtné vydanú zbierku *Dom, kde žijem* (2012).

¹⁵ JAREŠ, Michal. *Naděje sympatického losera*, s. 73.

¹⁶ BENDZÁK, Ľuboš. *Vytrvalost' sivej*, s. 25.

¹⁷ Tamže, s. 14.

¹⁸ Tamže, s. 10.

¹⁹ Tamže, s. 40 – 41.

Cestou na sever

*Dopoludnie Je tma
Možno bude snežiť
Oblečiem si prešivanú bundu
z trhu za osemsto korún
a vyberiem sa smerom na sever
od nášho malého mestečka
a budem vzdorovať vetru
snehu a mrazu
a možno stretnem nejaké zvieratá
a ľudí Ale ja sa nebudem
zastavovať Budem kráčať
a tvrdohlavo sa predierať cez závej
pokiaľ neuvidím
zamrznutý mesiac
Aj keď uznávam
polárna žiara
by bola viac²⁰*

Epický detail (*prešivaná bunda z trhu za osemsto korún*) a vonkajšia charakteristika subjektu – hrdinu sú v mnohých básňach zbierky, podobne ako v tejto, súčasťou širšieho epického podložia básne. Motív putovania hrdinu, opis jeho výstroja, prekonávanie prekážok (aj potenciálnych konfrontácií – „*možno stretnem nejaké zvieratá / a ľudí*“) tento text napájajú na staršie žánre epickej poézie (epos, chanson de geste). Žánre hrdinskej epiky, na ktoré báseň in-tertextovo nadväzuje, sú u Bendzáka aktualizované nielen povrchno,

premietajú do textu konkrétne dobové reálie (*bunda, mestečko*), ale sú aj hlbkovo prehodnoteným silným (no často nenápadným, ba až ležérne pôsobiacim) autorským gestom. Lyrický subjekt – hlavná postava má v súlade s typickým obrazom subjektu Bendzákovej poézie nielen znaky hrdinu, ale aj prízemného, marginalizovaného či patetického stroskotanca. Estetická individualizácia, prehodnotenie žánrovej ponuky vytvára zaujímavé a esteticky nosné napätie medzi schémou žánru v povedomí čitateľa/čitateľky a očakávaniami, ktoré z nej plynú (rovina vízie, interpretácie fikčného sveta básne) a banálnej reality fikčného sveta konkrétnej básne (putovanie vedie len k spozorovaniu *zamrznutého mesiaca*, nie *polárnej žiary*, hrdina sa teda nedostáva na sever – za polárny kruh, ale len za *mestečko*). Napätie medzi žánrovým modelom a jeho realizáciou predovšetkým umožňuje pozdvihnúť banálnu realitu fikčného sveta, heroizovať ju a s ňou heroizovať i subjekt – hrdinu. Podobnú štylizáciu subjektu do hrdinu-nehrdinu nachádzame v mnohých iných básňach zbierky. Dalo by sa povedať, že hrdinstvo v nehrdinstve je základnou charakteristikou Bendzákovho subjektu ako takého. Lebo čím iným je proklamované outsiderstvo, vyčlenenie sa zo spoločnosti (úspešných ľudí) a vysunutie sa na jej okraj ako heroizáciou vlastného údely?

Putovanie hrdinu-nehrdinu *na sever* a motív chladu, zimy v našom kultúrnom priestore odkazuje na tvorbu Osamelých bežcov, azda najviac na debuty Ivana Štrpku a Ivana Laučíka. Mýtizáciu severu Osamelými bežcami Ivan Štrpka interpretuje v rozhovore o svojej spolupráci s D. Ursinym takto: „Nie na západ, ani na východ, ale na sever, čo bolo aj krédo Osamelých bežcov. Bola to pevná orientácia. Môžeš ísť hocikam, ale ak vieš, kde je sever, tak sa nestrátiš. Sever sa končí bodom, ktorým je severný pól, kde sú čisté veci medzi životom a smrťou. Takže sever sa vôbec nenachádzal v tej ideologickej schéme a ani to nebola žiadna tretia cesta. Je to normálna cesta pre každého človeka, podľa ktorej sa všetci orientujeme.“²¹ Mýtizácia priestorov a objektov (sever, Island, mesiac) a istá ritualizácia úkonov (čítanie, putovanie), napájanie textov na staršie žánre a texty vysokej literatúry (okrem spomínaných napr. aj na *Bibliu* či legendu) zväčša nenásilne, neexplicitne spoluvytvárajú silné a hlboké etické posolstvo, ktoré je jednou z konštánt Bendzákovej poézie.

V b. Cestou na sever môžeme okrajovo zahliadnuť ďalší z charakteristických prvkov básní Ľuboša Bendzáka – už avizovaný topos mesta, ktorý je synekdochicky načrtnutý v zábleskoch priestorov bytu, krčiem, kaviarní, nemocníc, psychiatrických liečební, domovov dôchodcov, semaforov, benzínok a panelákového balkóna „s výhľadom na Južnú triedu a dom dôchodcov“,²² ako napr. v úvodnej b. záverečnej časti knihy, rovnomennej s celou básnickou zbierkou – v časti Vytrvalosť sivej:

Graffiti

Letné rána

s príznakmi začínajúcej depresie

Invalid z protihľého paneláka

venčí svoju milovanú pouličnú zmes

šťastie je nevyspytateľné

[...]

keď lastovičky bezcieľne krúžia

nad spálenou letnou trávou

a dopukané počmárané múry rozprávajú

o bežných ľudských nešťastiach²³

²² BENDZÁK, Ľuboš. Vytrvalosť sivej, s. 65.

²³ Tamže, s. 59.

Graffiti ako básnický vstup do časti Vytrvalosť sivej ponúka aj vstup do interpretácie názvu zbierky. Sivá ako vyjadrenie miesta hodnotového nedourčenia (ani dobro, ani zlo, ani pravda, ani lož a pod.) je okrem iného asociovaná s toposom sídliska, so šedou panelákov, v ktorých sa odohrávajú *bežné ľudské nešťastia* – ani hrdinské, ani nehrdinské, kde sa postavy a postavičky z Bendzákových epických básní a venovaní pohybujú niekde na pomedzí *začínajúcej depresie* a *nevyspytateľného šťastia*. Ako sme však čítali už v úvodnej básni, *sivá* je pre Bendzáka aj poézia (vychádzajúca zo svojho subjektu, resp. s ním bytostne spojená či až totožná) – *sivá* ako miesto stretu tragédie, melanchólie a smútku fikčného sveta subjektu a jeho (mravnými, estetickými) ideálov. Báseň sa javí ako nástroj na prekonanie ticha, izolácie, a to nielen smerom k čitateľom, ale aj smerom k iným autorom a ich textom (ako bolo načrtnuté vyššie, aj vo vzťahu k ustáleným žánrom); slová básne sú „*slová na prekonanie mlčania*“²⁴ a na prekonanie samoty: „*Nechcem byť sám / Nežne otvorím knihu*“.²⁵ V bohatých intertextových odkazoch inklinuje takmer výlučne k životopisne kontroverzným autorom a autorkám (samovražda, duševné poruchy, depresie, drogy, epilepsia), v tvorbe ktorých zaznievajú temné tóny (motív smrti, ohrozenia lyrického subjektu, šialenstva a pod. (F. M. Dostojevský, M. Haugová, S. Plathová, P. Celan, V. Holan, K. Kesey, A. Artaud, H. Michaux), teda vlastne k autorkám a autorom, ktorí sú – podobne ako subjekt jeho básní – v určitom zmysle na okraji (spoločnosti, života, normy), no ktorí vytvorili nesmierne hodnotné literárne diela. Práve pretrvanie, vytrvalosť subjektu, jeho prežívanie, precitovanie bolestnej existencie *na okraji* dáva vzniknúť Bendzákovej poézii, ktorá zas spätne pomáha subjektu prežívať. Na to však, aby sa tento kruh dal do pohybu, aby sa prelomilo mlčanie a vznikla báseň, je potrebné vyvinúť námahu, prekonať počiatočný odpor, pozdvihnúť sa, veriť a vytrvať: „*Na jar sa znova zamilujem / v malom bare sa opijem od šťastia / Nikto si to ani nevšimne*“.²⁶

Ako som v úvode uvažovania o poézii Ľuboša Bendzáka naznačila, jeho debut bol kriticky kladne prijatý práve vďaka nestotožneniu sa s dominantnou pózou mladej dobovej poézie, no v druhej autorom-

²⁴ Tamže, s. 50.

²⁵ Tamže, s. 9.

²⁶ Tamže, s. 69.

vej zbierke už bytie Bendzákovho subjektu na spoločenskej periférii vystupuje do popredia: „básnika zaujíma svet ‚neúspešných‘, vykoľajených ľudí, pohybujúcich sa na okraji ‚úspešnej‘ spoločnosti.“²⁷ Posun od lyrickej priezračnosti ku konkrétnostiam života na periférii sa v tretej zbierke zvyrazňuje a vrcholí, ako naznačuje i prítomná interpretácia, v nateraz poslednej básnikovej knihe. Treba však podotknúť, že – ako som sa snažila ukázať v úvode tejto sondy do jeho diela aj v interpretácii jeho najnovšej zbierky – vnímať Bendzákovu tvorbu len cez prizmu už existujúcich modelov a póz subjektu (či už ide o tzv. barbarov, bitníkov či iných skupín či jednotlivcov, štylizovaných do pozície outsiderov) nie je celkom primerané. Autor nekopíruje netvorivo literárne predlohy, jeho rukopis, ako možno badať i z toho, že sa v jadre vlastne nemení, je jeho vlastný – je to spôsob sebaujadrnenia v básni, ktoré autor nemôže (a nemusí) prekročiť. *Vytrvalosť sivej* sa teda nijak razantne neodkláňa od rukopisu autorových predchádzajúcich zbierok, od obrazu lyrického subjektu v nich, ani od spôsobu zapracúvania jednotlivých motívov do tkaniva básne či od ich hodnotového sveta – niektoré zo starších textov sa dokonca stali súčasťou novej zbierky. Štvrtá autorova kniha básní organicky vyplýva z jeho predchádzajúcej tvorby.

Okrem markantnej (no nie postmoderne uchopenej) intertextuality, ktorá je konštantou autorovej tvorby od debutu, jeho poézii dominuje inklinácia k ideálu autenticity, ktorý Bendzák denníkovo-sповедným štýlom svojich básní napĺňa: „*V nedel'nom popoludní / keď niet čo robiť / sedím na maminom / miniatúrnom panelákovom balkóne / [...] / zatiaľ čo moje dni / zarastajú bolševníkom / nekonečných prázdnin*“.²⁸ Básnik ním čiastočne nadväzuje na voľnejšie chápanú líniu tzv. спovednej poézie (zmienku o poézii S. Plathovej a P. Celana tak možno čítať aj v tomto zmysle) či akejsi denníkovej poézie (k lektúre, uvedenej v básňach, patrí aj M. Haugová). Ako píše v recenzii na jeho ostatnú zbierku i J. Šrank, jeho tvorbu možno vnímať i v kontexte mýtu P. Suržina²⁹ a, dodajme, aj F. Andraščíka. Ak R. Matejov Bendzákovu tvorbu situuje k poézii M. Brücka,³⁰ treba zas dodať, že jeho poézia v mnohom gravituje i ku generačne tiež blízkeму Mar-

²⁷ CHROBÁKOVÁ, Stanislava. Primálo ambiciózne? S. 75.

²⁸ BENDZÁK, Ľuboš. *Vytrvalosť sivej*, s. 10.

²⁹ ŠRANK, Jaroslav. *Sivá vytrvalosť*, s. 14.

³⁰ MATEJOV, Radoslav: *Lahkosť i bremeno mnohorakosti*, s. XVI.

tinovi Vladovi (1959) či Borisovi Mihalkovičovi (1961). Autorský hlas Ľuboša Bendzáka však zostáva napriek mnohým afinitám s tvorbou domácich aj zahraničných autorov a autoriek svojský a v dnešnom literárnom kontexte, v ktorom sa vedú diskusie o (ne)produktívnosti ďalšieho zoskupenia básnikov a poetiek, ho možno chápať aj ako ozrejmenie potreby akejsi autentickej alternatívy k textovým experimentom mladších (ale aj generačne blízkych) autoriek a autorov.

O mimoestetických funkciách básnictva

Boris Mihalkovič: *Slnko nad Modrou* (2011)

Básnik a prekladateľ z francúzštiny, Boris Mihalkovič, zdá sa, nikdy nepatrí k básnikom – kariéristom. Dokonca pôsobí dojemom, že takouto kariérou priam pohrda. Knihy jeho básní v próze vychádzajú s vyše desaťročným odstupom (a v podozrivo magických ročníkoch, končiacich zhodnými číslicami) – debut *Kocky ľadu* v r. 1988, druhá knižka *Milovať* v r. 1999 a najnovší súbor *Slnko nad Modrou*, obsahujúci aj „krátke riadky“, v r. 2011. Aj časopisecké publikovanie napovedá, že Mihalkovič je skôr sporadickým pôvodným autorom ako človekom, ktorého bytie je poéziou esenciálne determinované; nie je ani jedným z vyvolených zázrakov či samozvaných kultivovateľov slovenskej literatúry. Boris Mihalkovič má skôr príležitostne potrebu sa básňou vyjadriť.

A básne jeho novej knihy, venovanej pamiatke matky, i určité znaky príležitostnej básne či prejavu majú. Ich príležitostný charakter tkvie už napríklad v okolnosti, že knižne vychádzajú v roku autorových päťdesiatin, pri niektorých textoch možno identifikovať i priamejší konkrétny popud ich vzniku, no nádych príležitostnosti knihe ako celku dáva najmä jednotný tón – rétorickosť, oslavnosť až ódickosť, atmosféra sviatočnosti a pátos. Tie sú zakódované jednak do obsahu textov, pôsobiacich miestami ako novodobé selanky v próze, jednak do rytmu vety, tropiky a figúr. Keď píšem oddelene o sémantike básne a o jej forme, robím to celkom cielene. Mihalkovičove básne v próze, ktoré tvoria prvú, najucelenejšiu časť knižky – *Srdce na dlani* – sú totiž v tomto nie nepodobné eseji či príležitostnému rečníckemu prejavu – aj pri tých možno formu vnímať ako akúsi nadstavbu, ornament. Eseji sa autor venoval aj prekladateľsky (preložil napríklad pár esejí A. Camusa, M. Prousta či M. de Montaigna) a jeho texty sa k nej blížia i svojou reflexívnosťou: „*Vidí sa mi, že sila a moc vládnu svetom, a to aj v najintímnejšom bytí: kto*

na seba prirodzene neupozorňuje, pre druhých akoby nejestvoval“.¹ Ozdobnosť, rétorickosť a slávnosť však Mihalkovičove básne v próze spájajú najmä so žánrom rečnickeho štýlu – s príležitostným prejavom. Srdce na dlani nie je skúpe na rečnicke otázky: „Čo by si mi vedela povedať? Že tá nič netrápi, len tá núdza?“² zvolania „Veľké i malé bytosti zeme, neba, vôd, patríť k vám celým srdcom!“³ či patetické apostrofy: „Ó, noci bez spánku, noci zadŕhavých modlitieb, ste pre nás čímsi viac ako len stelesnením narušeného biorytmu?“⁴ a rytmus syntaxe silne nabáda k hlasnému čítaniu.

Dusivá ornamentálnosť textu Mihalkovičových básní v próze tkvie aj v ich dlhej vyšperkovanvej opisno-reflexívnej vete, ktorá pracuje s explicitnou, až gýčovou tropikou, prvoplánovo pôsobiacim rýmom: „s túžbou, čo do ďalekých končín uniká: dívať sa ako smädný blázon očami neunaveného pútnika“⁵ a rušivou inverziou, miestami sugerujúcou jambický začiatok vetného celku: „Je toto moje bytie, temné a zauzlené, ktorým neprehovorím“.⁶ O prvej časti knižky je napriek občasnému zábleskom esteticky hodnotných častí textu a nemalým sympatiám, ktoré subjekt vzbudzuje svojou pokorou a úprimným spovedno-dennikovým vyznením básní, nutné konštatovať výraznú tendenciu textu sklzávať do klišé a výrazovej entropie, nízku mieru invencie, explicitnosť a prvoplánovosť. Na druhej strane je v nich i akási kompozičná a myšlienková jednota, ktorá by – ak by bola dost rozsiahla – azda mala potenciál z knižky urobiť zbierku. No, ako som spomínala vyššie, Boris Mihalkovič sa vlastne o nijaké pozdvihovanie poézie či nachádzanie nečakaných nových spôsobov videnia sveta nesnaží a funkcia a hodnota jeho textov spočíva inde.

Druhá časť knižky (Pezinské litánie) obsahuje len tri básne, zakončené udaním miesta a času vzniku: začiatok roka 1997 v Pinelovej nemocnici v Pezinku. Básne – príhovory (k svetlu, k partnerke a k sebe) sú typické kumuláciou výrazových prostriedkov, opakujúcimi sa syntaktickými konštrukciami, anaforami a asociatívnosťou. V jednej z nich zaznieva hnev na samého seba, ktorý sa po stupňujúcich sa reťazcoch rozvitých nadávok (trdlo, ťulpas, trkvas) zadrháva do až

¹ MIHALKOVIČ, Boris. *Slnko nad Modrou*, s. 22.

² Tamže, s. 14.

³ Tamže, s. 12.

⁴ Tamže, s. 24.

⁵ Tamže, s. 19.

⁶ Tamže, s. 15.

nonsensevej hry so slovom, nie nepodobnej poetike Ondrušovej *Ovci vo vlčej koži*, ktorá zhodou okolností vyšla v rovnakom roku: „A ešte lapiduch / a lapikurkár, / lapizajac a lapilízač, / Lapivrch a Lapižezezo“.⁷ Ostatné dve básne zapadajú do ódicko-eufemizujúceho tónu ostatných textov knižky.

V kontexte druhej časti knihy treba poznamenať, že slnko a svetlo ako symboly optimistického – svetlého videnia sveta sú pre *Slnko nad Modrou* kľúčové. Slnko, objavujúce sa už v jej názve, je súčasťou božského poriadku, ktorý subjekt vníma ako zdroj pozitívnej životnej energie. Podobné motívy nachádzame už i v jeho predchádzajúcich zbierkach; v nich je svetlo spájané i s vierou; v úvodnej básni Pezinských litánií ho, nadväzujúc na túto paralelu, zbožšťuje: „Svetlo, prichádzam k tebe / [...] / aby som sa pridal k hymne na tvoju chválu“.⁸ Celá najnovšia Mihalkovičova knižka by sa dokonca dala interpretačne uchopiť aj cez svoj náboženský rozmer a liturgický štýl, ktoré miestami z textu vystupujú celkom nezastreto, či už v prevažujúcej oslavnej polohe, alebo ako zriedkavý pesimistický apokalyptický povzdych: „Stáva sa lepšou tá ľudská črieda? / Nevidieť konce našich bied“.⁹ S týmto náboženským rozmerom textov koreluje aj ich etický rozmer, pokora a vnútorná rozvaha subjektu, jeho prostý obdiv k svetu a zmierenie sa s ním, ako aj nie vždy úspešné zmierňovanie jeho ostrých hrán: „Preto aj teraz, keď tuším zvieram v ruke kľúč od brány Nebeského pokoja, neviem ním zvrtnúť v zámke a ako dážd' vpustiť Pokoj“.¹⁰

Dôležitosť, akú dátumu a miestu vzniku troch básní stredného cyklu *Slnka nad Modrou* autor pripísal tým, že z nich urobil súčasť básnického textu, núti všimnúť si aj mimoliterárne okolnosti ich vzniku. Pinelova nemocnica v Pezinku je psychiatrickou nemocnicou. Básne uvedením svojho miesta vzniku nadobúdajú svedný charakter, naznačujú prijatie údelu subjektom, jeho zmierenie sa s ním, evokujú aj arteterapeutický rozmer písania. V tejto súvislosti sa vynára paralela s viacerými básnickými aj prozaickými textami, zo slovenských napríklad so zb. *Perie a skaly* (1989) Pavla Suržina. Subjekt v tretej a poslednej časti *Slnka nad Modrou* (Svetlo dňa) s odstupom času skúsenosť v nemocnici opisuje, vyjadrujúc zároveň

⁷ Tamže, s. 35.

⁸ Tamže, s. 29.

⁹ Tamže, s. 54.

¹⁰ Tamže, s. 13.

vd'aku ošetrujúcemu personálu: „A náhle som bol v inom popoludní, / v Pinelovej nemocnici, / [...] / s psychiatrickým komparzom na sviežej tráve, / len kvôli mne, / ranenému a nevediacemu si rady“.¹¹

Básne posledného cyklu knihy, i keď písané vo veršoch, sú formálne podobné textom prvého cyklu – iba miestami v nich natrafíme na útržkovité rytmické tendencie, podobná je i práca s rýmom. Motivicky tu dominujú osobné motívy (dospievanie dieťaťa, vzťah k partnerke), domov, oslava modranskej prírody a plynutia času. Jej texty majú skôr dokumentárny, osobný a regionálny význam ako estetickú hodnotu. To by sa s trochou zjednodušenia zhruba dalo povedať i o celej knižke, ktorej esteticky najnosnejšou časťou sú básne v próze. Nemôžem však ešte nespomenúť čitateľsky azda najmarkantnejšiu funkciu jeho textov – motivačnú. Mihalkovičove básne povzbudia do nového dňa a pohľadia čitateľom dušu. Ak tí, pravda, nie sú práve literárnymi kritikmi.

Ikona sa nekoná

Pavol Hudák: *Povraz v dome obesenca a iné básne* (2013)

Opätovné knižné sprítomňovanie tvorby kľúčových autorov/auto-riek domácej aj svetovej literatúry je dôležitým nástrojom vytvárania kultúrnej continuity. Reedície/súborné vydania/výbery periférnejších diel majú zas v optimistickom scenári potenciál spochybnit' zaužívané/schematizované spôsoby čítania dejín literatúry daného kultúrneho priestoru, poukázať na neuvedomované súvislosti, ponúknuť alternatívu, i keď, pravda, častejšie sú len prejavom preferencií rôznych záujmových skupín či jednotlivcov. Ak nejde o faksimilné vydania (a na kvalitnú digitalizáciu a slobodné sprístupnenie prvých vydaní aj tých najdôležitejších diel si zatiaľ u nás budeme musieť zrejme ešte počkať), významnou súčasťou opätovných vydaní je sprievodná štúdia, vkladajúca staršie dielo do nových kontextov (o edičnej poznámke ani nehovoriac). Jej charakter sa, samozrejme, rôzni podľa pozície publikácie na osi kritické vydanie – čitateľské vydanie, no jej optika, kvalita, autorstvo a samotná (ne)prítomnosť v knihe majú veľkú výpovednú hodnotu i vo vzťahu k charakteru prijímajúceho prostredia.¹

Povraz v dome obesenca a iné básne Pavla Hudáka obsahuje texty troch samostatne publikovaných b. zbierok (*Broskyňový súmrak*, 1992; *Silvester 1999*, 1994 a *Zatmenie slnka*, 1998) a dva kratšie, časopisecky publikované súbory básní *Božie diskety* a *Zápisky z Absolútna*. Do prítomného druhého vydania pribudlo sedemnást' básnických textov, uvedených v závere knihy pod názvom *Iné básne* a záverečná esej Radovana Brenkusa. V porovnaní s vydaním z r. 2003, ktoré vyšlo v neznámom nakladateľstve/tlačiarňi MTM Levoča bez obsahu, s chybami v profile autora (zadná strana obalu chybné uvádza rok vydania nielen pri *Silvestri 1999*, kde rok 1944 je zjavným preklepom, ale aj pri *Zatmení slnka*) a miestami i v texte (napr. chýbajúca diakri-

¹ *Prijímajúceho* v translátologickom zmysle – reedícia/súborné vydanie sa totiž vďaka svojmu časovému odstupu ocitá v istom zmysle v podobnej pozícii ako prekladové dielo a má o. i. potenciál znepriehľadniť nerefektované kvality prijímajúcej kultúry.

tika v prvom verši v poradí 13. básne zbierky *Marhuľový súmrak* a v nie príliš pôsobivej knižnej úprave, je prítomné vydanie (Pectus) omnoho kvalitnejšie – vychádza v pevnej väzbe, v profesionálnejšej grafickej úprave a v známejšom vydavateľstve, v poézii sa orientujúcom najmä na vydávanie tvorby regionálnych (východoslovenských) a okolo *Dotykov* sústredených básnikov a poetiek. Opätovné vydanie Hudákovej tvorby vypovedá o pozícii, ktorú jeho tvorba dnes zaujíma, i o fungovaní literárneho systému. Najvýraznejší pohyb v súvislosti s Hudákom v ňom je spojený s pokusmi o mýtizáciu konštruktu jeho autorskej osobnosti a jej diela. Základným impulzom je v tomto kontexte predčasná smrť autora, ktorá spolu s rezonujúcimi charakteristikami jeho poézie (outsiderstvo lyrického subjektu, etické zameranie tvorby, morálny apel, reflexie o osudoch jednotlivca aj ľudstva, prevládajúci nostalgický tón, motív smrti), periférnym postavením jeho básnickej tvorby v interpretácii súčasnej slovenskej poézie a s existenciou literátov, zoskupených okolo tejto konkrétnej periférie, vytvára súbor nevyhnutných (bez perspektívy prieniku cez okraj periférie však nie dostačujúcich) podmienok na vybudovanie ikony. A i keď v správe o jeho smrti ho O. Mrázek v českom periodiku *Literární noviny* označil za jedného z najvýraznejších slovenských básnikov,² jeho ikonizácia (na národnej úrovni) je nepravdepodobná. Napokon, kniha predsa vyšla vo vydavateľstve vo vnútri daného subsystému. Najväčšou prekážkou je však zrejme štylizácia lyrického subjektu do pozície (bohémkeho) outsidera. Tá je po tom, čo bola v deväťdesiatych rokoch na úrovni národnej literatúry pocitovaná ako už vyčerpaná, v ostatných rokoch asociovaná primárne s nulovou/epigónskou poéziou³ a s konkrétnym regiónom (vol'ný agregát autorov, modelovateľný od šesťdesiatych rokov: F. Andraščík, P. Suržin, J. Urban, L. Bendzák, M. Vlado), a teda je časovo, priestorovo aj hodnotovo príznaková. Potenciál na aktualizáciu (i keď je otázne, či ten bude akokoľvek využitý) Hudákovej poézie predstavuje angažovanosť jeho tvorby, ktorá si napriek tomu, že je väčšinou motivovaná konkrétnym impulzom, zachováva presah a estetickú hodnotu a neskĺzava do priamočiarej spoločensko-kritickej funkčnosti. Angažovanosť bola síce v súvislosti s poéziou v našom kultúrnom priestore donedávna

² MRÁZEK, Ondřej. Zemřel východoslovenský básník Pavol Hudák.

³ Pozri text Poznámky k „barbarstvu“ v poézii. O štyroch básnických zbierkach z roku 2010 v nasledujúcej kapitole.

spravidla chápaná v primárne pejoratívnom zmysle, no zdá sa, že hodnotová náplň tohto označenia sa pod vplyvom toho, že v ostatných rokoch po výrazových prostriedkoch tejto proveniencie siahajú najvýraznejšie súčasné poetky a básnici, bude posúvať. Vo vzťahu k estetickej hodnote Hudákovho diela treba konštatovať, že napriek tomu, že svoju poetiku od zbierky k zbierke pestoval málo či vôbec, dôsledkom čoho je istá monotónnosť jeho výpovede (spôsob komponovania básne, jej tón, ideové smerovanie) a badateľný je i nedostatok vedomej práce na selekcii básní do zbierok (a niekedy i veršov do básní), v dôsledku čoho sa uňho miestami stretne s redundantnosťou výrazu a málo objavnou obraznosťou, v jeho diele možno nájsť mnoho kvalitných miest. Škoda, že prítomné vydanie nespĺňa ani kritériá čitateľského výberu, ktorý by básnikovu tvorbu predstavil tak, aby mala potenciál zarezonovať v čitateľoch/čitateľkách, a nie je ani serióznym kritickým vydaním (chýba edičná poznámka, záverečná esej nemá povahu vedeckej štúdie, nevidujeme snahu o reprodukovanie autorovho diela v úplnosti), ktoré by poskytlo materiál na ďalší serióznym výskum poézie Pavla Hudáka. Azda nabudúce.

V dobrom i zlom

„Good art never bores one. By that I mean that it is the business of the artist to prevent ennui; in the literary art, to relieve, refresh, revive the mind of the reader – at reasonable intervals – with some form of ecstasy, by some splendor of thought, some presentation of sheer beauty, some lightning turn of phrase – laughter is no mean ecstasy. Good art begins with an escape from dullness.”

Ezra Pound¹

¹ POUND, Ezra. *The Spirit of Romance*, s. 37 – 38. „Dobré umenie nikdy nenudí. Tým chcem povedať, že úlohou umelca je zabrániť fádnosti. Umelec má v literatúre v primeraných intervaloch odľahčiť, osviežiť, prebrať myseľ čitateľa nejakým druhom vytrženia – či už veľkolepou myšlienkou, čistou krásou alebo zvratom so silou blesku; ani smiech nemožno pokladať za podradný zdroj tohto vytrženia. Dobré umenie začína únikom z monotónnosti.“

Bod, priamka, rovina, priestor

Jaroslav Rezník: *Tajomstvo priamky* (2007)

Hodnotenie občasných básnikov, a najmä básnikov, ktorí už svoje hlavné slovo dopovedali, je špecifické: vyprázdňuje sa jeho najdôležitejšia funkcia – podnecovať autora ku kvalitnejšiemu výkonu. Tejto funkcii sa musíme vzdať aj pri recenzii knihy Jaroslava Rezníka *Tajomstvo priamky*. Je síce pravda, že autorovi vyšli už štyri básnické zbierky (v tomto je informácia na prebale knihy náhodne pravdivá; druhá vec je, že iba jediná z nich – *Horúčava* (1993) – je čitateľovi prístupná prostredníctvom katalógu Slovenskej národnej knižnice či Univerzitnej knižnice v Bratislave), no bolo to v rokoch 1966, 1969, 1970 a 1993, teda o istej kontinuite tvorby možno hovoriť azda pri prvých troch zbierkach. Druhým problémom je zloženie prírodného dielka – i napriek tomu, že informácia na prebale hovorí, že „[b]ásnická zbierka *Tajomstvo priamky* je Rezníkovým ohliadnutím sa za posledným desaťročím“, kniha obsahuje básne z úctyhodne veľkého časového rozpätia – najstaršia datovaná báseň je z roku 1962 (!), a, čo je dôležitejšie, ani kompozične tu rozhodne nejde o básnickú zbierku.

Tajomstvo priamky sa skladá z troch samostatných oddielov, ktoré sú natoľko rôznorodé ako motivicky, tak i poetikou, že miestami vzniká dojem, že každý má svojho vlastného autora, ktorý sa s ostatnými dvoma nepozná. Prvá časť – *Praživnosť* – obsahuje básne viac-menej príležitostné. Tie zrkadlia významné zlomy v autorovom živote (že sú významné predpokladáme z toho, že sa stali stimulom na napísanie básničky; ide o motívy ako sťahovanie sa do Bratislavy, smrť starého učiteľa, narodenie vnuka a i.), ako i básne, viažuce sa k miestam a osobnostiam, ktoré autora poznačili napísaním veršika (vlast', Lisková, slovenskí spisovatelia, stará mama Evy Urbanovej...).

Azda jediným invenčným podnetom je *biely pes*, z ktorého vyrastá rovnomenný veršík, venovaný Š. Krčmérymu. Invenčný je však len v tom, že sa zapája do hry troch generačne značne vzdialených

básnikov – Smreka, Lukáča a Krčméryho –, ktorí sa kedysi dohodli na napísaní básne na spoločný motív. Rezníkov príspevok do tejto stávkky celkom pekne demonštruje základný kameň (úrazu) jeho vlastnej poetiky (o poetikách iných, ktoré z neho trčia, sa ešte rozvravíme). Nadrealistická konštrukcia – reťaziace sa podradovacie vetné konštrukcie: „*Ten biely pes, čo šteká vo mne, / miluje všetky lavíny, / čo zasypajú moje túžby*“² – si namiesto nadrealistickej logickej uvoľnenosti a nezáväznosti u Rezníka vyžaduje svedomitú lipnutie na myšlienkovej logike. Inými slovami, apriórna myšlienka vytýča rožky a núti čitateľa rozmotávať nie práve úhľadné nadrealistické gramatické kaskády, ktoré miestami vykvitnú až do dych vyrážajúcich skvostov – napríklad v básničke Roztrasený oheň lásky, keď lyrický subjekt pod sugesciou tejto poetiky takmer mení svoj rod: „*Tak vitaj, vnúčik! / Vítam ťa tichým šelestom / nežných krokov ženy, / keď pri strážení ticha / na príchod muža / nedočkavo dozrieva.*“³

No v Praživnosti sa aspoň dá hovoriť o špecifikách rukopisu Jaroslava Rezníka. V druhej časti s názvom Až keď sa vrátim, zatvor dvere to tak nie je. Básne v nej sa dajú pekne rozpočítať medzi napodobeniny textov Miroslava Válka „nášho najcennejšieho básnika 20. storočia“, ktorý „sám bol presvedčený vlastenec so silným sociálnym cítením“ (ako sa o ňom Rezník pekne vyjadril v jednom rozhovore)⁴ a Jána Stacha. Obe výpožičky v celej svojej šírke pôsobia nemiestne – sú jednak myšlienково nezpracované, jednak štýlovo nanovo nepretavené. V prípade preberania Válkových podnetov možno hovoriť až o plagiatstve (či o svojráznom vzdávaní holdu? – nevedno), keďže okrem válkovského slangu (*lebo sa zbláznim, bezpečne...*), jeho cynického gesta (avšak, samozrejme, keďže ide o neorganické mechanické preberanie prvkov, absentuje tu válkovská existenciálna hrôza, ktorá tomuto gestu dodáva hĺbku) a ľubostných motívov preberá i celé textovo konkrétne kompozičné prostriedky a verše:

² Tamže, s. 17.

³ Tamže, s. 42.

⁴ REZNÍK, Jaroslav – TIMURA, Viktor. „Povinnosť“ spoločenskej funkcie poézie. Rozhovor so spisovateľom Jaroslavom Rezníkom, s. 12.

J. Rezník

M. Válek

b. Klúč

b. Slnko

Večne chodí

Ale ja stále chodím

s nezakrytou hlavou [...].⁵

s nepokrytou hlavou [...].⁷

b. Nedočkavosť

b. Dotyky

Od rána si opakujem

Od rána k vám chodia telegramy,

jednu trápnu báseň,

more listov zaplavuje dom,

od rána už vyčkávam,

telefóny zazvonili v celej štvrti odrazu.

kedy zazvoníš?!

To nič nie je, to nič nie je,

Tak už príd', lebo sa zbláznim

to len je ťa stále volám,

sťa krv z mojich d'asien,

nadväzujem prerušené spojenie.

príd' na plti, trolejbusom,

[...]

ponorkou i na koni!⁶

a pricestuj prvým vlakom

[...].⁸

⁵ REZNÍK, Jaroslav: *Tajomstvo priamky*, s. 70, zvýr. I. H.

⁶ *Ibidem*, s. 66, zvýr. I. H.

⁷ VÁLEK, Miroslav: *Príťažlivosť*, s. 9, zvýr. I. H.

⁸ VÁLEK, Miroslav: *Dotyky*, s. 44 – 45, zvýr. I. H.

Korunou výtvoru je však záverečná časť Básne na hore, ktorá sa svojím názvom hlási k biblickému Kázaniu na hore z Evanjelia podľa Matúša. Tu sa naplno rozvinie myšlienková hĺbka a morálne zásady sveta poézie Jaroslava Rezníka. Základom je triáda Boh – Báseň – Ja (teda Básnik). Samozrejme, z pohľadu (poučeného? kritického? či len prosto citlivého?) čitateľa triáda ani nevstúpi do platnosti, keďže o prítomných výtvoroch možno len s veľkou dávkou žoviálnosti hovoriť ako o plnohodnotných básňach, a o ich majstrovi ako o básnikovi.

Keď je takto legitimizované a posvätené každé básnikovo slovo, začína sa vlastný klimax (lebo je to on, ktorý v čitateľovi po zavretí *Tajomstva priamky* ostáva ako trvalé obohatenie) celej knihy – štyri kritické veršovačky, ktorých zvesť je podľa slov samotného autora (a ten, prirodzene, ako jediný môže byť objektívnym hodnotiteľom pravdivosti svojich vlastných výrokov...) „žial, do zbláznenia pravdivá“.⁹ Z povznesenej pozície na hore potom lyrický subjekt kritizuje rôznorodé aspekty nášho spoločenského bytia od génového inžinierstva cez odnárodňovanie, kde odsúdeniu neunikne nielen ubehlík Janko Kráľ, ale ani samotný Ľudovít Štúr, ktorý sa „asi fláka opäť po Halle“,¹⁰ anglické przenie ľubozvučnej slovenčiny (ktorej si od Rezníka užijeme až-až – vedľa seba u neho stojí irečitý *lajblík* aj irečité *kurvy*), až po nebezpečné zrovnoprávňovanie: „Už nie *krčma* či *hostinec*, / *ale – pub*, / *plný kuriev a mužských báb*“ (interpretácia: požívanie alkoholu je v poriadku, ak sa deje v *krčmách*, a keď požívačmi sú výlučne *muži*).¹¹ Rezník nás nabáda, aby sme znova raz zamierili *ad fontes*, a to je skutočným prínosom jeho textov. Tak sa v *Kázaní na hore* dočítame: „*Ale ja vám hovorím: Každý, kto sa hnevá na brata, prepadne súdu, a kto by bratovi povedal: Hlupák! – prepadne najvyššiemu súdu; kto by mu však povedal: Blázon! – prepadne ohnivému peklu*“.¹² Len nevedno, čo sa stane takému, čo ses-
tre povie *kurva*...

Aby sme sa pokúsili o vyváženie tohto vcelku negatívneho hodnotenia – v *Tajomstve priamky* je aj dobrá báseň (jedna). Motýľ vďaka svojej jemnej poetike a obraznosti, myšlienkovaj náznakosti, z ktorej sa však nevytráca to, čo je zrejme pre Rezníkov lyrický

⁹ REZNÍK, Jaroslav – Timura, Viktor. „Povinnosť“ spoločenskej funkcie poézie. Rozhovor so spisovateľom Jaroslavom Rezníkom, s. 12.

¹⁰ REZNÍK, Jaroslav: *Tajomstvo priamky*, s. 102.

¹¹ Tamže, s. 104.

¹² Nová zmluva, s. 4.

subjekt hodnotovo prirodzené (domov, láska), prináša čitateľský pôžitok. Jedna báseň je však na básnickú zbierku, bohužiaľ, málo.

Rezníkove texty napospol nedosahujú ani len priemernú poetickú hodnotu, a čo sa týka myšlienkovvej náplne, sú ešte pochybnejšie: hlásajú nebezpečnú neznášanlivosť, sú silno politizované, ideologizované a v kritickosti nekritické (lebo neskúmajú východiskovú pozíciu ponúkaného kritického postoja: legitimizácia Boh – Báseň – Básnik je nanajvýš pochybná z horeuvedených dôvodov). Texty najmä v poslednej časti Rezníkovho *Tajomstva priamky* (hovoríme o nej, lebo tá sa svojou kompozíciou i jednotou myšlienkového zacielenia najviac blíži básnickej zbierke) sú nielen anachronické, ale vďaka striktnému odmietaniu názorovej plurality i spoločensky a ľudsky neprijateľné, a preto zarezonujú len v úzkej skupinke podobne naložených čitateľov – a to zrejme nebol autorov zámer. Báseň by mala z priamky rysovať nielen rovinu, ale minimálne jeden priestor, svojím bytím nie negovať, ale pripomínať odlišné paralely a mimobežky.

Kóma (z hĺbky bezvedomia)

Pavel Urban: *Ab imo pectore (z hĺbky srdca)* (2007)

Kým debutu sa v hodnotení zvykne čo-to odpustiť, najmä ak obsahuje i sľubné pasáže, na druhú knihu sa už kladú vyššie nároky, a – do tretice všetko dobré či zlé – treťou možno očakávania sklamať či potvrdiť definitívne.

To platí hlavne o autoroch, od ktorých možno vôbec niečo nové očakávať, teda o mladých autoroch, píšucich a vydávajúcich relatívne sústavne, o autoroch, medzi ktorých patrí i Pavel Urban. Jeho tretia zbierka *Ab imo pectore (z hĺbky srdca)*, prichádzajúca po *Obrazkoch z raja* (2005) a *Vínnom duete* (2006), však nijak podstatne neprekračuje ich úroveň, skôr naopak. Urban si ani v nej nenašiel svoj základný konflikt, bytostné zaujatie básňou, svoje rózne autorské gesto – napriek tomu, že badať jeho až úporné hľadanie. Práve toto neúspešné hľadanie je u Urbana od *Vínneho duetu* príliš očividné – snaží sa prehliť svoje nenáročné ľúbostné impresie o existenciálny (a existenčný) rozmer; do básní vstupujú osudy rodinných príslušníkov (nemožno si pomôcť, paralely sa tu črtajú skôr s poéziou šesťdesiatych rokov minulého storočia) či tzv. *tragické tóny* v kontraste k *zázraku zrodu*. V tretej zbierke je toto hľadanie ako absencia vnútorného primknutia subjektu k básni už celkom zrejmé. Tematicky tu autor svoju jemnú erotickú poéziu obohacuje o sentimentálne žurnalistické námety: „o ulicu ďalej / kohosi autom / zrazila jedna / s dychom / dvojitej vodky / v päťách“;¹ anachronické novomeskovské sociálne témy: „s trochou smädu / po ľahkom bukete / blahorečená / pohľadmi zvedavcov // neskôr bolo zrejmé / pri ktorom stole / zakašla // na dlhší čas“;² neatáľa dokonca siahať po dnes už literárnom kliše toho istého pôvodu – napr. v charakteristike mužského princípu v básni *Keď spíš: „bojazlivo chlapy / s černotou pod nechtom / sfárajúcou do zeme / na chlieb zarobiť“*.³ Ako dávno sme v slovenskej poézii nemali sociálnu banícku baladu s erotickým podtónom!

¹ URBAN, Pavel. *Ab imo pectore (z hĺbky srdca)*, s. 9.

² Tamže, s. 14.

³ Tamže, s. 23.

Súhrnne teda ide o krízy kopírované, literárske, resp. novinové, krízy neprežité. Tak v konečnom dôsledku nečítame báseň o *niečom*, ale neúspešný text o neúspešnom pokuse o hľadanie niečoho. Téma je odpojená od subjektu a odpojená aj od mimoliterárnej reality.

Absencia bytostného zaujatia (a teda i zjavná druhotnosť myšlienky) nevyhnutne ústi i do absencie vyššej kompozície zbierky. Tá sa neamalgamizuje do celku vyššieho rádu, nevytvára svoj systém, a tak i napriek snahe o polymotivickosť vyznieva zbierka monotónne. Spomínaná markantná druhotnosť myšlienky, pomocnosť témy pri kompozícii básne by azda mohla byť čiastočne prehľadnuteľná, ak by sme originálne inovácie nachádzali v tvarovej stránke textov. No mikrokompozícia typickej Urbanovej básne je schematická, nevyvíja sa, ustrnula. Výrazne je badateľná najmä v básňach, ktoré najtesnejšie nadväzujú na jeho predchádzajúcu tvorbu (alebo, lepšie povedané, cyklicky ju reprodukujú). Tu vidieť Urbanov vlastný rukopis, ako aj jeho možnosti. Jeho autorskému naturelu vlastné sú (resp. vydaním troch zbierok sa jeho vlastnými stali) impresívne bezproblémové básne, básne, ktoré z vyčerpanosti témy estetizujú miestami až banality, básne, priebeh ktorých je kompozične šablónovitý. Schéma, na ktorú recenzenti upozornili už pri druhej zbierke, je približne takáto: obraz 1 – obraz 2 – syntéza, prepojenie oboch. Sám o sebe tento postup nie je nezaujímavý, potenciálne dáva priestor na rozvinutie intenzívnej obraznosti a výraznej pointy, no neinvenčným opakovaním sa znižuje jeho účinnosť, až napokon prestane ozvlášťňovať, brzdiť vnímanie, čím sa celá báseň dostáva z pozície figúry do pozadia, bledne na papieri.

Ak Urban dnes (náhodou ešte) zaujme, môže sa to stať skôr jednotlivým obrazom ako celou básňou. Vytvorenie obrazu sa už však v tejto zbierke až nebezpečne prechyluje do spomínaného poetizovania každodennosti, do „prekladania“ plochých všedností do poetičtiny, pričom schematizmus už začína byť zjavný i tu. Útočia na nás ornamentálne expresívne obrazy ako maska prázdnej bubliny: „*semafor sa zohol / pod t'archou tmy / večierka odspievala / neúprosny part*“⁴, ktoré v kombinácii s lacnými štylistickými trikmi: „*chlap skladajúci / verše a účty*“⁵ evokujú, do vedomia vyvolávajú najmä otázku: Načo to všetko?

⁴ Tamže, s. 42.

⁵ Tamže, s. 30.

Náznak riešenia spomínaných problémov Urbanovej poézie badať azda len v jedinej básni, vo Vyliatí z rieky. Okrem toho, že zachováva to, čo je vlastné a prirodzené jeho poetike (intímny lúboštný priestor, kompozícia básne), neostáva na rovine replikácie už objaveného, odokrýva i to, čo je vlastné a prirodzené jeho lyrickému subjektu, oslobodzujúcemu sa zo sploštenej pózy, do ktorej sklzol; báseň okolo neho vyrastá a účinne ho aj presahuje: „*v meravej tme / hreším / rozbíjam rým / [...] / nezbadám, // práve / okolo preplával / chamtivý tieň / zalomený prahom / tvojej spálne*“.⁶ Zdá sa teda, že „stredný prúd“ nemusí byť konečným prístavom pre Urbanove texty. Ich základný problém zrejme tkvie v nadprodukcii, v tom, že text prichádza skôr, ako jeho zmysel, nohy predbiehajú hlavu, a, bohužiaľ, i srdce. Táto uponáhľanosť marí nielen naplnenie programu tejto poézie, no dostáva do kómy i nádej na novú osobnosť v našej literatúre. Verme však v možnosť resuscitácie.

Pozrite, počúvajte, uveďte si

Braňo Hochel: *Mr Perplex a jeho žiaci* (2009)

Najnovšia básnická zbierka Braňa Hochela *Mr Perplex a jeho žiaci*, ako naznačuje už jej názov [*perplex* v angličtine znamená (z)miasť, (po)pliest], patrí k poézii, ktorá sa pohráva so samotnou možnosťou preniknutia k „autorizovanej“ interpretácii, no zároveň, vzdorujúc tlakom postmodernej poetiky, nerezignuje na jej existenciu. Dvojité čítanie, mystifikácia, mätenie čitateľa, tajomstvo, práca s gýčom, metakomunikačné presahy, paródia, (auto)referenčnosť textov,¹ pulzujúce vzd'alo vanie sa od zmyslu a následné približovanie sa k nemu tvoria východiskovú platformu Hochelovej piatej básnickej knižky, prichádzajúcej po zbierkach *Úryvky z križa* (1970), *Predvčerom sme sa krásne milovali* (1987), *Vo štvrtok a iné predbežne* (1992) a *Poems – Gedichte – Poesie – Wiersze – Verse* (1994).

Kľúčovým momentom postmoderného mätenia *Mr Perplexa a jeho žiakov* je vytvorenie komplexu nejednoduchých komunikačných vzťahov medzi hovoriacim subjektom (Mr Perplex), počúvajúcimi (žiaci, náhodní prítomní), píšucimi subjektmi (žiaci Mr Perplexa, autor) a čitateľmi. Základom je existencia dvoch kníh s názvom *Mr Perplex a jeho žiaci* – tej reálnej, ktorú držíme v ruke, a ktorej autorom je Braňo Hochel a tej fiktívnej (graficky zvýraznenej kurzívou), ktorej zapisovateľmi/spoluautorami sú žiaci a iniciátorom/spoluautorom ktorej je Mr Perplex – postava s atribútmi konfuciánskeho majstra a autobiografickými prvkami (keďže básnik je okrem iného i vysokoškolským učiteľom): „*Žiaci si dlhé hodiny, dni, týždne lámali hlavy, až potom sa do / knihy Mr Perplex a jeho žiaci odvážili zapísať: / Domovov je menej, lebo človek je schopný vybudovať len / jeden. Ak v ňom nevydrží, žije v byte.*“² Fiktívna kniha je vsadená do prozaizovaného rámca s autorským rozprávačom, do mestského prostredia s nádychom zdomácnenej exotiky, scivilnenej sviatočnosti,

¹ Viacnásobné odkazovanie na iné texty – napr. na báseň Selimovičov ostrov z autorovej zbierky *Vo štvrtok a iné predbežne* (1992), ktorá ďalej odkazuje na román Bosniaka Mešu Selimoviča *Ostrov* (1974).

² HOCHEL, Braňo. *Mr Perplex a jeho žiaci*, s. 14. Zvýr. B. H.

do prostriedkov hromadnej prepravy, medzi náhodných turistov, poslucháčov, cestujúcich, okoloidúcich, stravníkov.

Výsledkami tejto komunikačnej situácie sú dva poetologicky odlišné typy textov – vecný a opisný rámcový text reálnej zbierky Braňa Hochela *Mr Perplex a jeho žiaci* a štylisticky a žánrovo rôznorodý, často prvoplánovo poetický súbor textov rôznej umeleckej hodnoty a časového príznaku z rovnomennej fiktívnej knihy, ktorá je v reálnej zbierke citovaná. Texty fiktívnej zbierky, do ktorých záväzne ústi každá z 23 básní zbierky reálnej a ktorých prípadná neprítomnosť je zviditeľnenou neprítomnosťou, chýbaním – ako napr. v prípade b. VIII, po ktorej nasleduje prázdna strana: „*a tak / zostala v knihe Mr Perplex a jeho žiaci / prázdna stránka*“,³ tvoria ponášky na rôzne krátke žánre – výroky: „*kto musí do chrámu, nedostane sa doň*“,⁴ hádanky: „*Traja sú v jednom a jeden je traja*“,⁵ poučky: „*Rozsah slova je daný*.“⁶ či gýčové lascívne ľudové piesne: „*Snedučké jabíčka, / čerešne / pod blúzkou, / mávajú detičky / halúzkou. // Tvrdé pne / v husličkách, / tancujú mamičky / v novučkých / sukničkách. / Kto tento tvrdý svet / rozotne?*“.⁷

Podobný mystifikačný postup – citovanie neexistujúceho textu – pritom Hochel využíva i vo viacerých poznámkach pod čiarou, čím nielen zvýrazňuje problematickosť hranice medzi fikciou a realitou, ale aj – podobne ako esteticky podozrivé texty fiktívnej zbierky – paroduje tieto už ošúchané postmoderné techniky: „*V 1. vydání vyšla báseň v západogemejskom nárečí japončiny, v ďalších v anglickom preklade Williama Carlosa Williamsa*.“⁸ Mätenie čitateľa je ešte explicitnejšie v číslovaní jednotlivých básní – zbierka začína básňou označenou rímskou dvojkou a ostatné texty sú číslované nielen nelineárne, nerastúco, ale ich čísla – názvy sa dokonca opakujú, čo brzdí automatizmus percepcie, vnáša do textu zbierky tajomstvo: existuje i prvý text? Ak áno, prečo je zamlčaný? Aký je obsah zamlčaných textov? Má radenie nejaký hlbší význam v zmysle postmoderného dobrodružstva – sú to súradnice k pokladu, sériové číslo či kódová reč? Alebo je to len hravá mystifikácia, skonštruovaná za účelom mätenia čitateľa? Ten-

³ Tamže, s. 18.

⁴ Tamže, s. 30. Zvýr. B. H.

⁵ Tamže, s. 11. Zvýr. B. H.

⁶ Tamže, s. 10. Zvýr. B. H.

⁷ Tamže, s. 37 – 38. Zvýr. B. H.

⁸ Tamže, s. 38.

to formálny postup sa v každom prípade svojou očitivosťou sám zároveň i paroduje, a paroduje, podobne ako poznámky pod čiarou, i celú techniku mystifikácie.

Ambivalentný postoj k postmoderným postupom – i vďaka parodickému odstupu od nich – nie je jadrom zbierky. Nosným motívom rámcového textu je pátranie po (nedosiahnuteľnej) autenticite, po zážitku oslobodenom od násilia textu a interpretácie: „*nikdy nehovorím o umení, / ani v obrazoch, zachmúril sa Mr Perplex / a v ten deň s ním už nebolo reči*“,⁹ pripútanosť ku komunikácii, metonymicky azda vyjadriteľnej pre Hochela takou typickou erotikou. Poetologicky táto časť textu nadväzuje na mrazivo presnú a nepateticky emotívnu civilnú poetiku autorových predošlých zbierok: „*pri okrúhlo stole v rohu miestnosti / čínsky personál / s chuťou konzumoval suchú ryžu*“.¹⁰

Zjednocujúcim interpretačným kľúčom k zbierke ako k celku je komunikácia – potreba partnera v komunikácii: „*počúvajte, povedal Mr Perplex, keď / raz cestoval diaľkovým nočným autobusom // jeho žiaci s ním však neboli a / ostatní pasažieri tuho spali // a tak // zostala v knihe Mr Perplex a jeho žiaci / prázdna stránka*“,¹¹ existencia zmyslu, interpretácia, (ne)možnosť presného vyjadrenia, medzera medzi textom a jeho zmyslom, oddelenie výpovede od jej autora, strata autorovej licencie: „*Do knihy Mr Perplex a jeho žiaci zapísali: / **Dom stojí, kým nám dostatočne zvierá žalúdok.** // Udalosť, ktorá vyústila do zápisu, sa udiala / v rozhraní. Básnik / pri nej však nebol. Alebo / bol, ale nepostrehol ju. Alebo / postrehol, ale nedokázal ju / napísať*“.¹² Komunikácia ako scelujúci moment zbierky je zároveň scelujúcim momentom i vo vzťahu k autorovej osobnosti – všestrannému praktikovi a teoretikovi literatúry a jazyka, a aj preto sa jeho najnovšia zbierka vyznačuje pre skutočnú poéziu takým potrebným presahom.

⁹ Tamže, s. 8.

¹⁰ Tamže, s. 7.

¹¹ Tamže, s. 18. Zvýr. B. H.

¹² Tamže, s. 39.

A zasa tie zlaté šesťdesiate...

Emil Babín: *Jar v raji* (2010)

Debut novinára, publicistu a básnika Emila Babína *Svätci na smetisku* (2000) bol v čase svojho publikovania výrazne reflektovaný – recenzie naň sa objavili vo všetkých vtedajších závažnejších i tých menej závažných literárnych časopisoch. Ďalšiu zbierku teda kritika očakávala prinajmenšom so záujmom. Autor ju však vydal s až desaťročným odstupom.

Už názov druhej zbierky Emila Babína *Jar v raji* naznačuje jeden z aspektov poetiky, ktorá jej dominuje a ktorá je v autorovej tvorbe konštantou – zaťaženie zvukovej stránky básne, a to najmä slovnou hrou: „*Horí! I roh / splešného srnca / zlomil sa v červenom reze mesiaca. / Odlesk hory odlet!*“;¹ „*A pel; ten lep*“² a dekanonizovaným rýmom: „*nebová – nebola*“;³ „*levituješ – Löwy tu je*“.⁴ V Babínovej tvorbe však nejde ani o istý druh permutačnej poézie, ani o postmoderné znepriehľadnenie písma, paródiu starších poetík či o rezignáciu na schopnosť slova sprostredkovať zmysel, ako by sme v súčasnej slovenskej poézii, ktorá výraznejšie pracuje s tvarom, očakávali. Babín totiž nielen tvarom básne, ale najmä jej obraznosťou evokuje atmosféru nostalgie za tou príjemnou érou v poézii, keď jej zmysel, hodnota a funkcia neboli toľko spochybňované ako v posledných desaťročiach – za poetikou rokov (najmä) šesťdesiatych. Na každej strane v knihe počuť ozveny Válka: „*Náložé soli tikajú vo vlnách*“;⁵ Stacha: „*Ten úklon s rohom. / Mesiac cúvol do úsvitu ako býk*“;⁶ Ondruša: „*Len neodvratný úškrn ostria*“;⁷ Feldeka: „*Deň je čoraz slanší. / A ešte mihnutie môjho dychu v твоjich vlasoch. / Krúživé presuny prstov ďalej na juh*“;⁸ ale aj Rúfusa či Vadkerti-Gavorníkovej: „*Zem vyfúkla / toľko zdržiavanú*

¹ BABÍN, Emil. *Jar v raji*, s. 39.

² Tamže, s. 49.

³ Tamže, s. 12.

⁴ Tamže, s. 11.

⁵ Tamže, s. 30.

⁶ Tamže, s. 13.

⁷ Tamže, s. 31.

⁸ Tamže, s. 30.

lútosť ako klarinet. // Zašumela v tuhožltej ohni".⁹ Kompozícia a obraznosť jednotlivých básní je rozbiehavá, popri slovnej hre im dominuje senzuálnosť: „*tieň si líha k slivke, / čo má modrý turban, / slnko sa už-už ozve gongom*".¹⁰ Okrem nadväznosti Babínových textov na „zlatý vek“ modernej slovenskej poézie v autorových básňach nájdeme aj širšie súvislosti – odkazujú napríklad na poetistickú hravosť a exotiku, Novomeského prácu s rýmom či moravčíkovskú hru so slovom –, a tak by sa mohlo zdať, že Babín prispieva k prepojeniu tých najpresvedčivejších momentov slovenskej poézie dvadsiateho storočia s tou súčasnou a ponúka stagnujúcej poézii novú možnosť smerovania. Má to však jeden háčik – poetika Babínových textov celkom abstrahuje od súčasného stavu v poézii. Navyše, veľký časový interval, v ktorom sú ukotvené Babínove vzory, je skôr záležitosťou súčasného stupňa literárnovedného poznania aspektov slovenskej poézie šesťdesiatych rokov ako vedomej snahy o evokovanie širšej časovej kontinuity.

Poetika zbierky vďaka nadmiere a anachronizmu dominujúcich prvkov smeruje k maniere a ornamentalizmu. Text básne je vďaka bujne rozbiehavej, prehustenej obraznosti kompozične a myšlienkovovo často nezládnutý (napr. b. Posuň sa), miestami má individuálnu, čitateľovi nedostupnú logiku, inde nefunkčná, neozmyslená redundancia a explicitnosť priamo poukazujú na absenciu zmyslu. Báseň sa často rozpadá a zakončená je len náhradne – napr. slovnou hrou: „*Oblak sa skryl v obloku, / oblok / pláva / v oblaku...*“.¹¹ V závere knižky nájdeme dokonca niekoľko básní, ktoré použitým klišé, patetizmom a ideovým apriorizmom Babínovu poéziu dávajú do kontextu s farárskymi veršíkmi a grafomanskými regionalistami, nešikovne imitujúcimi Rúfusovu poéziu: „*Aj bolesť môže tešiť, / len keď má zmysel. / Teba, mňa... Boha na kríži. / Zvon, čo je v úzkej veži / slobodný. Nad ním vták, / hviezdy. A Najvyšší...*“.¹²

Výtvarné a grafické riešenie zbierky (ilustrácie Miroslav Cipár, dizajn Peter Brunovský) je, podobne ako Babínov debut, ktorý bol v roku 2000 ocenený ako najkrajšia kniha, veľmi príťažlivé, čo z nej vďaka kombinácii s prístupnou, ódicky nasvietenou tematikou jej

⁹ Tamže, s. 12.

¹⁰ Tamže, s. 46.

¹¹ Tamže, s. 48.

¹² Tamže, s. 61.

štyroch celkov (o láske a tele; o láske a vode; o láske a domove; o viere) a tradičným výrazom robí celkom prijateľný druh poézie pre širšie publikum.

Valentínska pohľadnica od Turana

Andrijan Turan: *Origami* (2010)

Ôsma zbierka Andrijana Turana *Origami* sa vyznačuje nekonfliktnou, bezproblémovou kadenciou textov, ktorú nastoľujú už jej úvodné verše: „*Stíchla si, / sme mäkko prepletení. / Znova sa vracajú / do známych tvarov steny*“.¹ Niet v nej ani stopy po provokatívnom a kritickom postoji k spoločensky uznávaným hodnotám, ani po snahe šokovať obrazom či po vnášaní kontroverzných tém, ako bolo pre Turanovu tvorbu typické ešte koncom deväťdesiatych rokov, keď bola asociovaná s literárnou skupinou-neskupinou, s tzv. barskou generáciou.

Ako napovedá obálka, sprievodné fotografie v knihe (ich autorom je Andrej Balco) a venovanie (Kamilke Balcovej – tú môžeme po krátkom internetovom prieskume identifikovať i ako modelku, ktorú v knihe nájdeme v hravo-zmyselných či zamysleno-štylizovaných pózach na fotografiách), ide o ľúbostnú zbierku. Realistické uchopenie ilustrácie (na zadnej strane obalu nájdeme aj fotografiu autora v akejsi rastafariánskej čapici medzi slnečnicami) v kombinácii s identifikáciou modelky s osobou, ktorej je zbierka venovaná, narúšajú bariéru medzi autorskými štylizáciami a lyrickými postavami na jednej a reálnymi mimotextovými osobami autora a jeho múzy na druhej strane a posúvajú čitateľovo vnímanie ľúbostného obsahu textov do príliš konkrétnych predstáv („*opáľové oblíny pevných prs. / Vstaneš vláčna a vlhká*“)² a príliš konkrétnych a vôbec nie poetologických špekulácií a interpretácií (okrem iného sugerujú celkom nevhodné otázky typu: Nie je k nej trochu starý? a pod.). Výtvarné riešenie knižky sa z tohto hľadiska nejaví ako najšťastnejšie a v snahe o vnímanie poetických kvalít zbierky je nutné pokúsiť sa od neho abstrahovať.

Texty majú prevažne pokojný ódický charakter – všetky aspekty ľúbostného vzťahu (pozitívne i negatívne, kľúčové i banálne) sú

¹ TURAN, Andrijan. *Origami*, s. 5.

² Tamže, s. 55.

stereotypnosťou a monotónnosťou použitých výrazových prostriedkov harmonizované, čím je vášeň ako jeden z literárne najplodnejších aspektov partnerskej lásky nivelizovaná: „Pod ľadopádom sú skryté kaskády, / pohyblivé krutosti krehkých krás. / Ako na počiatku, tak na konci. / Spávame slepí a sami.“³ Poetika je až na niektoré skôr bizarné ako objavné obrazy ako: „Si [...] ako rozohriaty olivový olej“⁴ a zmyslovo pochybné aktualizácie starých známych poetických asociácií: „Prehriata zem znenazdajky zavoňala / ako tvoje rozláskané lono.“⁵ málo invenčná, prevažne ornamentalizujúca, báseň často sklzáva k lacnému pátosu a sentimentu: „Prečo je deň, keď ťa nevidím, bezútešný. / Ako odlomený okolík kvetov, / váľajúci sa na zablatenej dlažbe?“⁶ Miestami je vďaka konštantne nadnesenému štýlu neintencionálne humorná: „Pane, prečo si ma naplnil / svojím trýznivým atramentom“.⁷ Výrazové prostriedky zbierky sú charakteristické nedisciplinovanou nadmierou slovnej hry, štylisticky a časovo disparátnej lexiky, frázami, klišé, banálnymi prirovnaniami a uvravenou syntaxou, ktoré pôsobia ako náhradné riešenia problému absencie zmyslu básne: „Hádaš, / kam / padajú / kaskády / klavíra, / hoci hობой hovorí, / že cikády citár / nikdy neprehlušia / dunivý dupot tympanov“.⁸

Technika, vďaka ktorej je čitateľ zavalený poetickými verbalizáciami, je charakteristická nielen pre Turanove texty, ale pre každú lenivú či unavenú poéziu, teda pre poéziu, ktorá nie je snahou o naliehavú komunikáciu, o presah za čierne na bielom, ale len o štylistické zdobenie reči. Azda by sme ju mohli odsunúť do akéhosi poetického subsystému, do populárnej poézie, poézie pre masového konzumenta (lámať si môžeme hlavu akurát tak nad tým, prečo by mali byť takéto komerčné projekty finančne podporované Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky). V tom prípade by však malo byť riadne na obale označené: „populárna poézia“, na text by sa mala vzťahovať možnosť reklamácie a po vypršaní záruky by ste ju mohli pokojne odhodiť, aby zbytočne nezaberala miesto. Alebo by bolo vhodné zbierku rozkúskovať a vpisovať do valentínskych pohľadníc

³ Tamže, s. 75.

⁴ Tamže, s. 17.

⁵ Tamže, s. 11.

⁶ Tamže, s. 12.

⁷ Tamže, s. 67.

⁸ Tamže, s. 7.

s nálepkou „text vo vnútri“. V každom prípade ju však nemôžeme chápať ako vážny pokus o nové objavovanie či prekračovanie hraníc a spôsobov videnia, chápania a bytia, teda ako skutočnú poéziu.

Poznámky k „barbarstvu“¹ v poézii. O štyroch básnických zbierkach z roku 2010

Ľuboš Bendzák: *Vytrvalosť sivej* (2010)

Pavel Urban: *Kacírske rekvizity* (2010)

Ján Marton: *Eskimák na korze* (2010)

Pavel Hirax Baričák: *Nech je nebo všade* (2010)

V minuloročných básnických knihách už viac-menej etablovaných² slovenských básnikov a poetiek možno pozorovať okrem iného i agregát textov, ktorých spoločnou črtou je gesto vzdoru, podobné gestu „odporu [...] zhnusenía či skepsy“³ textov tzv. barbarskej generácie z obdobia od polovice osemdesiatych približne do polovice deväťdesiatych rokov⁴ a ktoré môžeme pomocne označiť ako „barbarstvo“. Tento postoj lyrického subjektu a spôsob odrážania sveta v básni nie je objavom tzv. barbarskej generácie; tá v ňom najbezprostrednejšie nadväzuje na tvorbu I. Koleniča, J. Urbana a T. Lehenovej, v druhej polovici dvadsiateho storočia hlavne na tvorbu bítnikov a Ch. Bukowského, ďalej

¹ Použitie úvodzoviek signalizuje, že „barbarstvo“ v tomto texte používame nie v striktnom pojmovom zmysle, ale vo voľnejšom, širšom význame či asociačnom priestore, ktorý rezonuje v povedomí slovenskej literárnej vedy. Podobne ako mnoho iných literárnohistorických označení v nej (napr. konkretizmus) sa vyznačuje relatívne vysokým stupňom vágnosti, no na základe empirického skúmania nášho korpusu sa javí ako najvhodnejší nástroj na uchopenie danej problematiky. Presnejšie a jednoznačnejšie by azda bolo pomenovanie „urbanovsky-koleničovská línia“, resp. „spôsob, akým píše, [písali] Urban, Kolenič a ich epigóni“ (Hochel, Igor. Generácia v úvodzovkách, s. 17), no toto pomenovanie je z hľadiska väčšiny vlastností, akými by sa termíny mali vyznačovať, dosť nešikovné (je dlhé, problematcky sa derivuje a pod.) a je ešte menej ustálené ako tzv. barbarská generácia.

² Debuty a len časopisecky, resp. internetovo publikovaných autorov táto štúdia necháva bokom.

³ HOCHTEL, Igor. Generácia v úvodzovkách, s. 17.

⁴ J. Gavura v recenzii na *Barbar(uskú) ruletu* situuje tento obrat *od pózy brucha k póze srdca* do rokov 1996 – 1997. GAVURA, Ján. Samomystifikovaná generácia, s. 44 – 45.

na odkaz prekliatych básnikov, pričom podobné atribúty by sme mohli hľadať v celej histórii poézie. Voľba práve tzv. barbárskej generácie ako reprezentanta vlastnosti poetického textu, ktorú sa pokúsime popísať nižšie, ako aj názov súhrnu týchto vlastností – „barbarstvo“ – je motivovaný vypuklosťou (a aj jednorozmernosťou) tejto črty v zbierkach „barbarov“ z daného obdobia.

Akceptovanie tzv. barbárskej generácie zo strany literárnej vedy síce bolo a stále i je problematické (môžeme si spomenúť napr. na vyjadrenie M. Reisela v diskusii o osemdesiatych rokoch v slovenskej poézii o tom, že „barbárska generácia“ je len reklamný slogan)⁵ a jej pomenovanie stále nesie so sebou negatívny hodnotiaci odtienok epigónstva,⁶ nízkej umeleckej úrovne, prázdnej pózy či provokačného gesta, no je neodškriepiteľné, že funguje minimálne ako pomocný termín pri písaní a hovorení o literatúre daného obdobia v literárnej kritike a v dejinách slovenskej literatúry.

Pri snahe o zachytenie podstaty poézie „barbarov“ natrafíme na rôzne názory mladších i starších literárnych kritikov. Ich priesečníkom však je spoločný postoj tvorcov k spoločnosti a poézii, bohémka až nihilistická póza lyrického subjektu a odmietavé či vzdorujúce gesto textov: „Barbarstvo u nich značí zdanlivý odvrat od oficiálneho obehu spoločnosti v zmysle bohémskeho životného štýlu.“⁷ Vekom a publikačným priestorom s nimi spriaznený Maroš M. Bančej jedným dychom popiera existenciu spoločných estetických kategórií „barbarov“, a zároveň odkazuje na Zbružov Manifest barbárskej generácie (1993) ako na ich vyjadrenie.⁸ Ako zjednocujúci moment uvádza najmä „približne zhodný názor na spoločnosť a na problémy tvorby

⁵ REISEL, Marián. Generácia v úvodzovkách, s. 5. Že generičnosť/skupinovosť tzv. barbarov sa najviac blíži práve k značke, ktorá je potenciálne schopná predať, najnovšie potvrdzuje Turanova anachronická snaha o jej znovuoživenie/priživenie sa na nej (tvorba zvyšných troch „barbarov“ je – na rozdiel od Turanovej – kriticky prijímaná vcelku pozitívne): „pokiaľ by niekto chcel, aby sme opäť vystúpili niekde na verejnosti spolu ako Barbari, musel by nám ponúknuť čosi také originálne a pútavé, čo by sme odmietnuť naozaj nemohli.“ TURAN, Andrijan. Ktorý kus kritika kydá na Barbarov? S. 41.

⁶ P. Darovec, hovoriac o situácii v slovenskej poézii 90-tych rokov v tejto súvislosti o tzv. barbaroch píše: „Všimnite si krkolomné spojenie epigóni postbeatnikov – už to o niečom svedčí.“ DAROVEC, Peter: Literatúra rokov deväťdesiatych – výnimočná alebo svoja? S. 29.

⁷ BOKNÍKOVÁ, Andrea. Slovenská poézia – mladí autori a zbierky medzi osemdesiatymi a deväťdesiatymi rokmi, s. 26.

⁸ V rokoch 1997 – 1999 bol Bančej šéfredaktorom Dotykov, toho času spoločnej publikačnej platformy členov tzv. barbárskej generácie.

a v neposlednom rade aj približne rovnaký spoločenský status.⁹ Tvorbu tzv. barbarov na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov s väčším časovým odstupom komplexnejšie charakterizuje aj J. Šrank: „V domácom kontexte sa prihlásili k úsiliam svojich rovesníkov J. Urbana a I. Koleniča, v medzinárodnom zas k poézii beatnikov a Ch. Bukowského. V kultúrnom kontexte je to rocková, bluesová a džezová hudba a vôbec západná subkultúra veľkomiest. Ostentatívne prejavujú ľahostajnosť voči spoločenským konvenciám a identifikujú sa so spoločenskou perifériou: s narkomanmi, tulákmi a pod. Ignorujú authority a oficiálne životné aj literárne normy, ich ambíciou je autentická výpoveď, ktorá by zodpovedala jedinečnosti každého z nich. Zárukou jej autenticity má byť telesná skúsenosť bez kontroly rozumu.“¹⁰ K identifikácii lyrického subjektu s človekom z periférie sa ako druhotné znaky pridružujú najmä výskyt vulgarizmov v textoch (či tzv. „[m]ierne prihnojený hlas“, ako uvádza Manifest barbarskej generácie),¹¹ topos krčmy a ulice, kritický vzťah k náboženstvu a k iným kultúrnym inštitúciám a skeptické, materiálne a fyzické vnímanie lásky. J. Gavura v recenzii (s príznačným názvom Samomystifikovaná generácia) na spoločnú knihu týchto autorov, *Barbar(u)skú ruletu* (1998), píše o ich geste zo začiatku 90. rokov ako o póze brucha, v rámci ktorej sa tzv. barbarská generácia „predstavuje ako skupina, ktorá pohŕda pracujúcimi ľuďmi, štátnym systémom, malomeštiakmi, kritikmi a celou literatúrou (okrem seba a niekoľkých výnimiek)“¹²

Teraz obrátíme pozornosť na štyri minulo-ročné zbierky, ktoré sa už na prvé čítanie vyznačujú rôznym pomerom a kombináciou jednotlivých charakteristík „barbarstva“, uvedených vyššie.¹³ Zo strednej

⁹ BANČEJ, Maroš M. Barbarská generácia alebo Medzi mystifikáciou a literárnym termínom, s. 178.

¹⁰ ŠRANK, Jaroslav. Hľadania básnikov prichádzajúcich na sklonku tisícročia, s. 148.

¹¹ ZBRUŽ, Kamil. *Spitý imidž. Magazín pre dolných 10 000*, s. 12.

¹² GAVURA, Ján. Samomystifikovaná generácia, s. 44. Kritika spätne toto zoskupenie autorov nevníma ako monolitný mladý prúd, ale ako eufemizmus alebo čosi ako pomenovanie na trusc. ŠRANK, Jaroslav. Slovenská literatúra 90. rokov: váha slova a podoby verbalizmu, s. 10.

¹³ Minulý rok vyšli bývalým členom tzv. barbarskej generácie dve zbierky – Ján Litvák vydal *Básne prané v studenej vode* a Andrijan Turan *Origami*, tie však majú s „barbarstvom“ v poézii, ako sme ho vyššie v hrubých náčrtoch vymedzili, len málo spoločné. Obe sa prikláňajú k ódickému pólu bytia, vyznačujú sa prevažne pokojnou harmonickou atmosférou, ktorá zahaľuje a tlmí ostré hrany problémového videnia sveta či kríz subjektu v ňom.

generácie súčasných autorov je to *Vytrvalosť sivej* od Ľuboša Bendzáka (1966) a z mladšej *Kacírské rekvizity* Pavla Urbana (1973), *Es-kimák na korze* Jána Martona (1979) a čiastočne *Nech je nebo všade* Pavla Hiraxa Baričáka (1971). Ich autori sú, podobne ako príslušníci tzv. barbarskej generácie, asociovaní – i keď s určitou opatrnosťou – s Charlesom Bukowským: *Marton nie je slovenský Charles Bukowski spod Tatier* – takto začína distribútorový text pri autorovom debute;¹⁴ podobne redaktorka českej televízie uvádza Interview ČT24 s Hiraxom Baričákom: „slovenský Charles Bukowski alebo taky Paolo Coelho – Pavel Hirax Baričák ze slovenského Martina“;¹⁵ „Bendzákova tematická vyhranenosť okrajového spoločenského prostredia môže vzdialene pripomenúť Charlesa Bukowského“;¹⁶ a v Urbanovej ostatnej zbierke nájdeme napríklad báseň s názvom *Noc s Bukowskim*. Je potrebné hlbšie analyzovať a popísať charakter týchto štyroch zbierok, ich vnútorné textové vlastnosti i vonkajšie okolnosti ich fungovania v literárnej komunikácii, aby bolo možné určiť posuny, ktorými – či už zámerne alebo nezámerne – menia charakter „barbarského“ prúdu v slovenskej poézii. Len tak bude možné zodpovedne posúdiť nielen poetickú produktivnosť, resp. inovatívnosť a estetickú nosnosť tejto autoštylizácie (lebo, ako sa písalo už v súvislosti s tzv. barbarmi, nejde o jednotnú tvorivú metódu), ale usúvztážiť ju aj s komunikačným dosahom, ktorý zbierky týchto autorov majú a na základe toho určiť ich miesto v slovenskej poézii, resp. to, akým spôsobom ony menia či nemenia jej charakter.

Vytrvalosť sivej je štvrtou zbierkou najstaršieho zo štvorice – Ľuboša Bendzáka. Jeho prvá zbierka bola kriticky kladne prijatá i vďaka nie úplnému podľahnutiu zvodom „barbarstva“ – vtedy mainstreamového gesta mladej poézie.¹⁷ Skutočne v nej nachádzame prvky inklinácie k asociálnosti len ojedinele – napr. v štylizácii básnika do roly tuláka v b. *Blahoslavení*. Danú pózu však z dôvodu jej okrajovosti v zbierke nemôžeme chápať ako súvisiacu len a práve s tzv. barbar-skou generáciou – asociácia básnika s tulákom či bláznom sa v literatúre objavuje už stáročia. Do popredia jeho druhej zbierky sa

¹⁴ Dostupné napr. na: <http://bit.ly/1scdeYV>.

¹⁵ Odvysielané 27. 11. 2009. Dostupné na: <http://bit.ly/1p9FKW1>.

¹⁶ BRŮČEK, Miroslav. *Vytrvalosť bytia*, s. 5.

¹⁷ BOKNÍKOVÁ, Andrea. *Lahké a melancholické kroky mestom*, s. 74; CHROBÁKOVÁ, Stanislava. „V krajine popolvára, v krajine horúčky“, s. 50.

už viac dostáva svet neúspešných ľudí, pohybujúcich sa na okraji spoločnosti.¹⁸ Tento posun sa zväzňuje a vrcholí v tu pertraktovej knižke. Jej lyrickým hrdinom je spoločenský vydedenec so všetkým, čo k tomu patrí¹⁹ a i keď v niektorých kompozičných celkoch sa objavuje i snaha o príklon k pozitívnemu pólu existencie (najmä v časti *Poloha plodu*): „*Chcel by som [...] / vedieť sa usmiať na ženu / bez bočných myšlienok / byť nežný k sebe aj ostatným / [...] / milovať to čo prichádza...*“²⁰ pasívne polohy asociálneho „barbarského“ bytia prevládajú. Esteticky sú však niektoré básne zbierky veľmi pôsobivé, a to omnoho menej v pasážach, v ktorých sa subjekt snaží o zmenu svojho postoja, ako v miestach, kde vyjadruje svoj pasívny protest voči súčasnému svetu, ako napr. v b. *Sviatok*: „*Umelý sneh v reklamách / mobilných operátorov / Slzy ako Swarovského kryštály / Najväčší počet samovrážd na deň v roku*“.²¹ Pribúdanie prvkov „barbarstva“ – z hľadiska literárneho vývinu paradoxné – sa v Bendzákovej poézii prekvapujúco miestami spája s kvalitným estetickým účinkom, čím jeho tvorba v náznakoch ozrejmuje novú potrebu toho „barbarského“ v súčasnej literatúre. Estetická autonómnosť a kvalita väčšej časti textov tejto zbierky tak „to barbarské“ u Bendzáka vymaňuje z prizmy epigónstva a interpretáciu jeho diela individualizuje. Atribúty „barbarstva“ uňho fungujú skôr ako napríklad u Koleniča – ani ten nebol ich objaviteľom, no niektoré jeho zbierky s nimi intenzívne pracujú bez toho, aby sme museli konštatovať, že by bol Kolenič epigónom bitnikov či Bukowského.

Podobne ako u Bendzáka, tak i v tvorbe o sedem rokov mladšieho Pavla Urbana sa „barbarstvo“ markantne objavuje až v neskoršej tvorbe – a to až v jeho nateraz poslednej štvrti zbierky. V jeho debute *Obrázky z raja* (2005) recenzent nachádza najmä mierne erotické ladenie a „návrat k pôvodnej metaforike“²² a teda nadväznosť na autorov zo šesťdesiatych rokov, druhej zbierke vyčíta „šablónovité princípy“²³ a o tretej kritika už len znudene konštatuje, že „vie poeticky vymalovať pocity-eroticko-lúboštný rámec chutnučkou

¹⁸ CHROBÁKOVÁ, Stanislava. *Primálo ambiciózne?* S. 75.

¹⁹ Pozri text *Sivá alternatíva* v predchádzajúcej kapitole.

²⁰ BENDZÁK, Ľuboš. *Vytrvalosť sivej*, s. 31.

²¹ Tamže, s. 67.

²² TOMÁŠ, Radoslav. *Provokujúci obrázok*, s. 5.

²³ TOMÁŠ, Radoslav. *Zadychčané ambície*, s. 5.

senzitívnou metaforou a sentimentálne si zamudráčiť“.²⁴ Základným problémom Urbanovej poézie je, zdá sa, práve absencia problému a jeho nahrádzanie kopírovaním literárnych predlôh. V tomto kontexte treba hodnotiť i „barbarstvo“ jeho štvrtej zbierky. Jej jadro je vystavané najmä na jednoduchej, „barbarsky“ rúhavej inverzii tradičných kresťanských hodnôt: „kolonizujeme nebo / k telám / modlíme sa s vervou“;²⁵ resp. oxymoronoch: „žalmy klajú“²⁶ a zvýraznení erotických motívov – nie však na výraze – tu ostáva verný tradičnej forme a výstavbe obrazu a najexpresívnejšia lexika neprekračuje hranicu za slovom skap. Napriek zjavnej vedomej snahe o „barbarstvo“ (názov, provokatívne postoje k náboženstvu a dnes už vôbec nie odvážna erotika, spomínanie Bukowského, bitnikov) zostáva na jeho povrchu – napr. pri tematizácii predajnosti lásky sa pohybuje skôr na Novomeského sociálnych pozíciách, dnes už vyznievajúcich sentimentálne a pateticky: „náročím slepej ulice / sunie sa predajný boh / je to žena // v mene túžby / žiadosť hmlistá / cenu podmienená“.²⁷ Možno zhrnúť, že Urban nedokázal tvorivo nadviazať na „barbarské“ gesto, ani ho nijako rozvinúť, skôr ho, zdá sa, anachronicky naočkoval na polstoročie starú poetiku. Gesto vzdoru má v jeho zbierke suplovať neexistujúcu plnosť a hĺbku básne, to sa však nepodarilo.

Najprototypickejším – „najbarbarskejším“ sa javí najmladší zo skúmaných autorov, Ján Marton, ktorý debutoval len nedávno zbierkou *Život nie je pes, je to suka* (2009). Tá názvom pripomína najpopulárnejšiu zbierku Ch. Bukowského *Love is a dog from hell: poems, 1974-1977* (1977).²⁸ Debut už názvom dáva najavo ambície narúšať hranice komunikačných sfér (súkromná – verejná) a spochybňovať pevnú asociáciu vertikálneho členenia štýlov so žánrom textu, resp. delenia literatúry na tzv. vysokú a nízku, čo je nielen prejavom súčasného postmoderného prevracania hodnôt a nehatenej plurality, ale v našom kultúrnom priestore nevyhnutne odkazuje najmä na gestá tzv. barbarov. Motivicky, celkovým myšlienkovým vyznením, ako i grafickou úpravou (zbierky vyšli v rovnakom vydavateľstve) je mu podobná výrazom o čosi jemnejšia kniha *Nech je nebo všade*, ktorá je druhou

²⁴ MATEJOV, Radoslav. Istoty a neistoty lyriky. Slovenská poézia 2007, s. XI.

²⁵ URBAN, Pavel. *Kacírske rekvizity*, s. 10.

²⁶ Tamže, s. 49.

²⁷ Tamže, s. 36.

²⁸ V českom preklade *Básně: 1974 – 1978. Lásky je pes* (1994, prel. Ladislav Šenkyřík).

zbierkou gitaristu, románopisca, cestovateľa a najnovšie aj básnika Pavla Hiraxa Baričáka.

Martonova druhá zbierka *Eskimák na korze* je rámcovaná celkom „nebarbarsky“ – začína venovaním otcovi a na zadnej strane obálky končí Martonovým „Opatrujte sa a dávajte na seba pozor.“²⁹ Vo vnútri je však vyšperkovaná obrazmi pekla, provokatívne použitými náboženskými symbolmi: „Ježiša pribil / naspät' na kríž“,³⁰ unavenými vulgarizmami: „Ja a v nebi?!? Piči! Aké nespravodlivé,“,³¹ sexuálnymi: „tebe stačila flaša červeného / aby si mi ho / na balkóne vytiahla z nohavíc“³² a krčmovými scénami: „ožratý som štal do snehu / pred šenkou tvoje meno“.³³ Zo zbierky ako celku najviac vystupuje výrazná autoštylizácia lyrického subjektu do pozície svätého rúhača a nepoddajnej duše.³⁴ Svoj rebelský postoj má okrem bežnej poetickej lexiky potrebu vyjadrovať k frazémam či zdravému životnému štýlu. Text je tak zmesou tínedžerskej sentimentálnosti a silných rečí, nie nepodobnej tomu, čo sa rozumie pod emo štýlom: „a ja som na kolenách / v bolestiach pod vlastným krížom // lepil sekundovým lepidlom krídla // mojich ošúchaných anjelov //.. // ktorí čakali na teba“.³⁵ Kompozične sú básne vypointované: miestami banálne, miestami celkom pôsobivo a inokedy úplne nasilu. Hlavnou témou väčšiny textov je láska – túženie po nej, spomienky na ňu, vyznania. Estetická nosnosť obrazov je nízka: „voda sa ti šmýkala po vlasoch / ako trpaslík po steblo trávy“,³⁶ na mnohých miestach nachádzame kliše a banálne konštatovania: „biela je tu / iba vďaka čiernej“.³⁷ Celkové vyznenie zbierky je teda čiastočne „barbarsky“ rebelské a čiastočne sentimentálne pesničkárske.

Baričákova druhá zbierka sa už na prvý pohľad tej Martonovej podobá graficky, infantilným štýlom ilustrácií a neformálnou fotografiou autora na zadnej strane obalu (tiež vyšla v Baričákovom vydavateľstve). Texty sú však esteticky menej pôsobivé, sentimentálnejšie, s hojným výskytom kliše: „májové farby / vyhrávajú marš o teple života“.³⁸

²⁹ MARTON, Ján. *Eskimák na korze*.

³⁰ Tamže, s. 21.

³¹ Tamže, s. 17.

³² Tamže, s. 22.

³³ Tamže, s. 17.

³⁴ Tamže, s. 35.

³⁵ Tamže, s. 23.

³⁶ Tamže, s. 60.

³⁷ Tamže, s. 67.

³⁸ BARIČÁK, Pavel Hirax: *Nech je nebo všade*, s. 106.

Niektoré básne sú esteticky úplne vyprázdnené, nekomunikujúce, bezproblémové, ako napr. b. Posledný výdych: „*Posledné slová tohto dňa / posielam tebe, milovaná. // Posledná myšlienka tohto večera / bude na teba, lúbená. // Môj posledný výdych / bude patriť Bohu, / ale ja dúfam, / že ním vyslovím / tvoje meno.*“.³⁹ Gesto vzdoru je len jednou z polôh týchto textov, nemá silu skomponovať ich do relatívnej jednoty tak, ako to možno pozorovať u Martona, vyskytuje sa sporadicky a nesystémovo: „*Ak neprídeš, / vyplním popolník srdcom. / Dorobím sa / na ležatú nulu / s postaveným výkričníkom.*“.⁴⁰ Napospol sa básne vyznačujú len akousi hrou na hĺbku a precítenosť, zakrývajúcou banálnosť textu: „*Som posledná neprasknutá kukurica / na dne mastnej misky. / Dajte mi oheň / a prasknem. / Vami.*“.⁴¹ Zdá sa, že ich veľmi výstižne charakterizuje „väštinové a veľmi naivní pojmání poezie jako intimního sebevýrazu, svěřování a psychohygieny“,⁴² typické pre literárne servery, kde Baričák tiež publikuje.

Programovo takmer antikultúrny – teda oficiálnu kultúru a jej inštitúcie ignorujúci – je i vstup Martona a Baričáka na scénu slovenskej poézie. Ani jeden z nich prakticky nemá časopiseckú minulosť – Martonova tvorba sa vyskytla zrejme len raz v Almanachu 25 v druhom čísle *Dotykov* v r. 2005. Zároveň bol pár rokov pravidelným účastníkom – a z času na čas i oceneným – v rôznych menších literárnych súťažiach (Ihnátove Hanušovce, Literárne Šurany, Poetická Ľubovňa) a jeho texty sa pod jeho menom objavujú na internete približne od roku 2006. Jeho dve zbierky vydalo vydavateľstvo Hladohlas, ktoré si na vydávanie svojich románov v roku 2007 založil Pavel Hírax Baričák. Baričákov vstup do literatúry je ešte menej konvenčný – písanie (najprv románov, posledné dva roky i poézie) sa javí ako aktivity pridružená k vystupovaniu v niekoľkých hudobných skupinách. Má rozvinuté najmä literárne účinkovanie na internete (pravidelne texty publikuje napríklad na svojej stránke www.hiraxrecords.sk, literárnom portáli www.citanie.madness.sk a na svojom blogu www.baricak.blog.sme.sk). Na internetovej stránke www.hladohlas.sk Baričák, píšuc o svojej vydavateľskej stratégii, ktorá spätne charakterizuje i diela, ktoré vydáva, radí mladým autorom: „Je veľmi dobré, ak svoju tvor-

³⁹ Tamže, s. 41.

⁴⁰ Tamže, s. 99.

⁴¹ Tamže, s. 32.

⁴² PÍORECKÝ, Karel. Kde začíná současnost? O současné české poezii, s. 7.

bu uverejňujete na internete.”⁴³ a na margo literárnych časopisov a celej literárnej kritiky sa v rozhovore pre internetové kníhkupectvo Martinus vyjadril takto: „Som zlý sen literárneho kritika. Lenže teraz vyslovím veľkú pravdu, dúfam, že sa dostane do očí všetkým tým bradatým ujom a šedivým tetám, ktorých stretám na literárnych festivaloch a ktorí akoby už iba o literatúre robili semináre, odborné prednášky, vydávali časopisy (ktoré číta na Slovensku dokopy sedem ľudí), míňali fondy na veci, ktorým bežný človek nerozumie[,] miesto toho, aby vybehli na nezávislý portál www.citanie.madness.sk, kde sa zbíha celé slovenské mladé podhubie a vydali neznámym talentom knihy.”⁴⁴ Fenomén a špecifické aspekty literárnej tvorby na internete, zdá sa, bude nutné brať pri posudzovaní súčasnej literatúry do úvahy čoraz viac. Autori a diela, publikované na internete, sú absenciou nutnosti prejsť kritickým hodnotením a bezproblémovým prístupom k možnosti zverejniť svoje texty veľmi blízki autorom, vydávajúcim svoje texty na vlastné náklady, resp. vydavateľstvám, ktoré si autori založia za účelom seba publikovania (k takým patrí i Hiraxov Hladohlas).

Baričák má dokonca ambície vytvoriť z autorov, ktorých vydáva, akési homogénne zoskupenie, ktoré osciluje medzi literárnou skupinou a skupinou v zmysle, ako ju prezentujú sociálne siete a iné internetové portály – v tomto prípade portál [citanie.madness.sk](http://www.citanie.madness.sk). Názov Hiraxom ad hoc vytvorenej skupiny – špinaví⁴⁵ – gestom vzdoru pripomína tzv. barbarskú generáciu. V skupine je prihlásených päť autorov (Hirax, patrik.ps, Ľubica Mesarošová, Ján Marton a Marián Jurík), pričom trom z nich v Hladohlase vyšla aspoň jedna knižka. Popis skupiny má dokonca podobu akéhosi manifestu, je obsahovo nie nepodobný Zbružovmu vágnemu Manifestu barbarskej generácie spred takmer dvadsiatich rokov: „jedno heslo je nikam nepatriť, druhé nedôverovať.”⁴⁶ Hiraxov „manifest” vyjadruje najmä popretie literárnej tradície: „Nevyhýbame sa vulgarizmom [...] píšeme tak, aký je skutočný život. Sme zrkadlo a nie pseudokrása. Vyhýbame sa zložitým metaforám, ktoré by pochopili iba jedinici na megaliticky vysokej priečke vnímania.” ale i záujem o oslovenie „tej správnej”

⁴³ HladoHlas. Filozofia knižného vydavateľstva Hladohlas.

⁴⁴ BARIČÁK, Pavel Hirax – ŠLESAR, Juraj. Nepišem literatúru a už vôbec nie hodnotnú!

⁴⁵ Skupina bola založená 4. septembra 2009. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1pEfuEO>.

⁴⁶ ZBRUŽ, Kamil. *Spitý imidž. Magazín pre dolných* 10 000, s. 12.

skupiny čitateľov (teda najpočetnejšej strednej triedy – tzv. mainstreamu, ktorý je cieľovým konzumentom populárnej kultúry): „Na druhej strane poprosíme nevysvetľovať si to tak, že chceme písať iba pre ‚robotníkov‘. Zlatá stredná cesta.“ a zdôrazňovanie pocitovej autenticity a intelektuálnej nenáročnosti básne (v záujme osloviť čo najširšie publikum): „Byť vnímavý, prostý, úderný a hlavne POCI-TOVÝ (tak, aby sa v básni našiel aj obyčajný človek a nie iba poet s baretkou na gebení, s fajkou medzi perami a nikdy nechýbajúcimi veršami v slovách...). Odmietame používať výrazy zo slovníkov cudzích slov a iných hrubých skládok plných produkcie mašinérie zvanej ‚mozog‘ a ukazovať tak svoju ‚inteligenciu‘“.⁴⁷

Už vo vonkajších charakteristikách publikačných možností a okolností Martonových a Baričákových textov nachádzame rozdiely i afinity s tzv. barbarskou generáciou spred dvadsiatich rokov: tá tiež začínala ako reakcia na v osemdesiatych rokoch dožívajúcu dovtedajšiu oficiálnu literatúru, no bola literárnou kritikou dost' dlho reflektovaná a časopismi a vydavateľstvami prijímaná; k Martonovej a Baričákovkej poézii sa však nevyjadruje takmer vôbec. Napriek tomu, že ich oficiálnu literatúru⁴⁸ a kultúru odmietajúce gesto je podobné, „barbari“ mali svoje miesto i v oficiálnej kultúre – i keď nie priamo v jej centre. Dôvody treba hľadať na jednej strane v tom, že v čase ich vstupu bola ich póza či hra s autenticitou⁴⁹ ešte relatívne neošúchaná, i keď tabu už bolo prelomené Koleničovými, Urbanovými a Lehenovej textami; a na strane druhej v tom, že v tom čase – od polovice osemdesiatych rokov – dochádzalo k radikálnej zmene hodnôt a k zamietnutiu dovtedajšej oficiálnej kultúry. Na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov bola kultúra pripravená nadšene uvítať postoje a poetiky všetkých literátov, ktorí dovtedajšiu oficiálnu literatúru a jej postupy a normy odmietali.⁵⁰ Martonovu a Baričákovu poéziu tiež možno, ako sme už naznačili, vnímať ako „neoficiálnu“, ako literatúru pôsobiacu na periférii – tou-

⁴⁷ HIRAX: Skupina: Špinaví. Pravopisne upravila I. H.

⁴⁸ Ak sa v súčasnosti o takej vôbec dá hovoriť. Tu máme na mysli literatúru, ktorou sa kritika frekventovane zaoberá v kvalitnejších literárnych časopisoch a zároveň ju aspoň čiastočne hodnotí ako kvalitnú.

⁴⁹ BOKNÍKOVÁ, Andrea. Slovenská poézia – mladí autori a zbierky medzi osemdesiatymi a deväťdesiatymi rokmi, s. 26.

⁵⁰ Tu, prirodzene, nejde len o J. Urbana, T. Lehenovú, I. Koleniča a „barbarov“, ale napríklad i o poéziu inšpirovanú kresťanstvom (E. J. Groch, M. Milčák, R. Bielik).

to črtou sa vyznačuje aj ich prvotný publikačný priestor – internet: „V mnohom sa tento systém podobá na vydávanie, odpisovanie a kolovanie samizdatov počas komunistického režimu.“⁵¹ Nezaujímajú súčasnej literárnej kritiky o túto poéziu, resp. jej nízke hodnotenie vyplýva jednak z toho, že umelecky je na (podľa súčasných kritérií kladených na poéziu) nízkej úrovni, a jednak z toho, že gesto vzdoru tejto poézie je málo invenčné – jej tvorcom sa nepodarilo umelecky absorbovať a do textov originálne pretaviť atribúty, ktoré sme tu pripísali pod hlavičku „barbarstvo“, ba dokonca ani ich aktualizovať na súčasný stav kultúry a človeka v nej, čím sa z určitého hľadiska stávajú len epigónmi epigónov.⁵² To konštatuje i Z. Rédey pri hodnotení Martonovho debutu: „Martonovým základným výpovedným gestom je nonkonformizmus, celá zbierka sa vyznačuje provokatívnou, výstrednou blasfémiou, nihilizmom, skepsou a dekadenciou. V ponovembrovej, resp. široko chápanej súčasnej slovenskej poézii tento postoj a poetiku najmarkantnejšie reprezentovali svojou tvorbou Ivan Kolenič a Jozef Urban. Otázne je, či a nakoľko presvedčivým spôsobom sa po nich dá ešte rozvíjať tento druh ‚poetiky nonkonformizmu‘ – či nevyznie takáto poézia už len ako ‚neškodná‘ maniera, strojené, prázdne gesto.“⁵³ Martonova a Baričáková poézia sa súčasným kritériám kladeným na poéziu literárnou kritikou vymyká najmä svojou inherentnou kvalitou – až programovou percepčnou prístupnosťou, estetickou nenáročnosťou a blízkosťou populárnej masovej kultúry – v súlade s tým, ako to „predpisuje“ Hiraxov „manifest“. Nie je však pravdou, že by zostala bez odozvy – práve naopak – Hiraxove príspevky i tlačené diela rozpútávajú na internete prudké diskusie. Marton je na druhej strane – tak, ako i pri svojich začiatkoch – konvenčnejší a je okrajovo reflektovaný aj printovými literárnymi médiami. Oba sú známi a kriticky reflek-

⁵¹ REHŮŠ, Michal. Základné aspekty literárnej tvorby na internete, s. 107. Alebo skôr v niečom – táto analógia by si vyžadovala spresnenie. Obmedzíme sa len na konštatovanie dvoch vlastností, ktoré majú samizdaty a internetová tvorba neodškriepiteľne spoločné – väčšiu mieru slobody vyjadrenia a samopublikovanie.

⁵² Prirodzene, ani tu, ani v celom prítomnom texte nejde o dokazovanie priamych nadväzností týchto autorov na tzv. barbarskú generáciu, ale skôr o postihnutie celkového charakteru ich textov (atmosféra, lyrický subjekt, prostredie, odraz mimotextového sveta do textu), vyznačujúcich sa „barbarskosťou“, a o pokus o určenie miesta, hodnoty a produktívnosti týchto vlastností poetického textu v súčasnej slovenskej literatúre. Pri skúmaní priamych nadväzností by bolo nevyhnutné siahnuť po textoch Ch. Bukowského a bitníkov.

⁵³ RÉDEY, Zoltán. Veľa zbierok – málo poézie. Slovenská poézia 2009, s. XVI.

tovaní prispievateľmi na ďalšom literárnom portáli www.membrana.sk, na ktorom ich literárny kritik Michal Rehúš pod prezývkou James Juyce vradil do Archívu obskúrnych autorov a autoriek, teda „autorov a autoriek, ktorých literárne pôsobenie je karikatúrou literárnej činnosti. Ide o jedincov, ktorí sú vo svojom literárnom pôsobení často veľmi aktívni, prezentujú sa pri rozličných príležitostiach, ba nezriedka vydali aj vlastnú zbierku v obskúrnom vydavateľstve alebo vlastným nákladom, ale ich literárna tvorba je kvalitatívne pochybná, pokútna a podozrivá [...]“.⁵⁴

Z analýzy vyplýva, že „barbarstvo“ môže byť i v súčasnej poézii produktívne, i keď skôr výnimočne. Poetologicky prevláda neinvenčné kopírovanie (Urban, Marton, Baričák), no v niektorých momentoch treba konštatovať i tvorivý posun a esteticky kvalitné rozvitie charakteristík „barbarstva“ (Bendzák). Podoba Bendzákovej revolty poukazuje najmä na vznik nových spoločenských skutočností, ktoré si vyžadujú kritiku zo strany umenia, a na esteticky nosných miestach dokazuje i to, že aj obnovené „barbarstvo“ je jednou z možností, ako to urobiť. Novodobé „barbarstvo“ v podaní Martona a Baričáka sa síce inherentne odráža i v ich textoch (a to skôr esteticky nevýrazne a neinvenčne ako šokujúco novátorsky), no inováciu možno vidieť najmä v použitom médiu (hlavne u Baričáka) a v programovej snahe o prijatie širokou verejnosťou. Tento aspekt je v čase, keď je vysoká poézia nanajvýš exkluzívnou záležitosťou s minimálnym okruhom percipientov, nezanedbateľný a možno ho považovať za pozitívny „barbarský“ príspevok, no iba za predpokladu, že i vo virtuálnom priestore sa postupne sformuje povedomie o literárnej kvalite textu a s ním i poučenejšia kritická základňa. Prirodzene, nie je možné očakávať, že kritériá, kladené literárnymi kritikmi na „vysokú“ literatúru, sa budú zhodovať s kritériami laických či pololaických kritikov tvorby na internete, no možno aspoň čiastočne predpokladať ich zblížovanie, zapríčinené čoraz frekventovanejším narúšaním hraníc medzi printovými a elektro-nickými médiami.

Aj muži bolia

Derek Rebro: *Okamih pred dopadom* (2010)

Rebrovo písanie je asociované s písaním ženským a s problematikou genderu už dlho – prevažne naň sa totiž sústreďuje autorov literárnokritický záujem. Nie každý si však azda všimol, že (i tento) kritik vychádza s kožou na trh: „*střpnu ruky čo píšu / odlúpne sa pokožka*“¹ a necháva sa tiež kritizovať, a že nielen jeho recenzie, ale i jeho básne sa zaplietli so ženským písaním – nedávno totiž vyšiel Rebrov oneskorený debut *Okamih pred dopadom*, básne ktorého časopisecky vychádzali v rokoch 1998 – 2009. Debut, ako to už s debutmi býva – a s oneskorenými dvojnásobne –, ešte nemožno jednoznačne označiť ani za ojedinelý výstrel z motyky, ani za začiatok dobrodružstva zrodu nového Básnika.

Oneskorenosť prvej zbierky usúvzťažňuje poéziu *Okamihu pred dopadom* s líniou slovenskej ženskej poézie, i keď skôr s ich staršou a strednou generáciou (L. Vadkerti-Gavorníková, M. Haugová, S. Repar, E. Lukáčová) – mladá generácia poetiek (M. Ferenčuhová, N. Ružičková, K. Kucbelová a i.) totiž debutuje podstatne skôr. No Rebrova zbierka nesie znaky súčasnej ženskej poézie aj po otvorení – kombináciou vizuálnosti, fragmentarizácie obrazov, prostredníctvom návratných motívov zrkadliacich sa plôch a tlmenia krízových situácií modeluje súkromný interiér tejto poézie: „*odkedy si pamätám / stojíš vo dverách / mýlim si tvár s chrptom / nežné s nožom*“.² K ženskému písaniu sa primkýna i výraznou pasivizáciou lyrického subjektu, ktorý je synekdochicky prítomný fragmentmi svojho tela, na ktorých či s ktorými „sa čosi deje“: „*stlmení odstupom // videní zospodu*“,³ „*vytrhnutý z procesu rastu*“,⁴ „*vlasý namočené v zrkadle / vykorenené / rastú do skla*“,⁵ čo rezonuje so ženským „písaním telom“ a u Rebra sa spája s ďalším prvkom poézie žien – zraňovaním subjektu: „*žihadlo*

¹ REBRO, Derek. *Okamih pred dopadom*, s. 14.

² Tamže, s. 17.

³ Tamže, s. 23.

⁴ Tamže, s. 16.

⁵ Tamže, s. 47.

vrástlo do kože”,⁶ „vrastá do mňa / dikobraz // predĺžené ostne / prienik pórmí / únik zatlačeníím”.⁷ Tematizácia mlčania, bieleho miesta, resp. prázdneho priestoru, je tiež jedným z už kanonizovaných motívov ženského písania a nedištančuje sa od nej ani Rebrov debut: „odkrýva / tušené jamy / tmu pod kameňom”,⁸ „biela prekrýva bielu”.⁹

Čo však chce táto poézia vyjadriť, vystihnúť, k čomu sa chce priblížiť? Okrem otvoreného motivického nadväzovania na tú líniu slovenskej ženskej poézie, ktorú výraznejšie otvára tvorba Mily Haugovej (a ktoré by v konečnom dôsledku mohlo byť naučené a odpozorované – hĺbka pretavenia týchto motívov do poézie autora môže byť presnejšie postihnutá až v ďalšej zbierke), sa snaží o čo najtesnejšie slovné ohmatanie fyzického pocitu, ktorý synekdochicky odkazuje do priestoru za seba – do priestoru citovosti, v ktorom dominujú negatívne city: strach až úzkosť, neistota: „jemne sa nakloniť / vypadnúť // kroky po napnutom vlase / vytrhnúť”,¹⁰ cudzosť, strach z osamelosti, bezmocnosti, hrôzy: „nedovidíš do zrkadla / padajú v ňom telá / do horiacej trávy”.¹¹ Dominujú však obrazy bolesti, opakovaním a expresivitou základných rekvizít zbierky – kosť, krv, ihla a vlas – vyhnaných až do bolestíntstva (miestami tak i vďaka sebastrednosti jemne pripomína E. B. Lukáča – najmä jeho debut) a ornamentalizácie bolesti: „navliekol si rukavicu / prsty zvliekol spolu s ňou // na kosť obnažená / hladká / mapa pretretá nabielo // odstúp od bolesti”.¹²

Ak však preklenieme tieto dve vrstvy interpretácií, dopracujeme sa k jadrú Rebrovej prvej zbierky, k perspektíve, z ktorej je možné vidieť celok jeho poézie, a ktorá zároveň umožňuje ozmyslenie všeobjímajúcej bolesti ako dominantného pocitu básne – ku kríze identity, k neistote z(o) (seba)obrazu ja, z nerozhodnosti vo vzťahu k javeniu sa lyrického subjektu. Sondovanie a popisovanie tejto situácie a náznakov jej vývinu nachádzame už v prvých veršoch

⁶ Tamže, s. 46.

⁷ Tamže, s. 53.

⁸ Tamže, s. 18.

⁹ Tamže, s. 16.

¹⁰ Tamže, s. 36.

¹¹ Tamže, s. 27.

¹² Tamže, s. 29.

zbierky: „stávať sa neviditeľným / v zástupe zrkadiel“¹³ a istá dvojitosť, nedourčenosť, inakosť, oddelenosť či absencia obrazu ja prechádza celou zbierkou: „z črepín skladám odraz / zmnožený sa v ňom stále nevidím / teba v ňom tuším // namiesto zrkadla visím ja“,¹⁴ „prerezať sa / naprieč pozdĺž // nalomená / čakajúca // hranica“,¹⁵ „rozlúč sa s pobytom / v čiare“,¹⁶ „dve tváre v zrkadle / harmónia“,¹⁷ „veľmi rýchlo sa oddeľujem“,¹⁸ „škrupina sa postupne odkrýva / prekreslený do odrazu v druhom oku“. ¹⁹ Verme, že sa autor našiel a definoval a jeho poézia tak môže vystúpiť z bludiska zrkadiel.

¹³ Tamže, s. 7.

¹⁴ Tamže, s. 17.

¹⁵ Tamže, s. 21.

¹⁶ Tamže, s. 27.

¹⁷ Tamže, s. 30.

¹⁸ Tamže, s. 31.

¹⁹ Tamže, s. 51 – 52.

Dravá krása

Eva Luka: *Havranjel* (2011)

Už oneskorený, no o to zrelší debut poetky Evy Luky (vl. m. Eva Lukáčová) *Divosestra* (1999) bol kritikou prijatý s nadšením (recenzovaný bola napr. v *Literike* a *Romboide*; ocenený cenou Rubato, prémiou Ceny Ivana Kraska, Cenou Maše Haľamovej, stal sa i Debutom roka v čitateľskej ankete *Knižnej revue*). Jej druhá zbierka, ktorej titul *Diabloň* (2005; vyšla už pod pseudonymom Eva Luka) sa ako názov jednej z básní objavil v debute, bola chápaná ako *potvrdenie najvyššej kvality*,¹ resp. ako *významný posun v jej vývine*.² Tretej Lukinej knihy *Havranjel*, názvom znova zretáženej s jej predchádzajúcou zbierkou, sme sa dočkali s rovnakým odstupom šiestich rokov. V nej sa poetka takmer celkom odpútava od explicitných japonských inšpirácií, v popredí básne len zriedkavo nájdeme exotické motívy (tentoraz skôr španielske a portugalské), ktorými bol zahľtený debut a ktoré boli frekventované i v druhej zbierke. Ústup východných inšpirácií v Lukinej tvorbe koreluje so zmenou poetkinho pôsobiska (v Japonsku postgraduálne študovala japonský jazyk a literatúru v rokoch 1993 – 1995 a 1998 – 2002), no jej báseň ani v tretej zbierke neprestáva mať príchut' toho cudzieho – v jazyku, v poetike, v básnickom videní sveta, v nemožnosti uchopiť jej poéziu prostredníctvom nadväzností na domáce vzorce písania. Táto nedefinovateľnosť, novosť, táto nepomenovateľná, znepokojujúca medzera, ktorá medzi textom a interpretáciou zostáva, je ako súčasť estetickej hodnoty esenciálnou zložkou úspechu Lukinej poézie u kritiky. Cudzosť, nepatrenie, kompulzívne (nie povrchné) odmietanie kultúrou ponúkaných ideálov (estetických, sociálnych), permanentná pozícia nad, vedľa či mimo (istej – „našej“ – kultúry) sa cez prizmu Lukinho diela javí ako jedna zo základných črt výnimočných autorských osobností (spomeňme si len, koľko z najvýznamnejších básnikov a poetiek malo intímny prekladateľský kontakt s inou kultúrou).

¹ HOČHEL, Igor. Druhá zbierka ako potvrdenie najvyššej kvality, s. 73 – 74.

² ŠRANK, Jaroslav. Prebolievanie, tvorba, s. 54.

Lukina slabá ukotvenosť v slovenskej literárnej tradícii (jej poetika sa azda dá výraznejšie spájať azda len s poéziou A. Ondrejkovej, ako v recenzii najnovšej autorkinej zbierky spomína i M. Kekeliaková, trochu vzdialenejšie s tvorbou L. Vadkerti-Gavorníkovej)³ nabáda k hľadaniu rezonancií jej poézie so svetovou literatúrou. Hlbšie skúmanie by si iste zaslúžili afinity jej tvorby s japonskou li-teratúrou, ktorej sa autorka venovala v prekladoch (Mači Tawara, Banana Jošimoto, Džiró Nitta, Abe Kóbó) i vo svojej dizertačnej práci. Určité vzťahy a nadväznosti vidieť aj vo vzťahu k niektorým americkým autorkám a autorom (Luka je popri japonológii i absolventkou anglistiky). Chorobný, traumatizovaný, svojím ženstvom prekliaty lyrický subjekt a dekadentný nádych Lukinej poézie ju spríbužňujú s prózami americkej autorky Ch. Perkins Gilmanovej, napr. s jej najznámejšou poviedkou *The Yellow Wallpaper* (1892).⁴ Dravá životaschopnosť, ale aj rozklad okolitého sveta, fascinácia smrťou (u Luky však aj životom), motív (ne)plodnosti (u Luky i potratu), ošklivosť ako ornament, báseň doširoka otvorená surovej bolesti Lukinu poéziu silno zväzujú s tvorbou Sylvie Plathovej,⁵ ku ktorej sa Luka v jednom z rozhovorov priznáva ako k jednej zo svojich obľúbených autoriek (popri Galwayovi Kinnellovi a Mary Oliverovej, s ktorými má jej obraznosť tiež veľa spoločného).⁶ Z americkej poézie nemožno nespomenúť aj E. A. Poea, s tvorbou ktorého Lukine básne rezonujú svojou alegorickosťou a hororovosťou.⁷

Najvýraznejšími črtami Lukinej poetiky, v *Havranjelovi* miestami dotiahnutými až do manieri, sú ošklivosť ako šperk: „*Moč, zlatá re-tiazka / v hrdle záchodovej misy, náhrdelník*“,⁸ ornament, vybičovaná, jatrivá vnímavosť, nadbytok zmyslovo (hl. vizuálne a hmatovo) a axiologicky pregnantných motívov v kombinácii s potláčanou, pulzujúcou a vybuchujúcou citovou exaltovanosťou, ktoré ústia do celkovej atmosféry sladkobôľu (niekedy sladšej, inokedy bolestivejšej) zblížujú jej

³ KEKELIAKOVÁ, Monika. „Poézia mäsa lásky, telesnej ako zvierat“, s. 70.

⁴ V slov. preklade vyšla ako *Žltá tapeta* časopisecky (PERKINS GILMAN, Charlotte. *Žltá tapeta*. Prel. Adriana Sýkorčinová. In *ASPEKT*, roč. 7, 1999, č. 1, ISSN 1336-099X, s. 104 – 109) aj knižne (PERKINS GILMAN, Charlotte. *Žltá tapeta*. Prel. Igor Čonka. Bytča: Druska Books, 2014, ISBN 978-80-89646-80-7.

⁵ Tú v recenzii Lukinej zbierky spomína i M. Kekeliaková. C. d., s. 70.

⁶ LUKA, Eva – ORLOVÁ, Jana. „Básne proste sú.“

⁷ Poeovi sa Luka venovala aj prekladateľsky – v r. 1988 preložila Havrana. POE, Edgar Allan. *Havran*. Prel. Eva Lukáčová. In *Havran*. Prel. Karol Strmeň et al. Bratislava: Petrus, 2004, ISBN 80-88939-67-4, s. 119 – 124.

⁸ LUKA, Eva. *Havranjel*, s. 41.

báseň s vizuálnymi umeniami (šperkárstvo, maľba – hl. naivné maliarstvo; v jednej z básní debutu napr. nájdeme verše o obrazoch Fridy Kahlo).⁹ Lukina báseň často pripomína portrét, krajinku alebo zátišie (J. Šrank vo svojich recenziách hovorí o nadmiere opisnosti),¹⁰ napr. b. Na jazere, Sant Vicenç de Castellet, Slničnica či Baklažán z ostatnej zbierky: „Nenápadne teší okrúhlu, ako vajíčko presnou / stavbou tela. [...] Olejový ako maľba, zázrak, / mätko dozrievajúci do svojej fialovej“.¹¹ Výrazné výtvarné cítenie autorky je badateľné aj na knižnej úprave jej zbierok. Dôležitosť, akú jej pripisuje, možno dedukovať už z toho, že – ako sa vyjadrila v jednom z rozhovorov – s vydaním svojej druhej zbierky bola kvôli autorským právam, vzťahujúcim sa k ilustrácii na obálke, ochotná počkať rok.¹² *Havranjel* vyšiel, podobne ako poetkina druhá zbierka, vo vydavateľstve Edition Ryba a znova vo veľmi pôsobivom spracovaní (obálka, ilustrácia, kvalitný papier, grafika). Kniha ako artefakt tak nielen sugeruje istý druh percepcie, ale – a to sa týka najmä ilustrácie na obálke – skutočne i veľmi úzko koreluje s tónom celej zbierky. Autorom obrazu na prebale je, tak ako aj v *Diabloni*, nemecký maliar a ilustrátor Michael Sowa, ktorý je známy svojou prízračnou, fantastickou a surreálnou tvorbou. Na obálku si Luka tentoraz zvolila jeho *Portrét speváčky Lotte Strand* (1982; *Bildnis der Sängerin Lotte Strand*). Je na ňom zobrazená žena, ktorá v ruke drží páva, ovíjajúceho sa jej okolo zápästia ako náramok. Ilustrácie troch Lukiných knižiek korešpondujú nielen s obsahom zbierky – svojou prízračnosťou a zvieracími motívmi (na prebale debutu je prasa, na *Diabloni* pes) –, ale aj medzi sebou, pričom do hry na interpretáciu zapájajú aj vzťah medzi identitou ženského lyrického subjektu zbierky a identitou žien na portréte. Tie totiž od zbierky k zbierke starnú – na prebale debutu je dievča, z *Diablone* na čitateľa hľadí mladá žena a z *Havranjela* dáma v strednom veku. Ženy na obálkach, osobné epitafy a venovania v úvode, tak ako aj japonské motívy, motívy putovania či narodenia syna (a zrejme i nechceného tehotenstva, potratu či smrti dieťaťa) vytvárajú autobiografické spoje medzi lyrickým subjektom zbierok a autorkou, ktorá sa k rozhovorom o svojej poézii s obľubou necháva fotografovať s jednou zo svojich mačiek.

⁹ LUKÁČOVÁ, Eva. *Divosestra*, s. 13.

¹⁰ ŠRANK, Jaroslav. Stretnutia s vlastnou agóniou, s. 85; ŠRANK, Jaroslav. Preboľovanie, tvorba, s. 54.

¹¹ LUKA, Eva. *Havranjel*, s. 13.

¹² *Diabloň* vtedy na Bibiane získal titul Najkrajšia kniha Slovenska v kategórii Krásna literatúra. Kolekcia Najkrajšie knihy Slovenska 2005, s. 2.

Toto spojenie však môže byť zradné – už samotný fakt, že knižky vychádzajú pod pseudonymom, varuje pred zbytočne ochudobňujúcim jednorozmerným biografickým čítaním a vyzýva zamerať sa skôr na text a na ženský lyrický subjekt, ktorý ho organizuje. Kým ten je v Lukinom debute smutný, nostalgický, osamelý, všade cudzí, nikam nepatriaci, zakliaty, čudujúci sa svojej schopnosti dať život a smiať sa a v druhej zbierke primárne dravo ženský (*mločica, amazonka*), v *Havranjelovi* je fyzicky a psychicky vyslovene deformovaný, prekliaty, skrz bolesť a údel (ženy) reifikovaný; je mechanickou bábkou, pokazenou tanečnicou z hracej skrinky: „*Po ťarbavom tanci ležím s jednou rukou / čudne vyvrátenou k oblohe.*“¹³ no zároveň – priamo úmerne so stupňom traumatizácie – sa v ňom sebazáchovne zosilňuje dravosť, pažravosť, rozpínavosť žensstva: „*Svetloplach je pažravým zvieratom; je mnou. / [...] / Svetloplach ma núti / vstávať v tme, / vstávať z tmy, / zobúdzat' sa vyhľadovaná / ako rozdráždený upír; // núti ma / chciat' všetkých; zožrat' / všetkých.*“¹⁴

V podloží básní *Havranjela*, podobne ako v predchádzajúcich zbierkach, leží hlboká a desivá baladickosť, tragédia, avizovaná už úvodným venovaním – epitaform: „*Mirovi / 1962 – 2009 / [...] / Každý deň sa s veľkými ťažkosťami učím prijímať ako dar, že mi v tú čiernu noc zachránil život za cenu svojho.*“¹⁵ ale aj čarovná rozprávkovosť (kódovaná už názvom), mytológia (aj cudzokrajná – napr. tulenia žena) a mágia, prostredníctvom ktorých sa báseň a ženský subjekt v nej snaží napojiť na elementárne prapodstaty bytia – život, smrť, identitu. Výpoveď je miestami modlitebná, inde prorocká, niekde sa napína na epickú kosť príbehu či na už spomínanú maľbu – zátišie, portrét, krajinku. Farebnosť, čarovnosť a vizuálnosť v spojení s rozprávkovosťou na niektorých miestach knižky vytvárajú priestor na prechod k literatúre pre deti, čo vôbec nie je náhoda. Lukina divoká fantázia, ktorá vytvára čarovný a desivý svet básní *Divosestry*, *Diablone* a *Havranjela*, nachádza priestory pre realizáciu i v doposiaľ bohužiaľ nepublikova-

¹³ LUKA, Eva. *Havranjel*, s. 38.

¹⁴ Tamže, s. 68 – 69. Svetloplach v názve jednej z posledných básní knižky je, mimochodom, súdiac podľa doterajšieho autorkinho systému nadpisovania, horúcim kandidátom na názov ďalšej zbierky. A skutočne – v rozhovore, ktorý bol publikovaný po vzniku prítomnej recenzie, Luka hovorí: „Už som si dokonca vybrala obálku (tiež M. Sowa) na ďalšiu eventuálnu knihu (Svetloplach), pravda, iba ak príde.“ LUKA, Eva – MATEJŇOV, Radoslav. *My name is Luka*, s. 22.

¹⁵ LUKA, Eva. *Havranjel*, s. [9].

nom rozprávkovom románe pre dospelých a deti (má sa volať *Pani Kurčatová – Ten, kto sa narodí zle*). Prechody básní *Havranjela k poézii pre deti* však prevažne zostávajú latentné, len miestami z textu neadekvátne vytrčajú: „*Vtáci mužiček // tichučko zahrá na svojom verklíku, odfúkne si z tváre / tenučký vlas a zmizne*“.¹⁶

Menšie nedostatky možno vidieť v zadúšajúcej kumulácii obrazov, prechádzajúcich miestami do gýča (ten je však vlastne integrálnou súčasťou Lukinej poetiky), v sporadických slabších zavŕšeníach básne (tie sa ale podvoľujú viacerým paralelným interpretáciám, pričom nie vo všetkých možno závery označiť za defektné), v neorganicknej prítomnosti prvkov poetiky celkom odlišnej proveniencie: „*Svetlo je Svetlom, Tieň Tieňom a Hriech / Hriechom, len kým na Usporiadanie Sveta / dozerá Triezvosť Úsudku*“¹⁷ alebo v niektorých krčovitých gramatických väzbách: „*za zvukov iba zopár jednoduchých tónov / obsahujúcej melódie*“¹⁸ a v zvýraznení náhodnosti celkovej kompozície knihy abecedným radením básní, ktoré sa k Lukinej tvorbe, ktorá siaha až ku koreňom vecí a vôbec nepracuje s poetikou postmoderného textu, nehodí.

Tieto skôr edičné, kozmetické ako hĺbkové nedostatky však nič nemenia na fakte, že Eva Luka patrí k najtalentovanejším súčasným poetkám (a básnikom). Málokedy predsa i vo svetovej literatúre natriafime na básnickú zbierku, ktorá vo všetkých ohľadoch spĺňa najvyššie estetické kritériá, častejšie sa hovorí o najlepších básňach (z *Havranjela* by to azda mohli byť b. Divobrat, Krajina v bielom, Na jazere, Ovečke, Porcelán, Sant Vicenç de Castellet, Slnečnica a Svetloplach). Lukine básne totiž síce navzájom komunikujú (motívmi aj názvami), majú vysoký stupeň štýlovej jednoty, vidno na nich zrenie, scény a obrazy často prechádzajú z básne do básne, vyvíjajú sa, no zároveň platí, že každá je celkom samostatná, sama v sebe ukončená, každá je, podobne ako mikropriestor obrazu či makropriestor knižného artefaktu, vycizelovaným šperkom. A Luka je autorkou niekoľkých skutočne najlepších básní slovenskej poézie v celých jej dejinách.

¹⁶ Tamže, s. 16.

¹⁷ Tamže, s. 23.

¹⁸ Tamže, s. 36.

Harlekýn síce sklonený, no aspoň bez hrozby socrealu

Ivan Štrpka: *Bebé: Jedna kríza* (2011)

Literárna kritika sa zdá byť už miestami unavená z reflektovania nových a nových diel básnikov a poetiek, ktoré svoju pôvodnú tvorbu na Slovensku publikujú už niekoľko desaťročí. Pri hodnotení poézie sa totiž ako jedno z kritérií kvality vyzdvihuje menej publikačná kontinuita ako slovná a publikačná askéza (azda až notoricky často – N. Ružičková pojmový aparát a kritériá literárnej kritiky – zdá sa – tak trochu ironizuje vo svojej knihe *Práce & intimita*, keď popisuje techniku vymazávania, ktorou texty zbierky vznikli), ktorá má byť zárukou autenticity, pravdivosti, prežitosti vypovedaného a magicky chrániť pred verbalizmom a nekvalitou. Samotné kategórie autenticity a pravdivosti sú v kontexte súčasnej básnickej tvorby, kde subverzia, recyklácia a homonymia vysokého a nízkeho sú legitímnymi postupmi tvorenia textu, ako hodnotiaci základ sporné. Nepopieram, že sa s nimi ako s univerzálnymi kvalitami, na základe ktorých poéziu charakterizujeme, pracovať dá, no v žiadnom prípade ich dnes nie je možné chápať ako predpoklad esteticky hodnotného literárneho diela. Autenticita môže byť kritikovi či kritičke sympatická a môže prispievať ku kvalite básne, no nie je konštitutívnym znakom každej poézie. A nielen preto publikačný asketizmus vo vzťahu k poézii tiež nemôže byť univerzálnym kritériom kvality. Publikačná periodicitá, i keď iste zaujímavo sémantizovateľná, je veľmi nespoľahlivým sekundárnym indikátorom hodnoty literárneho diela a môže slúžiť nanajvýš ako pomocný, pridružený argument. Podobne by sme mohli zrejme dekonštruovať takmer všetky kritériá, s ktorými kritika (často implicitne) pracuje; mnohé z nich (prekvapivo) vcelku výstižne, i keď v mierne zideologizovanej a socialistickému realizmu naklonenej podobe, zhrnul S. Šmatlák v štúdiu *Hodnoty a hodnotenie* z r. 1981.¹ Čo však potom môže slúžiť ako kritérium estetickej kvality? Zo Šmatlákom

načrtnutých vlastností súčasná kritika azda najviac oceňuje novátorstvo, ktoré sa stalo kritériom, na základe ktorého sa poetická tvorba – napriek opakovanej proklamovanej nepreferenčnej pluralite – stratifikuje na jadro, resp. prototyp (kvalitnej) poézie, a periférie, alternatívy (opozície). Novosť sa však ako dominantné kritérium kvality básnického textu v súčasnosti, keď sa často neproduktívne reprodujú postupy už uzavretej výraznej vlny experimentu, javí ako kritérium nepostačujúce. Navyše je celkom nepoužiteľné pri hodnotení diel autorov a autoriek, ktorí si našli a vycizelovali svoj rukopis natoľko, že ho už sami nedokážu výraznejšie prekročiť bez hrozby sklznutia do nekvality, no ktorí stále majú (potrebu a) čo povedať, pre ktorých je písanie neoddeliteľnou súčasťou života. Možno by sa namiesto radikálnej požiadavky novosti (či popri nej), ktorá v konečnom dôsledku hovorí viac o vývinovej ako o estetickej hodnote diela, pri súčasnej poézii mohlo hovoriť o tom, či je text schopný vzbudiť *interpretačný nepokoj*, či obsahuje *interpretačnú medzeru*, ktorú je možné stále nanovo vyplňať, no ktorá v konečnom dôsledku medzi interpretačným konštruktom a dielom vždy zostáva a k hraniciam ktorej možno len donekonečna aproximovať.

Pri uvedení recenzie k prepracovanému a doplnenému vydaniu zbierky Ivana Štrpku *Bebé: Jedna kríza* sa mi takéto dlhšie naznačenie problému metodológie súčasnej literárnej kritiky zdalo byť nevyhnutné hneď z niekoľkých dôvodov: ako som už naznačila, autorova poetika je „vypísaná“ – Štrpkov poetický aparát sa v nej nijak radikálne nemení, skôr potvrdzuje svoju identitu, príslušnosť, a tak otázku „novosti“ zatláča do úzadia; tým, že ide o síce prepracované, no predsa len opätovné vydanie, jeho vzťah k momentálnej situácii v poézii je skôr nepriamy a azda viac vypovedá o súčasnom stave vo vydavateľskej praxi a o vzťahu autora k svojmu dielu ako o postavení diela v reliéfe súčasnej poézie. Navyše, tento rok už bola publikovaná aj kvalitná esej o tejto knihe od V. Rábovej, ktorá sa Štrpkovým dielom intenzívne zaoberala niekoľko rokov a ktorá text fundovane interpretovala vo vzťahu k sume Štrpkovho diela.² Otázka, ktorú má podľa mňa zmysel si na tomto mieste v súvislosti s *Bebé: jedna kríza klásť*, je otázka jej estetickej kvality, otázka, či dnes (staro)nový Štrpka ešte *áno* alebo *už nie*. Aj vzhľadom na

vyššie načrtnuté metodologické problémy to nie je otázka jedno-
duchá. Hlavným bodom obžaloby v prípade Štrpka verzus súčasná
slovenská poézia je akiste fakt, že autor, tak ako viacerí iní (ako
dobrý prototyp môže slúžiť Mila Haugová), má jazyk a svet svojej
poézie taký vycizelovaný, že čitateľ/-ka ho má právo upodozrievať,
že zápis/prebásnenie každej banality by malo tie isté špecifické
znaky jeho poézie ako „originálne“ dielo, že poetika sklbená s mo-
tivikou produkujú texty samy, akoby mechanizmom *perpetum mo-
bile*, pričom tieto produkty tým pádom (z dôvodu mechanickosti,
stereotypu) nemajú právo na literárnu hodnotu, resp. ich hodnota
je podozrivá.

Ak sa však namiesto identifikácie už známych autorských postu-
pov a prvkov pokúsime na text pozrieť nanovo a zistiť, či v sebe
má interpretačný potenciál, *medzeru*, a ak jeho kvalitu porovnáme
s ostatnou súčasnou básnickou produkciou, musíme konštatovať,
že *Bebé: Jedna kríza* – na rozdiel od napr. Štrpkovej predchádzajúcej
edične akosi nedotiahnutej knihy *Veľký dych: Psychopolis, tenký
ľad* z r. 2010 – je ako celok esteticky hodnotná. Pritahuje najmä svo-
jou prepracovanou, no nie ešte celkom vykonštruovanou kompozí-
ciou, pôsobivou prácou s európskymi (napr. *Biblia*, grécka mytológia,
Stendhal, A. Camus, G. Bataille, F. Pessoa, Comte de Lautréamont)
a čiastočne aj svetovými (napr. kultúra kmeňa Hopi) kultúrnymi
symbolmi, filozofiami a textami a v neposlednom rade aj silným
pocitom alegorickosti, resp. mytologickosti, ktorý z nej sála. V jed-
notlivostiach však možno nájsť aj esteticky podozrivé pasáže. Na
ceste za obnovením výpovednej sily reči sa dominantný motív vy-
prázdnenosti znaku, jeho oddelenosti od faktu, tela veci, nástojčivo
opakuje a varíruje a v určitých polohách pôsobí až komicky fra-
pantne: „*Hlad / sa nedá jest*“.³ Vo svete elementárnych symbo-
lov (krv, baránok) a abstrakcie rušivo pôsobia aj prvky súčasného
sveta, ktoré Štrpka do básne vnáša: „*Mobilné telefóny vytrvalo
trilkujú v opustených posteliach*“.⁴ Kontrast, ktorý voči vážnemu,
či až zvzýšenému tónu textu také fragmenty vytvárajú, pôsobí
komicky. Nevedno, či táto štrbina, roztvárajúca sa do subverzie, je
v texte zámerná (v zmysle, že text si uvedomuje svoju opakovanosť,

³ ŠTRPKA, Ivan. *Bebé: Jedna kríza*, s. 22.

⁴ Tamže, s. 23.

upozorňuje na ňu a pranieruje ju, pokúšajúc sa tak o obnovenie svojej presvedčivosti). Možné to azda je, i keď málo pravdepodobné. Určitú autorskú vyčerpanosť či skepsu sugerujú aj aktualizácie frazém, lexika publicistického štýlu, slovné hry, prešmyčky, variácie a permutácie: „Bebé blčí. Voda tmočí. / Ticho to **vymočí**. Od slova do slova.“⁵ či inde: „Ohlušujem. Som ohlušovaný. Skúšam.“,⁶ ktoré sa u autorov a autoriek často objavujú či zintenzívňujú v neskorších fázach tvorby. Tých miest však nie je toľko, aby výraznejšie devalvovali hodnotu celku. Navyše, zvýšená intelektuálna náročnosť textu, otvorenosť básne, rátajúca s vysokým čitateľským vložením sa do nej, je v poézii znova (a ešte stále) v popredí, a preto podľa môjho názoru Štrpku dnes ešte áno.

⁵ Tamže, s. 23. Zvýr. I. Š.

⁶ Tamže, s. 49.

Pozor, padá omietka!

Mária Ferenčuhová: *Ohrozený druh* (2012)

Tretia básnická zbierka Márie Ferenčuhovej *Ohrozený druh* sa výraznejšie rozpadá na dve časti. Štvorica úvodných básní, zoskupených do celku *Cesta*, nadväzuje na tradičné literárne témy a motívy – nájdeme v nej ošúchaný topos cesty vlakom, pertraktovanie partnerského vzťahu či spomienky na detstvo. Vstup do knižky je aj kompozične celkom konvenčný, pripomína mnohé iné verše mnohých iných básnikov a najmä poetiek – percipient má najprv možnosť nahliadnuť do intimity pocitov a situácie subjektky: „*Dlho som bola trpezlivá. / Pokojne vrastená do dlažby, / prilnutá k zemi.*“¹ po tomto konštatovaní nehybnosti (ktorá ako charakteristika situácie subjektu dominovala v predchádzajúcej zbierke) nasleduje náznak možnosti zmeny, a napokon samotný pohyb – cesta vlakom s jej obligátnymi motívmi (odlúčenie, samota, stretávanie náhodných ľudí, nostalgia, opisy krajiny s konkrétnymi reáliami, domov). Kontinuitu s poetkinou predchádzajúcou tvorbou vytvára dokumentaristické zameranie na detail. Tento metonymický princíp je jedným z esteticky najpôsobivejších postupov Ferenčuhovej výraziva, no po viacerých opakovaníach pôsobí monotónne a neinovatívne a nestačí na vybudovanie celku básne, čo v metatextovo ladených pasážach (ako tvorivú krízu, krízu reči) konštatuje aj hovoriaci subjekt: „*Stratila som reč. / Ostali iba otvorené oči / a myseľ upriamená na príbeh. / Zámotky vizuálnych motívov: / vo výklade obscénne vystavené / šperky nakúpené v záložniach / po celej krajine, / rezané kvety, stopky hnijúce vo váze*“.²

Vzťah autenticity, emocionálnosti (skĺzajúcej aj do sentimentálnosti a pátosu) a odstupu, intelektualizácie výpovede, na ktorý recenzenti reagovali už od jej debutu, vystupuje do popredia aj v *Ohrozenom druhu*: „*Predstavím si čistý, / voňavý bielizník. / Kvitnúcu čerešňu. / [...] // v preexponovanej, skreslenej spomienke*“.³ Napätie medzi citovosťou a intimitou na jednej strane a odstupom a racionom na

¹ FERENČUHOVÁ, Mária. *Ohrozený druh*, s. 9.

² Tamže, s. 29.

³ Tamže, s. 22.

strane druhej možno vnímať ako súčasť globálnejšieho poetkinho tvorivého princípu, rozpolteného medzi spontánnou básnickou výpoveďou a jej racionálnou konštruovanosťou, ktorá v prítomnej zbierke prevláda (systematické opakovanie a rozvíjanie interpretačne jasne uchopiteľných motívov; v úvodnom cykle debutu bola pozorovateľná dokonca i premyslená práca s metrom a rytmom). *Ohrozený druh* sa vyznačuje motivickou zomknutosťou a vysokou mierou komponovanosti. Tak už v prvej štvorici básní – napriek ich jednoznačnej vyčlenenosti z celej zbierky – nachádzame v náznačkoch jej leitmotív, naplno rozvinutý v ďalších troch častiach (Historiky, Fotografie, *Ohrozený druh*) – postapokalyptický motív regenerácie mestského priestoru prostredníctvom pohlčovania jeho rozpadávajúcej sa betónových budov (tovární, hotelov a pod.) prírodnými elementmi (hmyz, rastliny) a prekrytie (prípadne transformáciu) ľudstva ako ohrozeného druhu druhom prispôsobeným týmto podmienkam – nový „pán tvorstva“ má u Ferenčuhovej znaky hmyzu. Už úvodné verše zbierky situujú subjektu ako *prilnutú k zemi* či *k dlaždiciam*; v závere prvého textu zbierky lyrická hrdinka dokonca ochutnáva murivo: „*tam, kde je stena najvlhkejšia, / sa drobí omietka. / Privoňiam, dohnem do nej prstom, / napokon oblízmem.*“⁴ čo v kontexte opakujúcich sa kľúčových motívov (prežitie, rozklad, hmyz) možno interpretovať aj v súvislosti s tým, že o niektorých druhoch švábov či termitov je známe, že dokážu požírať omietku, či dokonca betón. Pri rozvíjaní tohto ekologického motívu sa poetka nevyhne obligátne mu apelu, stvárnenému neinvenčne, ba až žurnalisticky (prvá osoba plurálu, rečnícka otázka): „*Lenže koľko ich ešte musí výjsť [sic] do ulíc, / koľkokrát treba zopakovať ten mechanický tanec, / [...] / Koľkokrát denne musí teplota poskočiť / o dvadsať stupňov hore a potom späť, / aby sme pochopili, že obliekať sa / podľa počasia už nestačí?*“⁵ Rušivo pôsobí aj explicitnosť, ktorá sa v priebehu zbierky (aj vďaka opakovaniu) stupňuje a ktorá (trochu či značne) komicky kulminuje v jej závere: „*A čo ty? / Budeš mať telo, aké si pamätám? / Alebo kĺby, články, zložené oči – budeš mať oči? / Budeš vysielat' signály alebo používať reč, / kódovať správy a prehrýzat' sa / k významu?*“⁶

⁴ Tamže, s. 13.

⁵ Tamže, s. 67 – 68. Pozn. I. H.

⁶ Tamže, s. 71.

Druhovú rozkolísanosť – oscilovanie výpovede medzi poéziou a prózou – Ferenčuhovej písania kritika konštatuje už od jej debutu.⁷ V tretej autorkinej zbierke sa prozaickosť dostáva do nosnej témy – ekológia rozhodne nie je nepríznačným poetickým motívom, ba dokonca nie je ani bežnou témou (vysokej) umeleckej literatúry vo všeobecnosti – skôr je typická pre žurnalistické a náučné žánre, resp. pre sci-fi prózu. Ak sa v literatúre objaví, hrozí vysoké riziko, že sa primárny akcent diela posunie do mimoumeleckých sfér. Špecifickosť zvoleného motívu aktualizuje nadväznosti zbierky na slovenskú literatúru štyridsiatych rokov, kde motívy apokalypsy a ohrozenia ľudstva (aj v spojení devastáciou prírodnej krajiny) primárne súviseli so skúsenosťou druhej svetovej vojny [pričom zďaleka nie každý z autorov vedel túto tému podať umelecky adekvátne (Š. Králik, P. Karvaš, J. Barč-Ivan, F. Švantner, V. Beniak, R. Fabry a i.)] a na trendy, ktoré sa u nás objavili na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov (napr. J. Johanides, I. Štrpka; tento motív však nájdeme napr. aj v aktuálnej tvorbe J. Litváka). Ako som už naznačila, Ferenčuhovej sa nepodarilo vyhnúť apelatívosti a explicitnosti, no to neznamená, že motív je celkom esteticky vyprázdnený a že text zbierky nemá umelecky nosné miesta. Dnes, keď sa zdá byť väčšina aktuálnych dominantných motivických okruhov a tvarových inovácií, na ktoré okrem starších poetík nadväzuje aj Ferenčuhová [(ne)možnosť (autentického) vyjadrenia, (ne)súvislosť označujúceho a označovaného, automatizmus reči, zraňovanie ženského hovoriaceho subjektu, écriture du corps, postmoderné textové operácie], zacyklená či už celkom vyčerpaná, túto snahu o nájdenie problému možno hodnotiť pozitívne. Kombinácia sci-fi prvku premeny človeka na hmyz (pri ktorej nemožno nemyslieť i na Kafkovu Premenu), resp. ovládnutia planéty hmyzom s obrazmi prízračných rozpadávajúcich sa budov, dokumentaristicky pôsobivo odrážajúcimi špecifiká reliéfu postkomunistickej krajiny a interpretačne pregnantným motívom trhliny, praskliny, ekologickú tému inovujú, aktualizujú a esteticky zaujímavovo tvarujú: „Vysvietené prázdne chodby, / rad žiarivo modrých dverí, / [...] / V kuchyni stále stoja sporáky / a visí bojler, / panvice, hrnce, taniere / pokryté vrstvou prachu a mŕtvoliek múch“.⁸

⁷ PÁCALOVÁ, Jana. Sebapokračovanie. Sebapokračovanie, s. 13.

⁸ FERENČUHOVÁ, Mária. *Ohrozený druh*, s. 49 – 50.

Najväčším problémom Ferenčuhovej tretej zbierky teda nie je zvolený leitmotív, ale explicitnosť, dopovedanosť (či nedostatočná hutnosť motívov?), ktorá zrejme stojí aj za množstvom esteticky pochybných miest (a treba podotknúť, že estetická defektnosť tu nepôsobí ako autorský zámer) – prvoplánových, banálnych aj patetických reflexií: „Bolest', sklamanie, úsečka tam, kde mala / odnikiaľ až na večnosť viesť priamka?“,⁹ křčovitých obrazov a gýčov: „ako alúzia na odhalené Pompeje, / na sivozelenom koberci z prachu, / pretáhujú sa / dve skamenené mačatá“,¹⁰ priehľadných paralel a komických prirovnaní: „celý deň mi ústa padali ako gate“. ¹¹ I napriek týmto výhradám však budem za danej situácie v našej poézii ďalšiu Ferenčuhovej zbierku očakávať so zvedavosťou.

⁹ Tamže, s. 31.

¹⁰ Tamže, s. 50.

¹¹ Tamže, s. 37.

O dvoch zbierkach a o literárnych kluboch

Júlia Čurillová: *Kľúče od neba* (2012)

Daniela Dubivská: *Žena v cudzom brlohu* (2012)

Najzaujímavejšou funkciou literárnych klubov, roztrúsených mimo centra (dominujúcich poetík, literárnych osobností a inštitúcií), je z hľadiska polysystému národnej literatúry možnosť ponúknuť alternatívu, ktorá by mala potenciál regenerovať a dynamizovať dianie v literárnom jadre. Ak túto funkciu nie je v danom momente klub schopný naplniť, jeho význam tkvie viac v organizovaní voľného času svojich členov a v regionálnej popularizácii čítania ako menšinovej voľnočasovej aktivity. Dve básnické zbierky členiek Spišského literárneho klubu – *Žena v cudzom brlohu* Daniely Dubivskej a *Kľúče od neba* Júlie Čurillovej¹ sú prejavom tejto druhej funkcie literárnych klubov.

Daniela Dubivská (1966) publikovala svoje básne vo viacerých literárnych časopisoch s celoslovenskou pôsobnosťou zhruba od polovice deväťdesiatych rokov do r. 2001, keď knižne debutovala zbierkou *Karavána rýb* (vl. nákl.). Odvtedy, zdá sa, jej publikačné nadšenie (resp. záujem o tento druh poetiky zo strany literárnych časopisov) upadlo, až kým sa s jedenásťročným odstupom minulý rok na trhu neobjavila jej druhá knižka básní *Žena v cudzom brlohu*. Ak v deväťdesiatych rokoch boli citová exaltovanosť, „rozorvanosť“ jej veršov, ich ľahká erotika, bitnické inšpirácie (jazz) či situovanosť ženského lyrického subjektu do dekadentnej pózy u relatívne mladej poetky ešte relatívne prijateľné, resp. tieto atribúty mohli svedčiť o istom talente a perspektívnosti jeho rozvoja, ak takúto knižku otvoríme dnes, zostáva len konštatovať, že k žiadnemu rozvoju nedošlo. Alternatíva, ktorú nám Dubivská ponúka, je v prevažnej miere neinšpiratívny anachronizmom, často pôsobiacim komicky:

„Kúsky bolesti / ako zaštopkané ponožky“.² Ako som však naznačila vyššie, spĺňa iné funkcie – iste je dôležitým arteterapeutickým gestom autorky a tiež nepochybujem, že svojou citovosťou, intimitou, telesnom a jednotou autentickosti a pózy dokáže oslovit: „Je to len hra / vravíš / a pod viečkami beží svet / krajina zahryznutá v mojej tepne“.³ Takejto a podobnej pôvodnej poézie ročne na Slovensku vychádza niekoľko desiatok titulov a Dubivskej knižka zďaleka nie je najhoršou z nich.

Nadčasovejšia, no často neúnosne tradičná a nepriebojná je poetika básnických textov Júlie Čurillovej (1969), ktorá po debute z r. 2008 (*Sedmolásky*; vyd. ABH) minulý rok vydala svoju druhú zbierku *Kľúče od neba*. Podobne ako Dubivská, aj ona najviac časopisecky publikovala v druhej polovici deväťdesiatych rokov a povyhrávala niekoľko regionálnych súťaží. Dokonca možno konštatovať, že sa jej poetika od debutu vyčirila, je menej anachronicky rustikálna, vyvázenejšia. Jej básne stavajú na nenásilnej pointe: „V sobotu sa perie / ožiera / berie / a umiera / a všetko je ťažké / keď je to prvýkrát“⁴ a nepravidelnej asonancii a rýme – niekde funkčných, inde samoúčelných (i tu, nielen v motivike, cítiť rustikálnosť a ľudovosť): „Ja som raz taká, / čo sa nevydarí / to je na... // Abraka – abraka / vyčarím si žobráka“.⁵ Boh, viera a biblické motívy, ktoré sú tiež súčasťou myšlienkového a hodnotového sveta dedinského človeka, sa objavili už v jej prvej zbierke; v druhej sú v niektorých momentoch esteticky individualizované kontrastom: „Pred sebou slnko / za chrptom Boh / [...] / A ten hore / sa iba smeje / smeje // Za mnou tma / predom mnou ON / Skurvená cesta / do pekla / s ŇOU“.⁶ Ľudovosť, rustikálnosť Čurillovej veršov – ak je vhodne vyvážená civilnosťou – má však miestami prekvapivý pôvab a sviežosť: „Mám v skrini príznaky, / na polici hrnček s ľaliou / a bítnikov“.⁷

Niet pochýb, že prvé dva tituly (ilustračne vcelku pôsobivo do tvorené L. Repaským a J. Čechom) nového vydavateľstva Ján Petrik – Fama Art nijako nezmenia paradigmu slovenskej poézie, nijak ju nedecentralizujú, no azda aspoň prispievajú k poetickému ruchu nášmu každodennému.

² DUBIVSKÁ, Daniela. *Žena v cudzom brlohu*, s. 12.

³ Tamže, s. 42.

⁴ ČURILLOVÁ, Júlia. *Kľúče od neba*, s. 37.

⁵ Tamže, s. 42.

⁶ Tamže, s. 18.

⁷ Tamže, s. 22.

Rewind alebo Putovanie v čase

Laco Novomeský: *Dom, kde žijem* (2012)

Ján Buzássy: *Pláň* (2012)

Kvalitne edične spracované kritické vydania, reprezentatívne výbery či reedície poézie – faksimile alebo ďalšie vydania už nedostupných zbierok či titulov, ktoré z politických dôvodov v minulosti vyjsť nemohli alebo vyšli v cenzurovanej podobe, nemôže literárna, ale ani širšia čitateľská obec prijať inak ako pozitívne. Miera nadšenia, s akým sú prijaté, závisí predovšetkým od naliehavosti ich potreby a výberu edičnej taktiky, no do hry vstupujú aj vonkajšie (no čoraz viac do podoby poézie zasahujúce) faktory knižného trhu, akými sú dostupnosť knihy, distribúcia, príťažlivosť jej spracovania, prezentácia a iné.

Dva tituly edície **rewind** Európskeho domu poézie Košice dosahujú podobné hodnoty vo všetkých spomenutých faktoroch, líšia sa najmä v dôležitosti edičného počinu. Kým Novomeského *Dom, kde žijem* obsahuje texty, ktoré ako časti nedokončenej zbierky vychádzali v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch časopisecky a ktoré sú aj súčasťou súborných vydaní autorovej poézie (i keď každý zo zostavovateľov sa k obsahu zamýšľanej zbierky postavil trochu odlišne), Buzássyho *Pláň* je prvým vydaním pôvodného textu, napísaného v roku 1970, ktorý s dvanásťročným odstupom vyšiel v značne (auto)cenzurovanej podobe pod názvom *Pláň, hory* (1982). Komparácia pôvodného cyklu štyroch poém a jeho dobovo upravenej verzie môže poskytnúť interpretačne zaujímavé, ba až vzrušujúce pohľady na podoby dobovej cenzúry a jednoznačne mení aj celú interpretáciu textu z roku 1982. Napríklad konštatovanie Jána Gavuru, autora monografie o básnikovej poézii a literárneho redaktora a s R. Kitom aj spoluautora výberu a konceptu edície **rewind**, o tom, že význam záverečných veršov súboru poém *Pláň, hory*: „*Ale na svitaní / na horách vatra ohňom rastie.*“¹ by sa v kontexte poslednej básne

knihy hľadal ťažko,² o novom vydaní neplatí ani zďaleka. V pôvodnej verzii z roku 1970 totiž záverečný verš: „Lež na svitaní horí živý ker a ohňom rastie.“³ organicky nadväzuje na celú vrstvu výrazových a významových prostriedkov, ktoré boli z verzie vydania z roku 1982 dôsledne odstránené – na vrstvu biblických motívov, ktoré interpretáciu pôvodiny ako celku významovo markantne jednotia. Prípadov vynechávok a substitúcií biblických motívov dobovou (či inou nereľigióznou) lexikou je v *Pláni* neúrekom. Tak sa z „horiaceho krika“ stal krík „kvitnúci“ či „žiariaci“, „boh“ je „ktosi“, „silén“, „osud“ či „náhoda“, z „obety“ sa stal „úsvit“ a podobne. Vydanie z r. 1982 je zároveň omnoho menej expresívne (to už v súlade s meniacou sa tvárou poézie), stratila sa z neho otvorená erotika, vypadli aj reflexívne pasáže o relatívnosti pravdy a lži. Popri zmene záverečných veršov zbierky, ktoré menia interpretáciu celého súboru poém, predstavuje najzávažnejší posun nové prepracovanie záveru prvej poémy (pôvodne mala výrazne biblické vyznenie) a vsunutie 25 veršov do tej poslednej, kde môžeme čítať dobou silno poznačené zvolania ako „Ale ja chcem jasat!“ či „Vlast', podopri ma!“⁴ Podrobná komplexná interpretácia *Pláne* a jej komparácia s textom z roku 1982 ukáže, či pri knihách *Pláň* a *Pláň, hory* ide o dve verzie jedného textu alebo o dva rozdielne, samostatne interpretovateľné texty.

Vydanie textu *Pláne* z roku 1970 je teda mimoriadne zaujímavé a užitočné najmä z hľadiska literárnovedného výskumu. To však neznamená, že bude pre čitateľov – tak ako samostatné vydanie Novomeského nedokončenej zbierky – nezaujímavé. Ich poetika je dnes už značne anachronická, no obaja autori predstavujú hodnotu v našej poézii – a to nielen vývinovú, ale aj estetickú, a preto aj súčasným čitateľom a čitateľkám majú čo ponúknuť. Iste, Novomeský by bol zrejme mnohé vo svojej zbierke ešte dotiahol, knižka však aj tak zaujme. Obzvlášť inšpiratívna je juxtapozícia Novomeského básní a ilustrácií mladého košického výtvarníka Martina Tomoriho, ktorá ponúka konfrontáciu nasvietenia toposu mesta (a špeciálne sídlisk) v šesťdesiatych rokoch a dnes. Novomeského melanchólia, kontrast či pátos, ktoré pri uchopení jednotiaceho motívu uňho dominujú, sa na pozadí Tomoriho ilustrácií, pracujúcich s motívmi mesta, javia

² GAVURA, Ján. *Ján Buzássy*, s. 116.

³ BUZÁSSY, Ján. *Pláň*, 67.

⁴ BUZÁSSY, Ján. *Pláň, hory*, s. 66.

ako dnes už neúnosné, no zároveň naznačujú svoju potenciálnu či latentnú prítomnosť aj v súčasnom vnímaní tohto toposu. Dúfajme len, že edícia bude pokračovať a tak sa postupom času stane, ako sľubuje zadná strana obálky, „básnickým a literárnym archívom neznámej slovenskej a svetovej tvorby“.

Všetko, čo ste kedy chceli nečítať o koláčoch, hlavách a rúrach

Jana Pácalová: *Všetko o mojej matke* (2012)

Vo svojej druhej básnickej zbierke *Všetko o mojej matke* Jana Pácalová variuje motív materstva, samovraždy a tlmenejšie i vzťahu k partnerovi. Ženský lyrický subjekt sa pozicionuje do rôznych konkretizácií sociálnych rol dcéry a matky, oscilujúcich medzi mystifikáciou (Sylvia Plathová, jej dcéra) a autobiograficky ladenými štylizáciami (lyrická hrdinka, jej matka a dcéra). Zdroj tejto multifokálnej hry je modelovaný ako zhoda životopisných okolností: „jedenásteho februára 1963 si Sylvia Plath / matka dvoch detí / pustila v kuchyni plyn // o šesťnásť rokov neskôr som sa narodila“.¹ Skúmanie vzťahov matky a dcéry a ženských sociálnych rolí vo všeobecnosti nie je v slovenskej poézii ničím novým, výraznejšie ho nachádzame už v tvorbe Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej, pričom frekvencia tematizovania jednotlivých jeho aspektov v poézii skúmajúcej rodové témy v ostatných rokoch stúpa. I preto je zrejme ťažké uchopiť ho objavne a esteticky účinne (to sa v najčerstvejšej poézii podarilo napr. K. Kucbelovej v b. *Vie škríkať a lietať* zo zb. *Vie, čo urobí* či v b. *Fosílie* zo zb. *Identity* M. Veselkovej). Pácalovej sa to podarilo len na niekoľkých málo miestach – za prínos možno považovať tematizovanie telesného a metafyzického rozmeru pôrodu: „ako keď sa z teba oddelí kúsok tvojho ja // (a predsa nie ja) // (a vyprázdnené miesto v tebe / nečakane vykrikuje) // [...] / no ty aj tak nerozumieš / aj tak dotyk prázdnoty / ako keď dýchne smrť“² a jeho usúvzťažnenie s láskou k mužovi: „a ty si sa do mňa neodbytné zakorenil // buď plody / alebo vytrhnúť aj so srdcom“.³

Na ploche zbierky do popredia viac vystupuje kompozičné ozvláštnenie, postavené na meniacej sa perspektíve vypovedajúceho subjektu a na jeho príležitostnom prekrývaní sa a kontrastovaní

¹ PÁCALOVÁ, Jana. *Všetko o mojej matke*, s. 11.

² Tamže, s. 25 – 26.

³ Tamže, s. 50.

s popularizovaným modelom S. Plathovej ako tragickej feministickej ikony. Napriek množstvu monografií a štúdií, ktoré vyzdvihujú estetickú kvalitu Plathovej tvorby – jej prítlačlivú obraznosť, vycizelovanú prácu s básnickým tvarom (uvolňovanie verša, ktorý si stále zachováva spomienku na metrum a rým, vnášanie disparátnych diskurzov do textu), prepracovanosť jej ženského lyrického subjektu či prácu s mytológiami a symbolmi – a ktoré sa snažia korigovať schematickú interpretáciu Plathovej textov priamočiaro cez jej tragické životné okolnosti a poukázať na interpretačný potenciál, ktorý v sebe jej poézia ukrýva, Sylvia Plathová zrejme navždy zostane v (populárnej) kultúre fixovaná primárne ako poetka, ktorá v mladom veku spáchala samovraždu – tento model Plathovej do zbierky preberá aj Pácalová. V slovenskej poézii viac či menej priznané/vedomé/výrazné nadväzovanie na S. Plathovú nájdeme napr. u M. Haugovej, A. Ondrejkovej, E. Luky či L. Bendzáka, pričom v týchto prípadoch môžeme hovoriť aj o istej poetologickej spriaznenosti. Pácalovej poetika však s Plathovej spôsobom písania rezonuje len veľmi okrajovo – v niekoľkých motívoch (napr. pripodobnenie novorodenca k mačiatu, porezanie sa pri príprave jedla, spojenie motívu mlieka so samovraždou, depersonalizácia, smerovanie subjektu k neexistencii), dominanciu má tematizácia látky Plathovej života, z ktorej je vyvoditeľná i väčšina ostatných spoločných motívov. Nedá sa ani povedať, že *Všetko o mojej matke* sa snaží problematizovať či narušiť bulvárnu životopisnú schematizáciu obrazu autorky – naopak: slovenská poetka na populárny obraz *temnej, tragickej* americkej poetky nadväzuje, akceptuje ho do svojho textu ako synekdochické vyjadrenie negatívnych stránok materstva a jeho dosahu na zainteresovaných – na partnerské vzťahy, psychické zdravie, na ich samo(sta)tnú existenciu. Plathovej osud mal okrem kompozičných funkcií, ktoré v texte plní – podobne ako akékoľvek tragické historické/autentické konkrétnosti, ktoré sa ocitnú v básnickej výpovedi –, potenciál intenzifikovať silu vypovedaného. A i keď je snaha o individualizáciu, autorské uchopenie tejto témy prostredníctvom jej autentizácie zreteľná (napr. v zmene dôvodu samovraždy), výsledok nie je umelecky presvedčivý – Plathová z textu vyčnieva ako lešenie, konštrukčný prvok, ktorý sa nepodarilo úspešne zužitkovať, a komplex motívov, týkajúcich sa

jej životopisu, nepriniesol želaný účinok. Dôvodov je hneď niekoľko. Okrem neexistencie kritického odstupu od predpripravenej interpretácie Plathovej životopisu je to spôsob práce s motívmi. Opakovania, ktoré pomáhajú z Pácalovej zbierky vytvoriť jednotnú skladbu, natoľko hutnosť motívu a jeho vnútorný potenciál rozriedili, že už tretí výskyt centrálného obrazu (plynovej) rúry (a hlavy v nej) v druhej z dvadsiatich ôsmich básní pôsobí komicky a vyčerpane: „ešte stále sa nemôžem pozrieť / na svoju elektrickú rúru / bez zvláštneho pocitu krivdy“.⁴ Pri šiestom opakovaní motívu sa stretávame s takou zúfalou a vo výsledku komickou snahou o posilnenie a rozvitie motívu, akou je v kontexte zbierky nepatrične pôsobiaca hovoriaca mŕtvoľa, sprisahanecky prezrádzajúca tajomstvá: „mŕtva / vytiahla hlavu z plynovej rúry / v srdci našej kuchyne / a zašepkala: // nikto netuší / že dôvodom bol iný muž / nie tá mrcha Assia Wevill“.⁵

Snaha vyťažiť z motívu materstva a obrazu hlavy v rúre čo najviac pôsobila, že symbolom dokonalého materstva sa stáva koláč (v rúre), ktorý je zároveň prostredníctvom alternácie obsahu rúry (hlava) úzko spojený s fyzickým telom lyrickej hrdinky: „jedenásteho februára tri desať ráno / sa mi narodilo dieťa / [...] // zvláštny pocit prázdnoty / ako keď z marhule vylúpnete jadro“;⁶ „sušená marhuľa ktorú vykôstkovali / skôr ako dozrela / príliš neskoro na voňavý múčnik“.⁷ Nielen kuchynská proveniencia symboliky, ktorá napriek snahám o povýšenie a sakralizovanie kuchynského priestoru a jeho artefaktov zo strany feministických mysliteľiek a mysliteľov je nie vždy úspešne zbavená nízkeho (kuchynský priestor esteticky pôsobivo dokázali do básne vložiť napr. L. Vadkerti-Gavorníková či J. Mihalkovič), ale najmä neschopnosť uchopiť motívy tak, aby kódovali želané významy a generovali žiaduce asociácie a účinky pôsobila, že jednotlivé pasáže sa nezámerné parodujú a nezachráni ich ani explícitná anticipácia komiky ako snaha o jej zhatenie – tento náznak odstupu je príliš ojedinelý.⁸ Neželaný komický efekt je miestami mierne tlmený prítomnosťou hĺbky krízy, pocitovanej lyrickou hrdinkou; tá je v niekoľkých veršoch i umelecky presvedčivo podaná: „ten úsmev

⁴ Tamže, s. 13.

⁵ Tamže, s. 34.

⁶ Tamže, s. 15.

⁷ Tamže, s. 46.

⁸ Hl. na s. 60: „(ak to vzhľadom na situáciu / vôbec ešte bude mať zmysel / ak to nebude pôsobiť predovšetkým komicky)“.

bolí / aj po rokoch // [...] // a ja sa zakaždým častejšie pristihnem / ako rovnako silený úsmev / svojmu dieťaťu // okolie ma presviedča: / je to iba únava // tá únava / nosí dve mužské mená.⁹ Takých veršov je však v skladbe *Všetko o mojej matke* málo a výsledný dojem zo zbierky výrazne znižuje aj jej banálny a sentimentálny záver: „*Sylvia / Sylvia / ukladám dieťa k popoludňajšiemu spánku / zalievam si kávu / zapínam počítač / z kuchyne vidím pristávať lietadlo / a som šťastná // imperatív milovať / niekde vo mne / je silnejší*“.¹⁰ Pácalovej zbierka z uvedených dôvodov prispieva viac ku kvantitatívnemu ako kvalitatívnemu rozvíjaniu stále populárnych tém ženskosti, genderu a sociálnych rol ženy a napätí medzi nimi.

⁹ Tamže, s. 37 – 38.

¹⁰ Tamže, s. 74.

Básnik sám sebou?

Ján Gavura: *Besa* (2012)

Poézia je celkom zvláštnym odvetvím ľudskej činnosti. Nemie-
nim sa tu rozpisovať o tom, ako ju nemožno definovať, ani nechcem
(seba)ironicky hodnotiť vzťah medzi autormi/autorkami a kritikmi/
kritičkami. Začnem celkom banálnym konštatovaním, že azda každý,
kto píše o poézii, už nejakú poéziu sám i napísal. Ak sa autor/autorka
pohybuje paralelne na oboch stranách barikády, produkuje jednak
pôvodné texty, a jednak metatexty, nevyhnutne medzi týmito dvo-
ma sférami jeho/jej činnosti vzniká interferencia. K nej sa pridružuje
problém komplexu vzťahov, ktorý sa vytvára medzi jeho/jej dvo-
ma rolami – medzi tým, ktorý má moc pomenúvať, sekundárne
modelovať identitu a hodnotu literárneho diania, a tým, ktorý je
jej prostým (i keď, prirodzene, nie celkom „nevinným“) účastníkom.
Z tohto pohľadu možno hovoriť o konflikte záujmov, o možnom nee-
tickom konaní. Ak by sme však v súlade s povedaným vyhlásili, že
žiaden slušný kritik/kritička by nemal vydať básnickú zbierku, iste
by sme sa dopustili diskriminácie. Z tvorby poézie, ktorú by sme
vďaka jej značnej ekonomickej marginálnosti mohli považovať za
jeden z najslobodnejších priestorov, v ktorých sa môže prejaviť
ľudské bytie (takto ju vníma napr. L. Venuti;¹ z iných pohľadov sa však
môže javiť v celkom opačnom svetle), by nemali byť vylúčení ľudia
vykonávajúci akékoľvek povolanie (keďže inštitút dvorného básni-
ka ani národného barda na plný úväzok už neexistuje). Povolanie,
ktorým si autor/autorka zarába, sa spolu s inými skúsenosťami
celkom prirodzene dostáva do výseku reality, s ktorým autor/au-
torka v tvorbe pracuje. Ak sa básnik či poetka profesionálne za-
oberá literárnou vedou, rozsah jeho/jej lektúry v danej oblasti sa
odrazí jednak vo vyššom stupni uvedomenia si použitých postu-
pov, ich možnosti a obmedzení – teda vo zvýšenej komponova-
nosti, konštruovanosti textu –, a jednak v motívoch a vyjadrovacích
prostriedkoch. Kritika je pri hodnotení takéhoto textu preto často

zmätená, osciluje medzi kolegiálnou benevolentnosťou a zvýšenou striktnosťou, často sa pritom sústreďujúc na postihnutie pozície textu na osi medzi autentickosťou, „prirodzenosťou“ a sofistickým narábaním s dobre známymi nástrojmi.

Nie je teda ničím prekvapivé, že v tretej básnickej zbierke literárneho vedca, básnika a prekladateľa Jána Gavuru *Besa* sa výrazne odráža autorov rozhlád v slovenskej i svetovej poézii. Isto i vďaka tejto erudícii sa v jeho textoch stretávame s kultivovaným prejavom, vyváženým pomerom explicitnosti a implicitnosti v básni a s tvarovou a kompozičnou vyrovnanosťou. Básne *Besy* sú, na rozdiel od Gavurovej predchádzajúcej tvorby (*Pálenie včiel*, 2001; *Každým ránom si*, 2006), takmer bezvýnimočne datované (vznikali od r. 2006 do r. 2011) a sú pri nich uvedené i miesta ich vzniku. Uvádzanie časových a priestorových súradníc do textov vnáša intimitu denníka, bezprostrednosť až dokumentárneho a svedného charakteru (v našej poézii najprototypovejšie reprezentovanú tvorbou M. Haugovej, ktorá sa v tomto zrejme inšpirovala edičnou úpravou súborného diela Sylvie Plathovej – poetky často spájanej s tzv. svednou poéziou –, texty ktorej Haugová v osemdesiatych rokoch prekladala). Na aspekt bezprostrednosti pri Gavurovej tvorbe i v súlade s vyššie naznačenými aspektmi pôvodnej tvorby literárnych vedcov a vedkýň neupozorňujem náhodne. Kritická recepcia jeho tvorby sa do veľkej miery sústreďuje na pomer medzi autentickosťou zážitku, intimitou a intertextovou – v pomere k „autentickosti“ sekundárnou – inšpiráciou a výrazivom (tu sa kriticky do popredia dostáva antická symbolika a tvorba J. Buzássyho, o ktorom Gavura napísal monografiu). Kritika sa v hodnotení stupňa nadväznosti Gavurových prvých dvoch zbierok na literárnu tradíciu, a teda ani v hodnotovom zaradení jeho tvorby v reliéfe súčasnej poézii, nie celkom zhoduje – Z. Rédey v ňom vidí „dôstojného pokračovateľa“ buzássyovskej línie,² kým podľa J. Šranka len „udržiaval v povedomí kanonizovaný básnický model“.³ V *Bese* Ján Gavura potvrdil, že disponuje ustáleným a esteticky nosným autorským rukopisom, ktorý je schopný do seba prijímať ďalšie podnety bez toho, aby sa jeho jednota rozbíjala. Táto vysoká miera súdržnosti pramení z ustálenej predstavy o identite poézie, ukotvenej v pevnom hodnotovom svete textu,

² RÉDEY, Zoltán. *Lyrika homérických návratov*, s. 8.

³ ŠRANK, Jaroslav. *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia z perspektívy nastupujúcich autorov*, s. 379.

ktorý nie je odvodený z hypnotizácie dielom jedného autora, ale je celistvo inherentný v Gavurovom písucom subjekte, čím sa stáva jednoznačne viac pokračovateľom ako napodobňovateľom. Tvorba tradičnými nástrojmi literárnej vedy interpretovateľnej spirituálnej poézie bez zjavného experimentu a s výrazne androcentrickými prvkami v súčasnej situácii v poézii však musí byť – a aj je – interpretovateľná ako relikv už neproduktívnych vzorcov, no zároveň aj ako ich nové (a presvedčivé) vytváranie. Takáto protirečivosť interpretácie básnickej tvorby je v kontexte poézie posledných rokov už nie paradoxná, ale skôr symptomatická.

Poézia v Gavurovom podaní je sviatkom, snahou o preniknutie k podstate vecí. Okrajovosť, nemasovosť básnického slova nie je nahliadaná so skepsou a frustráciou, v textoch je naďalej prítomná hlboká viera v zmysel básnického umenia, ktorý je dostupný len úzkemu okruhu tých, čo sa nepoddávajú zvodom ľahkosti, ale noria sa do hĺbok. Od elitárskej arogancie, ktorá by v kombinácii s pozíciou vidiaceho, z ktorej subjekt vypovedá, mohla texty posunúť do viac či menej explicitného mravokárstva, resp. do nietzscheovského resentimentu, Gavurovu poéziu zachraňuje štylizácia lyrického subjektu do roly pokorného hľadača zmyslu, ktorého slová azda rozsvietia svetlo pre iných: „*Už iba poslední hľadajú / v očiach iných odrazy rýmov / [...] // Ten, komu píšeš, už dávno zomrel / alebo sa ešte nenarodil. / Zatiaľ si tu ty. // Konečne je básnik sám. / Konečne sám sebou.*“⁴ Bolest' a mravná čistota je cestou k poznaniu pravdy a hodnotám, čím Gavurova poézia nadväzuje na model poézie *mravných autorít* (ako ich vo svojich literárnovedných textoch autor sám označuje) M. Rúfusa a J. Buzássyho.⁵ Svet básne je svetom do veľkej miery štruktúrovaným, a teda v istom zmysle bezpečným – má definované zákony, nepodlieha chaosu, sú v ňom kódované jednoznačné hodnotové konštanty, pre vidiacich je chránený pred stratou zmyslu a rozplynutím sa do neexistencie, vákua: „*Trieska zadraperaná / pod nepripravenou kožou / sa zapalaľuje, bolí. // Les je presný, prepúšťa svetlo / pod merateľným uhlom, / [...] // a lesnou cestičkou / ďalej bude kráčať cudzinec.*“⁶ Fikčný svet básne však nemá charakteristiky únikovej krajiny, prenikajú doň civilizačné

⁴ GAVURA, Ján. *Besa*, s. 18 – 19.

⁵ GAVURA, Ján. *Slovo robí básnika*, s. 87.

⁶ GAVURA, Ján. *Besa*, s. 13.

hrozby, nasvecované cez etickú prizmu. Báseň tak vyhmatáva širšie civilizačné pohyby – do kultúry sa znova vracajúci pocit ohrozenia [u nás najčerstvejšie tematizovaný vo Ferenčuhovej *Ohrozenom druhu* či v animovanom filme M. Vizára *Pandy* (2012), ocenenom na filmovom festivale v Cannes]. Ekologické katastrofy v básni *Evolúcia* splývajú s biblickou apokalypsou. Výsledok súmraku a očakávaného prerodu sveta je deziluzívny, vznešené symboly vysokej kultúry sú bezmocné voči nízkym pudom základného prežitia: „*Raz za dvetisíc rokov sa zavrú všetky dvere, / [...] / Jelene, gorily, Antigona a Rómeo / sa na seba pozrú, / vediac, že je konečný čas // Ich hrdinské duše / napĺňa pokoj a rozrušenie / [...] // Iba potkan túži po pachu / [...] / prešiel poslednou škárou na druhú stranu. // Keď sa vzpriamil, / začal sa obzerat', s kým by sa mohol páriť.*”⁷

S básnikovou predstavou poslania poézie rezonujú aj jej výrazové prostriedky a motívy. Najmarkantnejšiu vrstvu výraziva básní tvoria silné symboly, ktoré v kultúre a poézii fungujú už tisícročia (krv, hviezdy, noc, svetlo, duch, ryba, voda, láska, zákon a pod.) a vďaka ktorým text nadobúda nadčasový charakter, subsumujú do seba a napájajú sa na západnú (kresťanskú) kultúru. Názov zbierky poskytuje najvýstižnejší kľúč k ideálu a predstave poslania poézie a slova, s ktorými Gavurove texty pracujú: *Besa* v albáncine znamená čosi ako sľub a rovnomená rozsiahla báseň (prebásnenie legendy), ktorá je súčasťou zbierky, vypovedá o sile slova, ktoré hrdina dodrží i napriek hroziacej smrti. A taká je i Gavurova poézia – bojujúca proti devalvácii (básnického) slova a jeho oddelenia sa od mimotextovej reality. Dostáva sa tak – podobne ako autori a autorky (post)postmodernej línie – k problému vzťahu slova a bytia, ale stavia sa k nemu optimistickejšie – mimotextová realita zostáva neproblematizovaná, „daná“, je trvalou hodnotou a (básnické) slovo sa môže k tejto hodnote dopracovať (hrdina legendy splní svoj sľub, slovo sa stane skutkom), i keď nie vždy a vo všetkom – slovo, ktoré vytvára človek (báseň), vždy zostáva druhoradé vo vzťahu k (vyššou mocou stvorenej) prírode, svetu: „*O lese / sa popísalo mnoho jednoduchých básní, / žiadna z nich však s lesom nesplynula.*”⁸

Tretia básnická zbierka Jána Gavuru je oproti debutu omnoho priateľskejšia voči čitateľovi/čitateľke – je komunikatívna, ani

⁷ Tamže, s. 20 – 21.

⁸ Tamže, s. 13.

zd'aleka nie hermetická, texty sú rozpracované do šírky, no autor v nej i naďalej pracuje s modelom (nenásilne) vypointovanej básne. Vo vzťahu k textom druhej zbierky je *Besa* polytematickejšia (do textov sa dostáva viac konkrétnych reálií, najmä historických postáv) a intertextovejšia (čo súvisí i s autorovou intenzívnou prekladateľskou činnosťou). Motivicky sa v nej do popredia explicitnejšie ako v predchádzajúcej tvorbe dostáva postihovanie mužskej identity, čo dnes – po tom, čo sa v poézii i kultúre intenzívne, individualizovane a kvalitne začala petraktovať a diferencovane vyjadrovať identita ženy – treba interpretovať nielen spätne vo vzťahu k podobám mužského subjektu v dejinách literatúry, ale (s trochou opatrnosti) i ako zviditeľňovanie toho špecificky mužského už nie ako univerzálneho, ale práve v opozícii, symetrii a vzťahu k tomu špecificky ženskému, ktoré hovorí za seba. Možno konštatovať, že odklon od kritického reflektovania súčasnej poézie a súčasný presun záujmu k prekladateľskému a literárnohistorickému sústredeniu sa na diela výrazných autorských individualít rôznej časovej a kultúrnej proveniencie, ktorý autor vyjadril i v jednom z rozhovorov a ktorý možno vyčítať i z jeho publikačnej činnosti, sa vo vzťahu k jeho pôvodnej tvorbe vyplatil.⁹

Takto prichádza svet o poetky?

Marcela Veselková: *Identity* (2013)

Uvedenie druhej básnickej zbierky Marcely Veselkovej *Identity* do literatúry a na knižný trh výrazne stavia na úspešnosti jej debutu. Ako text na záložke (a zároveň oficiálny vydavateľský text od Jany Cvikovej), tak i recenzia v českom feministickom magazíne *femag.cz*¹ začína citovaním požehnania, ktoré jej prvej zbierke *Najzvláštnjšie je nelúbit' ťa* (2005) udelil Jaroslav Šrank² a ktoré v zasvätených kruhoch (a, priznajme si: koľko nezasvätených si dnes kúpi zbierku básní?) automaticky funguje ako certifikát kvality. Stručná informácia o autorke v druhej zbierke a po nej i recenzia na portáli *femag.cz* ako znak kvality opakujú aj fakt, že za debut Veselková získala prémiu Ceny Ivana Kraska, čo je azda po kritike, ktorej rozhodnutie poroty Ceny Ivana Kraska z roku 2012 podrobil M. Rehúš,³ informácia nie až taká relevantná.⁴ Ďalšiu garanciu kvality a zázemie autorkinej tvorbe poskytuje feministicky orientovaná časť literárneho života – *Identity* vydal Aspekt a Veselkovej tvorbu kladne hodnotí aj najvýraznejší feministický kritik D. Rebro.⁵

Očakávania, resp. recepčné nastavenia, ktoré tento súhrn kladných hodnotení vo vzťahu k ďalšej tvorbe poetky projektuje, sú teda nemalé. Musím však hneď na začiatok skonštatovať, že druhá Veselkovej zbierka ich nie tak celkom naplňa. *Identity* síce obsahujú mnohé kvalitné básne, tie sú však prerušované slabšími textami, miestami až aforistického ladenia (Básnik, Pripovídka o pepre). Pár textov je tiež príliš priehľadne založených na jednoduchom pozorovaní, vytvorení síce elegantnej, ale nie veľmi originálnej paralely či kontrastu a výraznej – viac či menej predvídateľnej – pointe (Strach lietat', Škrupinkári, Na zastávke). Prítomnosť slabších miest

¹ TIMKO, Marek. *Identity: ženské? Slovenské?*

² Citujú záver recenzie debutu: ŠRANK, Jaroslav. *Sústavná kríza, rozrušenie*, s. 90.

³ REHÚŠ, Michal. *Kultúrna sabotáž Literárneho fondu*, s. 16 – 23.

⁴ K prestíži ceny neprispel ani fakt, že ju (i napriek tomu, že som ako členka poroty za knihu nehlasovala) v r. 2013 získala zbierka aforizmov.

⁵ Napr. aj ako súčasť marketingovej stratégie Artfóra. REBRO, Derek. „Pozoruhodná je druhá kniha [...]“, s. 9.

takej útlej zbierke (28 nie rozsiahlych básní) rozhodne neprospieva, jej telo sa drobí a naruša možnosť sémantizácie textov na úrovni zbierky. Názov v kombinácii so spomínaným feministickým zázemím a charakterom Veselkovej debutu, v ktorom síce emancipáciu ženského lyrického subjektu nájdeme len pri troche predstavivosti, no do centra ktorého (a to nie je málo) predsa len bola postavená výrazná lyrická hrdinka, vyvoláva zdanie, že pôjde o identitu ženskú. To je však ďaleko od pravdy, práve naopak – ženský lyrický subjekt sa v porovnaní s debutom dostáva do úzadia, v popredí sú viac širšie spoločenské vzťahy, najmä problematizácia národnej identity a historických udalostí 20. a 21. storočia. Ak prvá zbierka postojom lyrického subjektu k svetu a jeho hodnotám pripomínala bítnikov či urbanovsko-koleničovsko-lehenovskú líniu slovenskej poézie, druhá zbierka takéto asociácie vyvoláva v omnoho menšej miere. Introvertné gesto vzbury, resp. neschopnosť prispôbiť sa väčšinovým hodnotám už nie je také naliehavé, intenzívna problémovosť lyrického subjektu a jeho vybičovaná citlivosť sa stratila spolu s motívom patologického vzťahu s narkomanom so samovražednými sklonmi a dvoma partnerkami. Pri pozornejšom čítaní (zbierka je v porovnaní s debutom na mnohých miestach interpretačne omnoho náročnejšia, niekde až jednoznačnejšie neinterpretovateľná – napr. b. Nezmysel) však aj tu nájdeme hlboké narušenie vzťahu lyrického subjektu k svetu.

Kontinuitu Veselkovej tvorby do značnej miery zabezpečuje jeden z typov obraznosti a motívov, ktorý u nej nájdeme. Ako píše J. Šrank v štúdií o poetkinom debute, „[a]utorka sama (vraj) svoju poéziu nazýva gotickou“.⁶ Zdroj tohto tvrdenia som nenašla, no ako v debute, tak aj v druhej zbierke prvky tejto proveniencie nájdeme. Ide o *gotickosť* v zmysle súčasnej gotickej subkultúry, ktorá sa objavila niekedy v sedemdesiatych – osemdesiatych rokoch a prvky ktorej dnes masívne prenikajú i do väčšinovej (no iba miestami do elitárskej, „vysokej“) kultúry. V debute je táto obraznosť zastúpená na relatívne veľkej ploche a často sa v ňom stretáme i s prototypovo gotickými pasážami a scenériami – vysoko štylizovanými, s dôrazom na povrch, scénu, divadelnosť, telesné deformity či

krv (bližšie o tom píše napr. Catherine Spoonerová v monografii *Contemporary Gothic*):⁷ „čierna podprsienka / čierna minisukňa / čierne lodičky na vysokých podpätkoch / [...] / šev na zadnej strane pančúch / ďalšia jazva po vkladaní / človeka do mäsa“.⁸ V *Identitách* sú tieto prvky menej nápadné, ich komplex však je stále dobre interpretovateľný cez prizmu *gotického*. Okrem jednoznačných signálov ako: „kosti sa mi zmenili na sviečky / mäknú v teplom mäse“⁹ je svet Veselkovej poézie naďalej svetom, kde je veľmi rýchlo naporúdzi *náhrobok* ako vehikulum;¹⁰ jeho rekvizity a toposy sú „vzácnny hmyz“,¹¹ začarované lesy,¹² neogotické katedrály¹³ či cintoríny s mramorovými krížmi.¹⁴ Rast plodu v maternici je tu ekvivalentný nádorovému bujneniu buniek,¹⁵ „minulosť využíva každú šancu / zanechať stopu na prítomnosti“,¹⁶ „ktosi hrá / na mojich dutých vtáčích kostiach / requiem“¹⁷ a „pluh vycerí zuby / postroje sa zvinú do kľbka hadov / zem vyvrhne semená“.¹⁸ Zjaví sa tu aj ožívajúca napodobenina človeka, ktorá „obhrýza steny“,¹⁹ v b. Pripovídka o pepru zjedia spoločného človeka²⁰ a ústa žien sú „rozdávené ako kremačná pec“.²¹ Témou jednej z básní sa stáva záznam liminálneho stavu medzi životom a smrťou.²²

Veselkovej svet je na prvý pohľad síce civilný, poznateľný a takmer každodenný – aj téma s najväčšou kompozičnou silou – dejiny a národná identita, resp. sled historických udalostí, ktoré sa osobne či sprostredkovane (najčastejšie cez rodinnú históriu) dotkli lyrického subjektu (vystaňovalectvo v paralele s novodobým nomád-

⁷ SPOONER, Catherine. *Contemporary Gothic*.

⁸ VESELKOVÁ, Marcela. *Najzvláštnejšie je neľúbiť ťa*, s. 76 – 77.

⁹ VESELKOVÁ, Marcela. *Identity*, s. 48.

¹⁰ Tamže, s. 13.

¹¹ Tamže, s. 39.

¹² Tamže, s. 40.

¹³ Tamže, s. 11.

¹⁴ Tamže, s. 20.

¹⁵ Tamže, s. 34 – 35.

¹⁶ Tamže, s. 22.

¹⁷ Tamže, s. 50.

¹⁸ Tamže, s. 29.

¹⁹ Tamže, s. 27.

²⁰ Tamže, s. 30. Tu vedome abstrahujem od anekdotického ladenia tohto konkrétneho textu.

²¹ Tamže, s. 31.

²² Spomeňme si napr. na poviedku jedného z kľúčových autorov gotickej literatúry, E. A. Poea, *Skutočnosti v prípade M. Valdemara*, ale aj na *List mŕtvemu*, kde čítame trochu iného Ivana Kraska.

stvom, demonštrácie v Budapešti, prvá slovenská republika, príhovor M. Válka pri odhaľovaní sochy Jánošíka v Terchovej, svetová vojna, kolektivizácia, vojna v perzskom zálive) – je často až publicisticky ošúchaná a na mnohých miestach prvoplánovo uchopená, no pri pozornejšom čítaní a pri snahe o (re)konštruovanie sveta zbierky ako jednoty v podloží textov nachádzame situáciu neustáleho ohrozenia, rastu pretlaku, ktorý nadobúda hororové, gotické atribúty. Tie sú najpôsobivejšie v miestach, kde poetka pracuje so zvieracou alebo rastlinnou obraznosťou: „ponorky do zálivu vypustili svoje ikry / trenie začalo“,²³ guľka v stene „jedného dňa vyklíči“,²⁴ „kolieska posteľe zapadli do piesku / ryby sa vyľiahli z nádorov / bzučiaky mlčali zaliate v jantári“. ²⁵ Táto vrstva tróпов a motívov Veselkovej tvorbu – na esteticky nosných, nie prvoplánovo gotických miestach – asociuje napr. s poéziou T. Hughesa či S. Plathovej, zo súčasnej domácej poézie s ostatnými dvoma zbierkami E. Luky či – okrajovejšie a najmä vďaka kombinácii so spoločenskými témami – s *Ohrozeným druhom* M. Ferenčuhovej.

Veselkovej druhú básnickú zbierku možno vidieť ako stret dvoch disparátnych fenoménov – gotického, voči väčšinovým hodnotám inherentne subverzívneho, a historického, spoločensky takmer angažovaného. V najlepších básňach sa ich poetke podarilo prepojiť úspešne (Svetlo, Baba, Fosílie, Pod povrchom), v iných text zostáva rozpačitý (b. Nezmysel, Ženy ktoré vedia) či z hľadiska vývinu súčasnej poézie celkom nezaujímavý (hl. b. Básnik a Pripovídka o pepru). Aby som zhrnula – *Identity* prinášajú zopár veľmi dobrých básní a na esteticky vysokej úrovni prispievajú k udomácnovaniu obraznosti, ktorá pre našu poéziu môže byť inovatívnym prínosom, no ako druhá zbierka poetky, od ktorej kritika po debute veľa čakala, sú do veľkej miery sklamaním. Môžeme len dúfať, že Veselková znova nájde silné zaujatie poéziou a jej ďalšia zbierka bude sústredenejšia. Lebo – bola by jej škoda.

²³ Tamže, s. 31.

²⁴ Tamže, s. 28.

²⁵ Tamže, s. 18.

Pramene

- ANDRAŠČÍK, František. *Básne*. Zost. Ján Zambor. Levoča: Modrý Peter, 2011, ISBN 978-80-89545-03-2.
- BABÍN, Emil. *Jar v raji*. Bratislava: Petrus, 2010, ISBN 978-80-89233-44-1.
- BARIČÁK, Pavel. *Hirax. Nech je nebo všade*. Martin: Hladohlas Group, s. r. o., 2010, ISBN 978-80-970013-7-7.
- BELLOW, Saul. *Herzog*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1965 [1964], 348 s.
- BELLOW, Saul. *Herzog*. Prel. Marián Fridrichovský. Bratislava: Petit Press, 2004, ISBN 80-85585-12-X.
- BENDZÁK, Ľuboš. *Vytrvalosť sivej*. Levoča: Modrý Peter, 2010, ISBN 978-80-85515-97-8.
- BRŮČEK, Miroslav. *Obchádzky*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G., 2009, ISBN 978-80-855-08-95-6.
- BRŮČEK, Miroslav. *Podstata rieky*. Levoča: Modrý Peter, 2012, ISBN 978-80-89545-14-8.
- BUZÁSSY, Ján. *Pláň*. Košice: Európsky dom poézie, 2012, ISBN 978-80-971048-1-8.
- BUZÁSSY, Ján. *Pláň, hory*. Bratislava: Smena, 1982, 71 s.
- CARROLL, Lewis. *Alica v krajine zázrakov*. Prel. Juraj Vojtek – Viera Vojtková. Bratislava: Mladé letá, 1981, 229 s.
- ČURILLOVÁ, Júlia. *Kľúče od neba*. Spišská Nová Ves: Fama Art, 2012, ISBN 978-80-971171-1-5.
- DUBIVSKÁ, Daniela. *Žena v cudzom brlohu*. Spišská Nová Ves: Ján Petrik – Fama Art, 2012, ISBN 978-80-971171-0-8.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Notes*. In *The Waste Land*. New York: Boni and Liveright, 1922, s. [51] – 64.
- FERENČUHOVÁ, Mária. *Ohrozený druh*. Bratislava: Ars Poetica & Ateliér Pluto, 2012, ISBN 978-80-89283-59-0.
- GAVURA, Ján. *Besa*. Levoča: Modrý Peter, 2012, ISBN 978-80-89545-10-0.
- GENERATOR X. *Hmlovina*. Banská Bystrica: Drewo a srd, 1999, ISBN 80-88965-05-05.
- GENERATOR X_2. *Nové kódexy*. Bratislava / Drewo a srd, 2013, ISBN 978-80-89550-08-1.
- GENERÁTOR X. *Nové kódexy*. In *Romboid*, roč. 44, 2009, č. 4, ISSN 0231-6714, s. 19 – 26.
- HABAJ, Michal. *Michal Habaj*. Bratislava: Ars Poetica & Ateliér Pluto, 2012, ISBN 978-80-89283-46-0.
- HABLÁK, Andrej. *Leknin*. Bratislava / Banská Bystrica: Vlna / Drewo a srd, 2009, ISBN 978-80-88965-92-3.
- HABLÁK, Andrej. *Tichorád*. Banská Bystrica: Drewo a srd, 2002, ISBN 80-88965-51-9.
- HAUGOVÁ, Mila. *Biele rukopisy*. Bratislava: Ars Poetica & Ateliér Pluto, 2007, ISBN 978-80-89283-06-4.
- HAUGOVÁ, Mila. *Cetonia aurata*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2013, ISBN 978-80-220-1758-9.
- HAUGOVÁ, Mila. *Miznutie anjelov*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2008, ISBN 978-80-220-1468-7.
- HAUGOVÁ, Mila. *Plant room*. Bratislava: Ars Poetica & Ateliér Pluto, 2011, ISBN 978-80-89283-43-9.
- HAUGOVÁ, Mila. *Pomalá lukostrelkyňa*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2010, ISBN 978-80-220-1541-7.
- HAUGOVÁ, Mila. *Tvrdé drevo detstva. Z denníkov a rozhovorov*. Bratislava: Koloman Kertész Bagala, 2013, ISBN 978-80-8108-073-9.
- HAUGOVÁ, Mila. *Záhada: labyrint hniezdo*. Levoča: Modrý Peter, 2012, ISBN 978-80-89545-13-1.
- HOCHÉL, Braňo. *Mr Perplex a jeho žiaci*. Bratislava: Ars Poetica & Ateliér Pluto, 2009, ISBN 978-80-89283-24-8.
- HUDÁK, Pavol. *Povraz v dome obesenca a iné básne*. Košice: Pectus, 2013, ISBN 978-80-89435-11-1.
- KRASKO, Ivan. *Verše*. In *Básnické dielo*. Zost. Dana Kršáková. Bratislava: Kalligram & Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, ISBN 80-7149-797-5, s. 84 – 114.
- KUCBELOVÁ, Katarína. *Malé veľké mesto*. Bratislava: Ars Poetica & Ateliér Pluto, 2008, ISBN 978-80-89283-16-3.
- KUCBELOVÁ, Katarína. *Vie, čo urobí*. Bratislava: Artforum, 2013, ISBN 978-80-8150-040-4.
- LUKA, Eva. *Havranjel*. Trnava: Edition Ryba, 2011, ISBN 978-80-89250-09-7.
- LUKÁČOVÁ, Eva. *Divosestra*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 1999, ISBN 80-8061-020-7.
- MACSOVSZKY, Peter. *Pohodlná mniška*. Bratislava: Ars Poetica & Ateliér Pluto, 2011, 978-80-89283-44-6.
- MARTON, Ján. *Eskimák na korze*. Martin: Hladohlas, 2010, ISBN 978-80-89502-00-4.
- MIHALKOVIČ, Boris. *Slnko nad Modrou*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G., 2011, ISBN 978-80-89499-03-8.
- Nová Zmluva. In *Biblia. Písmo Sväté Starej a Novej zmluvy*. Prel. redakčná rada Slovenskej evanjelickej cirkvi a. v. Liptovský Mikuláš: Transcius / Londýn: Slovenská evanjelická cirkev a. v. v. ČSSR v Spojených biblických spoločnostiach, 1990 [1978] [1979], ISBN 0-546-03222-0.

- NOVOMESKÝ, Laco. *Dom, kde žijem*. Košice: Európsky dom poézie, 2012, ISBN 978-80-971048-0-1.
- ONDREJKOVÁ, Anna. *Havranica, snová*. Dunajská Lužná: MilaniuM, 2007, ISBN 978-80-89178-22-3.
- ONDREJKOVÁ, Anna. *Izolda: sny, listy Tristanovi*. Levoča: Modrý Peter, 2010, ISBN 978-80-85515-98-5.
- ONDREJKOVÁ, Anna. *Kým trvá pieseň*. Bratislava: Smena, 1975, 54 s.
- ONDREJKOVÁ, Anna. *Plánka*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984, 52 s.
- ONDREJKOVÁ, Anna. *Snežná nevesta*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1978, 48 s.
- ONDREJKOVÁ, Anna. *Úzkosť*. Kordíky: Skalná ruža, 2013, ISBN 978-80-971127-2-1.
- PAIN, Agda Bavi. *Rytier bez básne a Hany*. Bratislava: Ars Poetica & Ateliér Pluto, 2010 – 2011, ISBN 978-80-89283-37-8.
- PÁCALOVÁ, Jana. *Všetko o mojej matke*. Bratislava: Ars Poetica & Ateliér Pluto, 2012, ISBN 978-80-89283-61-3.
- PLATHOVÁ, Sylvia. *Luna a tis*. PreĽ. Mila Haugová. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989, ISBN 80-220-0054-X.
- PODRACKÁ, Dana. *Kupola. Vybrané básne*. Dunajská Lužná: MilaniuM, 2008, ISBN 978-80-89178-28-5.
- PROKEŠOVÁ, Viera. Eva. In *Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia: básne z pozostalosti. Personálna bibliografia*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV & MilaniuM, 2010, ISBN 978-80-88815-18-1, s. 11 – 20
- PROKEŠOVÁ, Viera. *Ihla*. Dunajská Lužná: MilaniuM, 2005, ISBN 80-89178-13-8.
- PROKEŠOVÁ, Viera. *Vanilka*. Bratislava: Tilia, 2007, ISBN 978-80-89233-335.
- REBRO, Derek. *Okamih pred dopadom*. Bratislava: Ars Poetica & Ateliér Pluto, 2009 – 2010, ISBN 978-80-89283-34-7.
- REHÚŠ, Michal. *Program dekomunikácie*. Bratislava: Vlna / Drewo a srd, 2011, ISBN 978-80-89550-01-2.
- REZNÍK, Jaroslav. *Tajomstvo priamky*. Martin: Matica slovenská, 2007, ISBN 978-80-7090-857-0.
- RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin Books Ltd, 2000 [1966], ISBN 014-11-8542-2.
- RHYS, Jean. *Šíre Sargasové more*. PreĽ. Kornélia Richterová. Bratislava: Smena, 1973, 147 s.
- RUŽIČKOVÁ, Nóra. *Práce & intimita*. Bratislava: Aspekt, 2012, ISBN 978-80-85549-99-7.
- RÚFUS, Milan. *Až dozrieme*. In *Dielo I*. Ed. Milan Richter. Dunajská Lužná: MilaniuM, 2002 [1956], ISBN 80-968704-4-0, s. [91] – 157.
- SMREK, Ján. *Cvôlajúce dni*. Bratislava: Svät slovenského študentstva, 1925, 83 s.
- SURŽIN, Pavol. *Spín duše. Vybrané a nové básne*. Zost. Peter Miličák. Levoča: Modrý Peter, 2008, ISBN 978-80-85515-85-5.
- ŠIMŠÍK, Erik. *Monorezeň & Stereozemiaky*. Bratislava: Vlna / Drewo a srd, 2013, ISBN 978-80-89550-06-7.
- ŠTRPKA, Ivan. *Bebé: Jedna kríza*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G., 2011, ISBN 978-80-89499-04-5.
- TURAN, Andrijan. *Origami*. Košice: Pectus, 2010, ISBN 978-80-89435-04-3.
- URBAN, Pavel. *Bebé: Jedna kríza (z hĺbky srdca)*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2007, ISBN 978-80-8061-285-6.
- URBAN, Pavel. *Kacírske rekvizity*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2010, ISBN 978-80-8061-436-2.
- VÁLEK, Miroslav. *Dotyky*. Bratislava: Mladé letá, 1959, 64 s.
- VÁLEK, Miroslav. *Milovanie v husej koži*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1965, 77 s.
- VÁLEK, Miroslav. *Prítťaživosť*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1961, 48 s.
- VESELKOVÁ, Marcela. *Identity*. Bratislava: Aspekt, 2013, ISBN 978-80-8151-007-6.
- VESELKOVÁ, Marcela. *Najzvláštnejšie je neľúbiť tá*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2005, ISBN 80-220-1265-3.

Použitá literatúra

- ANDRAŠČÍK, František. Lesk a bieda poézie. In *Eseje*. Ed. Ján Zambor. Levoča: Modrý Peter, 2006 [1966], ISBN 80-85515-73-3, s. 36 – 45.
- ANDRAŠČÍK, František. O dvoch póloch v našej literatúre. In *Eseje*. Ed. Ján Zambor. Levoča: Modrý Peter, 2006 [1967], ISBN 80-85515-73-3, s. 56 – 66.
- ANDRAŠČÍK, František. O sentimentalite a kultivovanosti. In *Eseje*. Ed. Ján Zambor. Levoča: Modrý Peter, 2006 [1967], ISBN 80-85515-73-3, s. 67 – 73.
- ANDRAŠČÍK, František. Poézia a básnik. In *Eseje*. Ed. Ján Zambor. Levoča: Modrý Peter, 2006 [1958], ISBN 80-85515-73-3, s. 16 – 19.
- BANČEJ, Maroš M. Barbarská generácia alebo Medzi mystifikáciou a literárnym termínom. In *Literika*, roč. 1, 1996, č. 3 – 4, ISSN 1335-180X, s. 177 – 179.
- BARIČÁK, Pavel Hírax – ŠLESAR, Juraj. Nepíšem literatúru a už vôbec nie hodnotnú! In *www.blog.martinus.sk* [online], 2010, [cit. 2011-05-07]. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1rAgOIP>.
- BAUDRILLARD, Jean. *Baudrillard Live: Selected Interviews*. Ed. Mike Gane. London and New York: Routledge, 1993, ISBN 978-0415070386.
- BERRY, Ellen E. – EPSTEIN, Mikhail N. Introduction. In *Transcultural Experiments. Russian and American Models of Creative Communication*. New York: St Martin's Press, 1999, ISBN 0-312-21808-7, s. [1] – 13.
- BERRY, Ellen E. Nomadic Desires and Transcultural Becomings. In BERRY, Ellen E. – EPSTEIN, Mikhail N. *Transcultural Experiments. Russian and American Models of Creative Communication*. New York: St Martin's Press, 1999, ISBN 0-312-21808-7, s. 121 – 140.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea. Lahké a melancholické kroky mestom. In *Romboid*, roč. 31, 1996, s. 7. ISSN 0231-6414, s. 74 – 76.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea. Ondrejovej poézia ticha a komorných drám. In *Havrania, snová*. Dunajská Lužná: MilaniuM, 2007, s. 92 – 106. ISBN 978-80-89178-22-3.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea. Poézia fragmentu. In *Dotyky*, roč. 5, 1993, č. 8, ISSN 1210-2210, s. 41 – 42.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea. Priveľa programu a niekoľko veršov prenikavého pozorovania. In *Aspekt*, roč. 7, 1999, č. 2, ISSN 1336-099X, s. 189 – 190.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea. Prokešová, Viera. In Mikula, Valér et al.: *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava: Kalligram & Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, ISBN 80-7149-801-7, s. 454 – 455.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea. Slovenská poézia – mladí autori a zbierky medzi osemdesiatymi a deväťdesiatymi rokmi. In *Studia Academica Slovaca* 27. Ed. Jozef Mlacek. Bratislava: Stimul, 1998, ISBN 80-85697-84-X, s. 24 – 29.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea. *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia I. Portrétna štúdia a rekonštrukcie*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2012, ISBN 978-80-223-3137-1.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea. Žena ako autorka – žena ako téma v slovenskej poézii od šesťdesiatych rokov po súčasnosť. In *Studia Academica Slovaca* 29. Ed. Jozef Mlacek. Bratislava: Stimul, 2000, ISBN 80-88982-25-1, s. 24 – 52.
- BRŮČEK, Miroslav. Autentické zápisky – Ľuboš Bendzák. In *Knižná revue*, roč. 16, 2006, č. 12, ISSN 1210-1982, s. 5.
- BRŮČEK, Miroslav. Vyrvalosť bytia. In *Knižná revue*, roč. 20, 2010, č. 23, ISSN 1210-1982, s. 5.
- BRŮČEK, Miroslav – ANDRIČÍK, Marián. Prekvapiť sám seba. In *Knižná revue*, roč. 16, 2006, ISSN 1210-1982, s. 12.
- BUZÁSSY, Ján. *Neužitočný strom. (Pät'desiatdva literárnych i neliterárnych úvah)*. Levoča: Modrý Peter, 2012, ISBN 978-80-89545-11-7.
- BŽOCH, Jozef: F. Andraščík: Úpenlivé ruky. In *Ľud*, roč. 38, 1985, č. 247, s. 4.
- ČÚZY, Ladislav. Individuálna poetika, svojská poézia. In *Slovenské pohľady*, roč. 106, 1990, č. 9, s. 136 – 138.
- DAROVEC, Peter: Literatúra rokov deväťdesiatych – výnimočná alebo svoja? (Diskusia). In *RAK*, roč. 1, 1996, č. 2, ISSN 1335-1702, s. 19 – 32.
- BEAUVOIROVÁ, Simone de: *Druhé pohlavie: 2. zväzok*. Preł. Viera Millerová. Bratislava: Obzor, 1967, 475 s.
- EPSTEIN, Mikhail N. Conclusion. The Place of Postmodernism in Postmodernity. In EPSTEIN, Mikhail N. – GENIS, Aleksandr – VLADIV-GLOVER Slobodanka Millicent. *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Preł. a zost. Slobodanka Millicent Vladiv-Glover. New York: Berghahn Books, 1999, ISBN 1-57181-098-6, s. 456 – 468.
- GAVURA, Ján. *Ján Buzássy*. Bratislava: Kalligram, 2008, ISBN 978-80-8101-139-9.

- GAVURA, Ján. *Lyrické iluminácie: kritiky a interpretácie 1997 – 2010*. Prešov: Občianske združenie Slniečkovo, 2010, ISBN 978-80-89314-16-4.
- GAVURA, Ján. Ľuboš Bendzák (1966). In *Päť x päť: Antológia súčasnej slovenskej poézie*. Zost. Ján Gavura. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2012, s. 125. ISBN: 978-80-8119-059-9.
- GAVURA, Ján. Literatúru by som učil aj zadarmo. In *Knižná revue*, roč. 17, 2007, č. 5, ISSN 1210-1982, s. 12.
- GAVURA, Ján. Samomystifikovaná generácia. In *Dotyky*, roč. 11, 1999, č. 1, ISSN 1210-2210, s. 44 – 45.
- GAVURA, Ján. Slovo robí básnika. In *Impulz*, roč. 5, 2009, č. 4, ISSN 1336-6955, s. 85 – 90.
- HABAJ, Michal – redakcia *Romboidu*. Aktuálny rozhovor Romboidu s básnikom Michalom Habajom. In *Romboid*, roč. 44, 2009, č. 5 – 6, ISSN 0231-6714, s. 10 – 12.
- HAMADA, Milan. Tiež iba náhradná poézia. In *Slovenské pohľady*, roč. 79, 1963, č. 8, s. 127.
- HAUGOVÁ, Míla. Husto navýjané zrkadlo. In *Romboid*, roč. 41, 2006, č. 10, ISSN 0231-6714, s. 73 – 75.
- HAUGOVÁ, Míla – FARKAŠOVÁ, Etela – DVOŘÁKOVÁ, Helena. Sedem otázok o literatúre pre Haugovú a Farkašovú. In *Kultúra.Pravda.sk* [online], 2010, [cit. 2011-03-21]. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1k0u37T>.
- HEVEŠI, Marián. Dialóg s čitateľom. In *Predvoj*, roč. 1, 1965, č. 33, s. 14.
- HIRAX: Skupina: Špinaví. In *Čítanie.madness.sk* [online], 2009, [cit. 2011-05-07]. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1pEfuEO>.
- HladoHlas. Filozofia knižného vydavateľstva HladoHlas. In *www.hladohlas.sk* [online], [cit. 2011-05-07]. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1sPKdUo>.
- Hodená rukavica. In *Literárny týždenník*, roč. 11, 1998, č. 11, ISSN 0862-5999, s. 2.
- HOCHEL, Igor. Druhá zbierka ako potvrdenie najvyššej kvality. In *Romboid*, roč. 41, 2006, č. 6, ISSN 0231-1702, s. 73 – 74.
- HOCHEL, Igor. Generácia v úvodzvkách. In *Romboid*, roč. 31, 1996, č. 7, ISSN 0231-6414, s. 4 – 21.
- HOCHEL, Igor. Poézia. In HOCHEL, Igor – ČÍZY, Ladislav – KÁKOŠOVÁ, Zuzana. *Slovenská literatúra po roku 1989*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2007, ISBN 978-80-89222-34-6, s. 23 – 88.
- HOCHEL, Igor. Poézia básnika, ktorý stál bokom. In *RAK*, roč. 43, 2013, č. 1, ISSN 1335-1702, s. 49 – 52.
- CHROBÁKOVÁ, Stanislava. Na hranici slova a vzdychu. In *Romboid*, roč. 24, 1989, č. 1, ISSN 0231-6414, s. 75 – 77.
- CHROBÁKOVÁ, Stanislava. Poézia ako predtucha. In *Dotyky*, roč. 2, 1990, č. 5, ISSN 1210-2210, s. 38.
- CHROBÁKOVÁ, Stanislava. Primálo ambiciózne? In *Romboid*, roč. 41, 2006, č. 6, ISSN 0231-6414, s. 74 – 76.
- CHROBÁKOVÁ, Stanislava. „V krajine populvára, v krajine horúčky“. In *RAK*, roč. 1, 1996, č. 1, ISSN 1335-1702, s. 50 – 51.
- JAMES JUJCE. Archív obskurných autorov a autoriek. In *membrána. odporúča iba jeden z desiatich slovenských básnikov* [online], 2011, [cit. 2011-05-08]. Dostupné na internete: <http://bit.ly/UrUaZh>.
- JAMES JUJCE. vzhľadom na tvoje prve slova [...]. In: *membrána odporúča iba jeden z desiatich slovenských básnikov* [online], 2009, [cit. 2013-11-11]. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1nWx7kY>.
- JAREŠ, Michal. Naděje sympatického losera. In *Romboid*, roč. 46, 2011, č. 1, ISSN 0231-6414, s. 73 – 74.
- KEKELIAKOVÁ, Monika. „Poézia mäsa lásky, telesnej ako zvierat“. In *Romboid*, roč. 47, 2012, č. 4, ISSN 0231-6414, s. 69 – 71.
- KUSÝ, Ivan. Dramatická literatúra. In *Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918 – 1945*. Ved. red. Karol Rosenbaum. Bratislava: Veda, 1984, s. 763 – 795.
- Kolekcia Najkrajšie knihy Slovenska 2005. In *Knižná revue*, roč. 16, 2006, č. 10, ISSN 1210-1982, s. 2.
- LUKA, Eva – MATEJJOV, Radoslav. Mý name is Luka. In *Knižná revue*, roč. 22, 2012, č. 14 – 15, ISSN 1210-1982, s. 22 – 23.
- LUKA, Eva – ORLOVÁ, Jana. „Básne proste sú.“ In *literatura.cz* [online], 2010, [cit. 2012-06-16]. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1mSaXeS>.
- MACSOVSZKY, Peter. Rozvetvené pušte ticha. In *RAK*, roč. 6, 2001, č. 5 – 6, ISSN 1335-1702, s. 90 – 93.
- MÁLKOVÁ, Iva. ... (sebe)obnažení... nad poezií Stanislavy Repar a Mily Haugové. In *Romboid*, roč. 47, 2012, č. 5 – 6, ISSN 0231-6414, s. 76 – 79.
- MATEJJOV, Fedor. František Andraščík. In *Čítame slovenskú literatúru III (1970 – 1997)*. Zost. René Biliik et al. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry, 1998, ISBN 80-88746-12-4, s. 227.
- MATEJJOV, Fedor. Jozef Urban. In *Čítame slovenskú literatúru III (1970 – 1997)*. Zost. René Biliik et al. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry, 1998, ISBN 80-88746-12-4, s. 310.

- MATEJOV, Radoslav. Istoty a neistoty lyriky. Slovenská poézia 2007. In *Knižná revue*, roč. 18, 2008, č. 14 – 15, ISSN 1210-1982, s. IX - XVIII.
- MATEJOV, Radoslav. L'ahkost' i bremeno mnohorakosti. In *Knižná revue*, roč. 16, 2006, č. 16 – 17, ISSN 1210-1982, s. X – XIX.
- MIKULA, Valér. *Literárne observatórium*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989, ISBN 80-220-0000-0.
- MILČÁK, Peter. V nádeji na zmysel. In SURŽIN, Pavol. *SpIn duše. Vybrané a nové básne*. Zost. Peter Milčák. Levoča: Modrý Peter, 2008, ISBN 978-80-85515-85-5, s. 186 – 187.
- MRÁZEK, Ondřej. Zeměľ východoslovenský básnik Pavol Hudák. In *Literárni noviny* [online], 2011, [cit. 2013-06-01]. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1m04ejz>.
- PÁCALOVÁ, Jana. Autopilot a iné podoby rytierstva. In *Romboid*, roč. 47, 2012, č. 5 – 6, ISSN 0231-6714, s. 84 – 87.
- PÁCALOVÁ, Jana. Sebapakračovanie. Sebapakračovanie. In *Romboid*, roč. 44, 2009, č. 5 – 6, ISSN 0231-6714, s. 13 – 19.
- PIORECKÝ, Karel. Kde začíná súčasnosť? O súčasné české poezii. In *Tvar*, roč. 11, 2008, č. 27, ISSN 0862-657X, s. 6 – 7.
- PLANT, Sadie. *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*. London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2002 [1992]. ISBN 0-203-21026-3.
- PLESKA, Gabriel. Dva mladí básnici z východu. In *Aluze*, roč. 5, 2001, č. 1, ISSN 1803-3784, s. 133 – 135.
- POUND, Ezra. The Spirit of Romance. In *Ezra Pound. A Critical Anthology*. Ed. John Patrick Sullivan. Harmondsworth: Penguin Books, 1970 [1910] [1953], 413 s.
- RÁCOVÁ, Veronika. Jedna kríza (komunikácie)? In *Romboid*, roč. 47, 2012, č. 5 – 6, ISSN 0231-6714, s. 68 – 72.
- RÁCOVÁ, Veronika. „TRI-P“. In *Romboid*, roč. 48, 2008, č. 9 – 10, ISSN 0231-6714, s. 119 – 120.
- REBRÓ, Derek. Pozoruhodná je druhá kniha [...]. In *Čo čítať? Sprievodca dobrodružstvom čítania*, december 2013, s. 9.
- REBRÓ, Derek. Ohriat' sa medzi múrmi. In *Vlna*, roč. 11, 2009, č. 39, ISSN 1335-5341, s. 108.
- RÉDEY, Zoltán. Lyrika homérickych návratov. In *Kultúrny život*, roč. 3, 2002, č. 11, ISSN 1335-6976, s. 8.
- RÉDEY, Zoltán. *Súčasná slovenská poézia v kontexte civilizačno-kultúrnych premien*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2005, ISBN 80-8050-796-1.
- RÉDEY, Zoltán. Veľa zbierok – málo poézie. Slovenská poézia 2009. In *Knižná revue*, roč. 20, 2010, č. 14 – 15, ISSN 1210-1982, s. IX – XIX.
- REHÚŠ, Michal. Kultúrna sabotáž Literárneho fondu. In *Kloaka*, roč. 3, 2012, č. 2, ISSN 1338-158X, s. 16 – 23.
- REHÚŠ, Michal. Nox fet solitudo. In *Vlna*, roč. 14, 2012, č. 51, ISSN 1335-5341, s. 98 – 99.
- REHÚŠ, Michal. Základné aspekty literárnej tvorby na internete. In *Vlna*, roč. 12, 2010, č. 42, ISSN 1335-5341, s. 104 – 109.
- REHÚŠ, Michal – BUDDEUS, Ondřej. Vec sa má inak. Rozhovor s Michalem Rehúšom. In *Psí víno* [online], 2012 [cit. 2013-11-11]. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1nQcbNV>.
- REHÚŠ, Michal – ŠRANK, Jaroslav. Nesystematický návod na použitie slovenskej experimentálnej poézie. In *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre*. Ed. Bogumila Suwara – Zuzana Husárová. Bratislava: SAP a Ústav svetovej literatúry SAV, 2012, ISBN 978-80-8095-076-7, s. 241 – [264].
- REISEL, Marián. Generácia v úvodzovkách. In *Romboid*, roč. 31, 1996, č. 7, ISSN 0231-6414, s. 4 – 21.
- REZNÍK, Jaroslav – TIMURA, Viktor. „Povinnosť“ spoločenskej funkcie poézie. Rozhovor so spisovateľom Jaroslavom Rezníkom. In *Knižná revue*, roč. 18, 2008, č. 6, ISSN 1210-1982, s. 12.
- RICHTER, Milan. Kupola s tajomstvami dokorán. In *Sme blog* [online], 2008, [cit. 2009-11-17]. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1uegbew>.
- RICHTER, Milan. O knižke, ktorá sa nestihla stať. In PROKEŠOVÁ, Viera. *Tisíckrát dopichaná ihličím mäkko kreslí úbočia. Básne z pozostalosti. Personálna bibliografia*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV & MilaniuM, 2010, ISBN 978-80-88815-18-1, s. 9 – 10.
- RICHTER, Milan. Zomrela poetka a prekladateľka Viera Prokešová. In *Sme blog* [online], 2009, [cit. 2012-07-11]. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1q70kW>.
- SAMPSON, Fiona. Introduction. In HAUGOVÁ, Mila. *Scent of the Unseen*. Prel. Viera & James Sutherland-Smith. Todmorden: Arc Publications, 2003, ISBN 9781900072397, s. 14 – 17.
- SLOBODA, Rudolf. (z listu autorky 13. 6. 1992) [záložka obálky]. In PROKEŠOVÁ, Viera. *Ihla*. Dunajská Lužná: MilaniuM, 2005, ISBN 80-89178-13-8.
- SOMOLAYOVÁ, Ľubica. Inscenovanie príbehu ako lyrického stavu. In *Romboid*, roč. 47, 2012, ISSN 0231-6714, s. 80 – 83.

- SPOONER, Catherine. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion Books, 2006, ISBN 978-1-861893-017.
- STANISLAVOVÁ, Zuzana. Variácie fantastiky v súčasnej spoločenskej próze pre deti. In *Bibiana*, roč. 1, 1993, č. 1, ISSN 1335-7263, s. 38 – 41.
- Sväté písmo Starého i Nového zákona*. Preklady a poznámky podľa vydání Spolku svätého Vojtecha v Trnave: Starý zákon z roku 1955 – Nový zákon z roku 1986. Trnava: Spolok svätého Vojtecha, 2005, ISBN 80-7162-538-8.
- ŠTRAUS, František. František Andraščík: Úpenlivé ruky. In *Slovenské pohľady*, roč. 102, 1986, č. 5, s. 125 – 128.
- ŠRANK, Jaroslav. Existenciálna kríza ako produktívna básnická situácia. (Poznámky k debutu Marcely Veselkovej Najzvláštnejšie je neľúbiť 'ta). In *Literárnokritická reflexia slovenskej literatúry 2006*. Zost. Ľubica Somolayová. Bratislava: Ars Poetica & Ústav slovenskej literatúry SAV, 2007, ISBN 978-80-89283-08-8, s. 155 – 179.
- ŠRANK, Jaroslav. Hľadania básnikov prichádzajúcich na sklonku tisícročia. In MARČOK, Viliam et al. *Dejiny slovenskej literatúry III*. 2. rozšírené vydanie. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006, ISBN 80-89222-08-0, s. 146 – 154.
- ŠRANK, Jaroslav. Hľadanie náročného čitateľa. In *Romboid*, roč. 17, 2012, č. 6, ISSN 1335-1702, s. 47 – 50.
- ŠRANK, Jaroslav. *Individualizovaná literatúra*. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia z perspektívy nastupujúcich autorov. Bratislava: Cathedra, 2013, ISBN 978-80-89495-12-2.
- ŠRANK, Jaroslav. *Kapitoly k súčasnej slovenskej literatúre*. Bratislava: Vlastným nákladom, 2013, ISBN 978-80-971308-5-5.
- ŠRANK, Jaroslav. Návrat Michala Habaja. In *Romboid*, roč. 48, 2013, č. 2, ISSN 0231-6414, s. 15 – 18.
- ŠRANK, Jaroslav. Nenápadná vyrovnanosť Viery Prokešovej. In *RAK*, roč. 13, 2008, č. 2, ISSN 1335-1702, s. 37 – 40.
- ŠRANK, Jaroslav. *Nesamozrejmá poézia*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2009, ISBN 978-80-89222-73-5.
- ŠRANK, Jaroslav. Poème fatal (Text generation – zvodcovia zmyslu). In *Romboid*, roč. 35, 2000, č. 6, ISSN 0231-6414, s. 19 – 30.
- ŠRANK, Jaroslav. Postmoderné transformácie habitu slovenských básnikov na prelome storočí. In *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989*. Ed. Marta Součková. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2012, ISBN 978-80-555-0587-9, s. 9 – 26.
- ŠRANK, Jaroslav. Prebolievanie, tvorba. In *RAK*, roč. 12, 2007, č. 5, ISSN 1335-1702, s. 50 – 54.
- ŠRANK, Jaroslav. Rozbresk, cyklus tretí, aj keď omeškaný. In *Romboid*, roč. 47, 2012, č. 8, ISSN 0231-6414, s. 13 – 16.
- ŠRANK, Jaroslav. Sívá vytrvalosť. In *Romboid*, roč. 46, 2011, č. 3, ISSN 0231-6414, s. 12 – 16.
- ŠRANK, Jaroslav. Slovenská literatúra 90. rokov: váha slova a podoby verbalizmu. In *Romboid*, roč. 37, 2002, č. 3, ISSN 0231-6414, s. 8 – 25.
- ŠRANK, Jaroslav. Stretnutia s vlastnou agóniou. In *Romboid*, roč. 35, 2000, č. 2, ISSN 0231-6714, s. 85 – 86.
- ŠRANK, Jaroslav. Sústavná kríza, rozrušenie. In *Vlna*, roč. 8, 2006, č. 28, ISSN 1335-5341, s. 88 – 90.
- ŠTEFÁNIK, Jozef – RUSKO, Milan – POVAŽANEC, Dušan. Frekvencia slov, grafém, hlások a ďalších elementov slovenského jazyka. In *Jazykovedný časopis*, roč. 50, 1999, č. 2, ISSN 1337-6853, s. 81 – 94.
- ŠTEVČEK, Pavol. Dve premeny poézie. In *Kultúrny život*, roč. 20, 1965, č. 44, s. 5 a 12. Cit. podľa *Kritika* 65. Zost. Jozef Bob – Vladimír Petrík. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 86 – 103.
- ŠTRPKA, Ivan – BÁLIK, Peter, – KUŠNIERIK, Juraj. Na sever! In *týždeň*, roč. 9, 2012, č. 32, ISSN 1336-5932, s. 10 – 17.
- TIMKO, Marek. Identity: ženské? Slovenské? In *FEMAG.CZ Online feministický magazín* [online], 2013, [cit. 2014-01-17]. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1ozjfk>.
- TOMÁŠ, Radoslav. Provokujúci obrázok. In *Knižná revue*, roč. 15, 2005, č. 16 - 17, ISSN 1210-1982, s. 5.
- TOMÁŠ, Radoslav. Zadychčané ambície. In *Knižná revue*, roč. 17, 2007, č. 2, ISSN 1210-1982, s. 5.
- TURAN, Andrijan. Ktorý kus kritika kydá na Barbarov? In *Knižná revue*, roč. 23, 2013, č. 25 – 26, ISSN 1210-1982, s. 41.
- VALCEROVÁ-BACIGÁLOVÁ, Anna. Eseje Františka Andraščíka. In *Literika*, roč. 2, 1997, č. 1 – 2, ISSN 1335-180X, s. 193 – 196.

- VENUTI, Lawrence. Introduction. Poetry and translation. In *Translation Studies*, roč. 4, 2011, č. 2, ISSN 1478-1700, s. [127] – 132.
- VIRILIO, Paul – LOTRINGER, Sylvère. *Pure War*. New York: Semiotext(e), 2008 [1983], ISBN 978-1-58435-059-0.
- WELSCH, Wolfgang. *Eстетické myslenie*. PreĽ. Ladislav Kiczko. Bratislava: Archa, 1993, ISBN 80-7115-063-0.
- ZAMBOR, Ján. Edičná poznámka. In ANDRAŠČÍK, František. *Básne*. Zost. Ján Zambor. Levoča: Modrý Peter, 2011, ISBN 978-80-89545-03-2, s. 224 – 226.
- ZAMBOR, Ján. Horkosť a ústretovosť poézie. In ANDRAŠČÍK, František. *Básne*. Zost. Ján Zambor. Levoča: Modrý Peter, 2011, ISBN 978-80-89545-03-2.
- ZAMBOR, Ján. „Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia“. In PROKEŠOVÁ, Viera. *Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia*. *Básne z pozostalosti. Personálna bibliografia*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV & MilaniuM, 2010, ISBN 978-80-88815-18-1, s. 21-25.
- ZAMBOR, Ján. „Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia“. Viera Prokešová. 2. 8. 1957 – 31. 12. 2008. In *Romboid*, roč. 44, 2009, č. 1, ISSN 0231-6414, s. 75 – 77.
- ZAMBOR, Ján. *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava: VEDA, 2010, ISBN 978-80224-1154-7.
- ZBRUŽ, Kamil. *Spitý imidž. Magazín pre dolných 10 000*. Bratislava: Koloman Kertész Bagala, 1993, 80-901146-2-8.
- ZELINSKÝ, Miroslav. Kolenič Ivan. In MIKULA, Valér et al.: *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava: Kalligram & Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, ISBN 80-7149-801-7, s. 284 – 285.

Edičná poznámka

Prítomné podoby textov vychádzajú z rukopisných verzií. Mierne som ich štylisticky upravila, v zopár prípadoch som opravila drobné faktografické nepresnosti (napr. poradie Haugovej zbierok) a doplnila som do nich presné bibliografické záznamy, ktoré boli do pôvodných recenzií zakomponované vágnejšie. Párkrát som doplnila aj aktuálnejší zdroj.

V záujme dosiahnutia čo najväčšej komplexnosti a aktuálnosti sledovaných tém som do prítomnej publikácie začlenila aj štyri texty, ktoré v čase vzniku knihy boli ešte v tlači. Ide o štúdiu **Post-post, pre-post či kom-post?**, ktorá odznela na konferencii K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 II a recenzie **Skok viery a Všetko, čo ste kedy chceli nečítať o koláčoch, hlavách a rúrach**, ktoré som napísala pre RAK a text **Ikona sa nekoná**, ktorý je súčasťou recenzie napísanej pre ten istý časopis [má vyjsť pod názvom O kánonoch a flexibilitate (Súborné vydania poézie P. Hudáka a I. Štrpku)].

Text generation – preživší/preživšie, pozostali/pozostalé

Erózia reči? Epilepsia... Entropia! In RAK, roč. 16, 2011, č. 3, ISSN 1335-1702, s. 44 – 46.

Za tmavej noci blúdil sám a sám (o druhej zbierke Agdu Baviho Paina). In *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000*. Ed. Marta Součková. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013, ISBN 978-80-555-0858-0, s. 324 – 333.

Pokiaľ si prajete, aby program pokračoval, stlačte tlačidlo. In RAK, roč. 18, 2013, č. 7 – 8, ISSN 1335-1702, s. 71 – 73.

Som videný, teda som? Text vyšiel ako súčasť môjho hodnotenia ročnej produkcie poézie (nedebutov): A všetko vtáctvo sa nasýtilo ich tiel. Slovenská nedebutová poézia 2013. In *Knižná revue*, roč. 24, 2014, č. 14 – 15, ISSN 1210-1982, s. I – VII.

Žena a ž. In RAK, roč. 18, 2013, č. 1, ISSN 1335-1702, s. 44 – 47.

Deus est machina. In *Romboid*, roč. 49, 2014, č. 2, ISSN 0231-6714, s. 68 – 70.

Seems legit. In *Romboid*, roč. 48, 2013, č. 7, ISSN 0231-6714, s. 69 – 71.

Vzlyky nahej duše (a tela). In *iliteratura.cz* [online], 2010, ISSN 1214-309X. Dostupné na internete: <http://bit.ly/1oWn9Rg>.

Príbehy zo sna. Text vyšiel ako súčasť môjho hodnotenia ročnej produkcie poézie (nedebutov): Tvorba ako hľadanie a (najmä) strácanie čitateľa. Slovenská nedebutová poézia 2010. In *Knižná revue*, roč. 21, 2011, č. 14 – 15, ISSN 1210-1982, s. IX – XV.

Premeniť sa na jas. In ONDREJKOVÁ, Anna. *Úzkosť*. Kordíky: Skalná ruža, 2013, ISBN 978-80-971127-2-1, s. 47 – [54].

Bytie a prázdny priestor. In *RAK*, roč. 14, 2009, č. 10, ISSN 1335 – 1702, s. 44 – 45.

Fragmenty miznúcich rečí. In *RAK*, roč. 15, 2010, č. 10, ISSN 1335-1702, s. 33 – 35.

Stále tenšie vrstvy svetov. Text vyšiel ako súčasť môjho hodnotenia ročnej produkcie poézie (nedebutov): Tvorba ako hľadanie a (najmä) strácanie čitateľa. Slovenská nedebutová poézia 2010. In *Knižná revue*, roč. 21, 2011, č. 14 – 15, ISSN 1210-1982, s. IX – XV.

Písmo sa vrství, vrstvy zvetrávajú. In *RAK*, roč. 18, 2013, č. 5, ISSN 1335-1702, s. 40 – 42.

Kruh sa uzatvára. Text vyšiel ako súčasť môjho hodnotenia ročnej produkcie poézie (nedebutov): Za zrkadlami postmodernity a iné. Slovenská nedebutová poézia 2012. In *Knižná revue*, roč. 23, 2013, č. 14 – 15, ISSN 1210-1982, s. I – VII.

Stále ešte interpretačný nepokoj. Text vyšiel ako súčasť môjho hodnotenia ročnej produkcie poézie (nedebutov): Za zrkadlami postmodernity a iné. Slovenská nedebutová poézia 2012. In *Knižná revue*, roč. 23, 2013, č. 14 – 15, ISSN 1210-1982, s. I – VII.

Haugová nehermetická, miestami takmer pasoliniovská. Text vyšiel ako Tvrdé drevo detstva. In *Knižná revue*, roč. 24, 2014, č. 6, ISSN 1210-1982, s. 5.

Dotyk cez záclonu. Text, ktorý je skrátenej o rozsiahle ukážky zo zbierky, vyšiel ako Dotyk cez záclonu (O básnickej zbierke Viery Prokešovej *Vanilka*). In *Glosolália*, roč. 2, 2013, č. 1 – 2, ISSN 1338-7146, s. 13 – 31.

Reč z odvrátenej strany bytia. In *Romboid*, roč. 47, 2012, č. 1, ISSN 0231-6714, s. 69 – 71.

Srdca krv prischnutá? In *RAK*, roč. 15, 2010, č. 1, ISSN 1335 – 1702, s. 39 – 41.

Outsideri

Nech netlieskajú len holuby. In *RAK*, roč. 15, 2010, č. 5, ISSN 1335 – 1702, s. 38 – 40.

Ako vyhnať levy z našej poézie. Text, ktorý je skrátенý o rozsiahle ukážky zo zbierky, vyšiel ako František Andraščík (1931-2001). Básne. In *TOP 5 2011 (slovenská literárna a výtvarná scéna 2011 v odbornej reflexii)*. Ed. Marta Součková – Ján Gavura – Richard Kitta. Prešov: Občianske združenie FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania, 2013, ISBN 978-80-971271-3-8, s. 62 – 73.

Pozvanie na obchádzku. In *Knižná revue*, roč. 20, 2010, č. 8, ISSN 1210 – 1982, s. 5.

Voda ťa navedie. Text, ktorý je skrátенý o rozsiahle ukážky zo zbierky, vyšiel ako Voda ťa navedie (Niekoľko poznámok o básnickej zbierke Miroslava Brücka *Podstata rieky*). In *RAK*, roč. 18, 2013, č. 10, ISSN 1335-1702, s. 30 – 37.

Sivá alternatíva. Text vyšiel ako Ľuboš Bendzák (1966). Vytrvalosť sivej. In *TOP 5 2010 (slovenská literárna a výtvarná scéna 2010 v odbornej reflexii)*. Ed. Marta Součková – Ján Gavura – Richard Kitta. Prešov: Občianske združenie FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania, 2012, ISBN 978-80-971271-0-7, s. 60 – 66.

O mimoestetických funkciách básnictva. In *Romboid*, roč. 47, 2012, č. 2, ISSN 0231-6714, s. 16 – 19.

V dobrom i zlom

Bod, priamka, rovina, priestor. In *RAK*, roč. 14, 2009, č. 4, ISSN 1335 – 1702, s. 42 – 44.

Kóma (z hĺbky bezvedomia). In *RAK*, roč. 14, 2009, č. 7, ISSN 1335 – 1702, s. 56 – 58.

Pozrite, počúvajte, uvedomte si. In *RAK*, roč. 15, 2010, č. 12, ISSN 1335 – 1702, s. 32 – 33.

A zasa tie zlaté šesťdesiate... In *RAK*, roč. 16, 2011, č. 6, ISSN 1335-1702, s. 42 – 43.

Valentínska pohľadnica od Turana. In *RAK*, roč. 16, 2011, č. 10, ISSN 1335-1702, s. 35 – 36.

Poznámky k „barbarstvu“ v poézii (o štyroch básnických zbierkach z roku 2010). In *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 V.* Ed. Marta Součková. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2012, ISBN 978-80-555-0587-9, s. 43 – 56.

Aj muži bolia. In *RAK*, roč. 16, 2011, č. 4, ISSN 1335-1702, s. 37 – 38.

Dravá krása. In *RAK*, roč. 17, 2012, č. 8 – 9, ISSN 1335-1702, s. 81 – 84.

Harlekýn síce sklonený, no aspoň bez hrozby socrealu. In *RAK*, roč. 18, 2013, č. 3, ISSN 1335-1702, s. 46 – 48.

Pozor, padá omietka! In *Romboid*, roč. 48, 2013, č. 4, ISSN 0231-6714, s. 13 – 16.

O dvoch zbierkach a o literárnych kluboch. Text vyšiel ako Júlia Čurillová: Kľúče od neba. Daniela Dubivská: Žena v cudzom brlohu. In *Romboid*, roč. 48, 2013, č. 4, ISSN 0231-6714, s. 55 – 56.

Rewind alebo Putovanie v čase. Text vyšiel ako Putovanie v čase. In *Knižná revue*, roč. 22, 2012, č. 22, ISSN 1210-1982, s. 4.

Básnik sám sebou? In *RAK*, roč. 19, 2014, č. 1, ISSN 1335-1702 s. 33 – 36.

Takto prichádza svet o poetky? In *Glosolália*, roč. 3, 2014, č. 1, ISSN 1338-7146, s. 95 – 97.

Menný register

- AJGI, GENNADIJ 117
ANDERSEN, HANS CHRISTIAN 64
ANDRAŠČÍK, FRANTIŠEK 100 – 110, 127, 134
ANDRIČÍK, MARIÁN 113
ARTAUD, ANTONIN 120, 126
BABÍN, EMIL 148 – 150
BALCO, ANDREJ 151
BALCOVÁ, KAMILA 151
BÁLIK, PETER 124
BANČEJ, MAROŠ M. 155, 156
BARČ-IVAN, JÚLIUS 180
BARIČÁK, PAVEL HIRAX 154, 157, 160 – 165
BATAILLE, GEORGES 176
BAURILLARD, JEAN 33
BEAUVOIR, SIMONE DE 31, 85
BELLOW, SAUL [96]
BELYJ, ANDREJ 51
BENDZÁK, ĽUBOŠ 119 – 128, 134, 154,
157 – 158, 165, 188
BENIAK, VALENTÍN 180
BIELIK, ROBERT 163,
BOKNÍKOVÁ, ANDREA 24, 28, 57, 58, 72, 73,
75, 77, 83, 84, 90, 102, 107, 108, 110, 119, 120,
155, 157, 163
BRENKUS, RADOVAN 133
BRŮCK, MIROSLAV 111 – 112, 113 – 118, 120,
127, 157
BRUNOVSKÝ, PETER 149
BUKOWSKI, CHARLES 17, 154, 156, 157, 158,
159, 164
BULGAKOV, MICHAIL 53
BUZÁSSY, JÁN 24, 100, 184, 185, 192, 193
BŽOCH, ADAM 89
BŽOCH, JOZEF 108, 109
CAMUS, ALBERT 106, 129, 176
CARROLL, LEWIS 10
CELAN, PAUL 126, 127
CIPÁR, MIROSLAV 149
ČEĎEC, BRANKO 51
ČECH, JAROSLAV 183
ČEJKOVÁ, VERONIKA 89
ČONKA, IGOR 170
ČURILLOVÁ, JÚLIA 182 – 183
ČÚZY, LADISLAV 101
DALÍ, SALVADOR 76
DAROVEC, PETER 155
DERRIDA, JACQUES 17
DEZORZ, GEJZA 18
DICKINSON, EMILY 9, 92
DOSTOJEVSKIJ, FJODOR MICHAJLOVIČ 126
DUBIVSKÁ, DANIELA 182 – 183
ELIOT, THOMAS STEARNS 47, 77
EMINESCU, MIHAI 84
EPSTEIN, MIKHAIL 34, 35, 36, 37
FABRY, RUDOLF 10, 14, 38, 180
FARKAŠOVÁ, ETELA 71
FELDEK, ĽUBOMÍR 148
FELDEKOVÁ, OLGA 6
FELIX, JOZEF 14
FERENČUHOVÁ, MÁRIA 15, 23, 36, 166,
178 – 181, 194, 199
FERIENČIKOVÁ, SOŇA 43
GÁLIK, MARIÁN 84
GAVURA, JÁN 13, 15, 28, 120, 154, 156, 184,
185, 191 – 195
GENERATOR X, RESP. GENERATOR X_2 9,
42 – 45
GILMAN, CHARLOTTE PERKINS 170
GINSBERG, ALLEN 40
GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON 108
GRISA, PETER 97
GROCH, ERIK JAKUB 163
HABAJ, MICHAL 9, 13, 15, 17, 20, 23, 33 – 41,
42 – 45, 51
HABLÁK, ANDREJ 9 – 12, 13, 14, 42 – 45
HAMADA, MILAN 101, 102
HAUGOVÁ, MILA 6, 14, 37, 58, 68 – 69, 70 –
72, 73 – 74, 75 – 78, 79, 80, 81 – 82, 90, 126,
127, 167, 176, 188, 192, 207, 211
HEVEŠI, MARIÁN 104
HEVIER, DANIEL 51
HILL, JOE 61
HIRAX: POZRI BARIČÁK, PAVEL HIRAX
HOCHÉL, BRAŇO 145 – 147
HOCHÉL, IGOR 90, 109, 154, 169
HOLAN, VLADIMÍR 126
HRUŠOVSKÝ, JÁN 53
HUDÁK, PAVOL 133 – 135, 207
HUGHES, TED 48, 199
HUSÁROVÁ, ZUZANA 24
HVIEZDOSLAV, PAVOL ORSZÁGH 16
CHROBÁKOVÁ, STANISLAVA,
RESP. CHROBÁKOVÁ-REPAR, STANISLAVA,
RESP. REPAR, STANISLAVA 75, 76, 77, 90, 113,
120, 127, 157, 158
JAMES JUYCE 22, 23, 165
JAREŠ, MICHAL 122
JOHANIDES, JÁN 101, 104, 180
JOŠIMOTO, BANANA 170
JUNG, CARL GUSTAV 64
JURÍK, MARIÁN 162
KAFKA, FRANZ 180
KAHLO, FRIDA 171
KARVAŠ, PETER 180
KEKELIAKOVÁ, MONIKA 170
KEROUAC, JACK 122

KINNELL, GALWAY 170
 KITTA, RICHARD 184
 KÓBÓ, ABE 170
 KOLENÍČ, IVAN 6, 17, 119, 154, 156, 158, 163,
 164, 197
 KOSOVEL, SREČKO 51
 KOVÁČ, MIKULÁŠ 104
 KOŽUŠKOVÁ, LÍVIA 117
 KRÁL, JANKO 140
 KRÁLIK, ŠTEFAN 180
 KRASKO, IVAN 16, 17, 38, 89, 106, 198
 KRČMÉRY, ŠTEFAN 137, 138
 KESEY, KEN 126
 KUCBELOVÁ, KATARÍNA 15,46 – 50, 166, 187
 KUSÝ, IVAN 105
 KUŠNIERIK, JURAJ 124
 LACAN, JACQUES 75
 LAUČÍK, IVAN 124
 LAUTRÉAMONT, COMTE DE 176
 LEHENOVÁ, TAŤJANA 6, 119, 154, 163, 197
 LITVÁK, JÁN 38, 156, 180
 LORCA, FEDERICO GARCÍA 57
 LOTRINGER, SYLVEÈRE [8]
 LUKA, EVA, RESP. LUKÁČOVÁ, EVA 48, 166,
 169 – 173, 188, 199
 LUKÁČ, EMIL BOLESLAV 138, 167
 MACSOVSZKY, PETER 9, 13, 15, 23, 26 – 27,
 36, 42 – 45, 51, 75
 MÁLKOVÁ, IVA 77
 MALÚCHOVÁ, PETRA 26, 36
 MARTON, JÁN 154, 157, 159 – 165
 MATEJOV, FEDOR 107, 119
 MATEJOV, RADOSLAV 127, 159, 172
 MESAROŠOVÁ, ĽUBICA 162
 MIHÁLIK, VOJTECH 6, 94
 MIHALKOVIČ, BORIS 128, 129 – 132
 MIHALKOVIČ, JOZEF 189
 MICHAUX, HENRI 126
 MIKŠÍK, MATÚŠ 82
 MIKULA, VALÉR 75
 MILČÁK, MARIÁN 163
 MILČÁK, PETER 97 – 98
 MONTAIGNE, MICHEL DE 129
 MORAVČÍK, ŠTEFAN 17, 51, 149
 MRÁZEK, ONDŘEJ 134
 NIETZSCHE, FRIEDRICH 193
 NITTA, DŽIRÓ 170
 NOVOMESKÝ, LACO 103, 122, 142, 149, 159,
 184 – 185
 OATES-INDRUCHOVÁ, LIBORA 31
 OLEJNÍKOVÁ, DANIELA 49
 OLIVER, MARY 170
 ONDREIČKA, PETER 82
 ONDREJKOVÁ, ANNA 6, 56 – 58, 59 – 60,
 61 – 67
 ONDRUŠ, JÁN 24, 31, 101, 107, 109, 131, 148
 ORLOVÁ, JANA 170
 ORMANDÍK, MAREK 97
 PÁCALOVÁ, JANA 13, 15, 16, 19, 180, 187 – 190
 PAIN, AGDA BAVI 13 – 21
 PASOLINI, PIER PAOLO 81, 82
 PESSOA, FERNANDO 176
 PETRÍK, JÁN 182, 183
 PIORECKÝ, KAREL 161
 PLANT, SADIE 34
 PLATH, SYLVIA 48, 62, 65, 77, 90, 92, 109,
 126, 127, 187, 188, 189, 192, 199, 211
 PLESKA, GABRIEL 42
 PODRACKÁ, DANA 6, 93 – 95
 POE, EDGAR ALLAN 48, 170, 198
 POUND, EZRA 136
 POVAŽANEC, DUŠAN 114
 PROKEŠOVÁ, VIERA 6, 30, 48, 83 – 88,
 89 – 92
 PROUST, MARCEL 129
 RÁCOVÁ, VERONIKA 13, 175
 REBRO, DEREK 15, 28, 166 – 168, 196
 RÉDEY, ZOLTÁN 15, 20, 164, 192
 REHÚŠ, MICHAL 16, 17, 18, 22 – 25, 30, 31, 51,
 54, 164, 165, 196
 REISEL, MARIÁN 155
 REPAR, STANISLAVA POZRI CHROBÁKOVÁ,
 STANISLAVA
 REPASKÝ, ĽUBO 183
 REZNÍK, JAROSLAV 137 – 141
 RHYS, JEAN 55
 RICHTER, MILAN 85, 89, 94
 RÚFUS, MILAN 16, 48, 148, 149, 193
 RUSKO, MILAN 114
 RUŽIČKOVÁ, NÓRA 13, 28 – 32, 36, 43, 166, 174
 SAMPSON, FIONA 75
 SELIMOVIČ, MEŠA 145
 SEXTON, ANNE 92
 SHAKESPEARE, WILLIAM 57
 SLOBODA, RUDOLF 86
 SMITH, BESSIE 61
 SMREK, JÁN 19, 20, 109, 138
 SNEGINA, ANNA 36
 SOLOTRUK, MARTIN 13
 SOMOLAYOVÁ, ĽUBICA 28
 SOWA, MICHAEL 171, 172
 SPOONER, CATHERINE 198
 STACHO, JÁN 97, 107, 109, 138, 148
 STANISLAVOVÁ, ZUZANA 95
 STENDHAL 176
 STRÁŽAY, ŠTEFAN 83
 SURŽIN, PAVOL 97 – 99, 100, 127, 131, 134
 SUTHERLAND-SMITH, JAMES 75
 SUTHERLAND-SMITH, VIERA 75
 SÝKORČINOVÁ, ADRIANA 170
 ŠENKYŘÍK, LADISLAV 159
 ŠIMOČKO, Š. 110

ŠIMŠÍK, ERIK 51 – 54
ŠMATLÁK, STANISLAV 174
ŠRANK, JAROSLAV 9, 13, 14, 18, 19, 28, 30, 31,
33, 34, 36, 40, 42, 47, 75, 84, 102, 106, 113,
114, 116, 117, 119, 120, 127, 156, 169, 171, 192,
196, 197
ŠTEFÁNIK, JOZEF 114
ŠTEFÁNIK, MILAN RASTISLAV 94
ŠTEVČEK, PAVOL 104
ŠTRAUS, FRANTIŠEK 101, 105
ŠTRPKA, IVAN 14, 16, 17, 37, 124, 174 – 177,
180, 207
ŠTŮR, LUDOVÍT 140
ŠULEJ, PETER 9, 13, 14, 15, 17, 36, 42 – 45, 51
ŠVANTNER, FRANTIŠEK 180
TAWARA, MAČI 170
TEREKOVÁ, JANA 43
TIMKO, MAREK 196
TIMURA, VIKTOR 138, 140
TOMÁŠ, RADOŠLAV 158
TOMORI, MARTIN 185
TURAN, ANDRIJAN 151 – 153, 155, 156
URBAN, JOZEF 6, 119, 134, 154, 156, 163, 164,
165, 197
URBAN, PAVEL 142 – 144, 154, 157 – 159
URSINY, DEŽO 124
VADKERTI-GAVORNÍKOVÁ, LÝDIA 9, 16, 17, 31,
39, 58, 64, 73, 148, 166, 170, 187, 189
VAJDOVÁ, LIBUŠA 84
VALCEROVÁ, ANNA, RESP. VALCEROVÁ-
-BACIGÁLOVÁ, ANNA 104
VÁLEK, MIROSLAV 16, 107, 101, 138, 139
VÁMOŠ, GEJZA 105
VENUTI, LAWRENCE 191
VESELKOVÁ, MARCELA 48, 75, 187, 196 – 197
VIRILIO, PAUL 8
VIZÁR, MATÚŠ 194
VLADO, MARTIN 127, 134
WELSCH, WOLFGANG 16
WHITMAN, WALT 105
WOOLF, VIRGINIA 73, 85
ZAMBOR, JÁN 83, 87, 89, 90, 101, 102, 106,
110, 117
ZBRUŽ, KAMIL 37, 54, 155, 156, 162
ZELINSKÝ, MIROSLAV 119

Obsah

VARIÁCIA NA APOLÓGIU	5
ERÓZIA REČÍ? EPILEPSIA... ENTROPIA!	9
Andrej Hablák: <i>Leknín</i> (2009)	
ZA TMAVEJ NOCI BLÚDIL SÁM A SÁM (O DRUHEJ ZBIERKE AGDU BAVIHO PAINA)	13
Agda Bavi Pain: <i>Rytier bez básne a Hany</i> (2010 – 2011)	
POKIAL' SI PRAJETE, ABY PROGRAM POKRÁČOVAL, STLAČTE TLAČIDLO	22
Michal Rehúš: <i>Program dekomunikácie</i> (2011)	
SOM VIDENÝ, TEDA SOM?	26
Peter Macsovszky: <i>Pohodlná mniška</i> (2011)	
ŽENA A Ž	28
Nóra Ružičková: <i>Práce & intimita</i> (2012)	
POST-POST, PRE-POST ČI KOM-POST?	33
Michal Habaj: <i>Michal Habaj</i> (2012)	
DEUS EST MACHINA	42
Generator x_2: <i>Nové kódexy</i> (2013)	
SKOK VIERY	46
Katarína Kucbelová: <i>Vie, čo urobí</i> (2013)	
SEEMS LEGIT	51
Erik Šimšík: <i>Monorezeň & Stereozemiaky</i> (2013)	
VZLYKY NAHEJ DUŠE (A TELA)	56
Anna Ondrejková: <i>Havrania, snová</i> (2007)	
PRÍBEHY ZO SNA	59
Anna Ondrejková: <i>Izolda: sny, listy Tristanovi</i> (2010)	
PREMENIŤ SA NA JAS	61
Anna Ondrejková: <i>Úzkosť</i> (2013)	
BYTIE A PRÁZDNY PRIESTOR	68
Mila Haugová: <i>Biele rukopisy</i> (2007)	
FRAGMENTY MIZNÚCICH REČÍ	70
Mila Haugová: <i>Miznutie anjelov</i> (2008)	
STÁLE TENŠIE VRSTVY SVETOV	73
Mila Haugová: <i>Pomalá lukostrelkyňa</i> (2010)	
PÍSMO SA VRSTVÍ, VRSTVY ZVETRÁVAJÚ	75
Mila Haugová: <i>Plant room</i> (2011)	
KRUH SA UZATVÁRA	76
Mila Haugová: <i>Záhrada: labyrint: hniezdo</i> (2012)	
STÁLE EŠTE INTERPRETAČNÝ NEPOKOJ	80
Mila Haugová: <i>Cetonia aurata</i> (2013)	
HAUGOVÁ NEHERMETICKÁ, MIESTAMI TAKMER PASOLINIOVSKÁ	81
Mila Haugová: <i>Tvrde drevo detstva. Z denníkov a rozhovorov</i> (2013)	
DOTYK CEZ ZÁCLONU	83
Viera Prokešová: <i>Vanilka</i> (2007)	
REČ Z ODVRÁTENEJ STRANY BYTIA	89
Viera Prokešová: <i>Tisíckrát dopichaná ihličím mäkko kreslí úbočia.</i> Básne z pozostalosti. Personálna bibliografia (2010)	
SRDCA KRV PRISCHNUTÁ?	93
Dana Podracká: <i>Kupola. Vybrané básne</i> (2008)	
NECH NETLIESKAJÚ LEN HOLUBY	97
Pavol Suržin: <i>Spln duše. Vybrané a nové básne</i> (2008)	

AKO VYHNAŤ LEVY Z NAŠEJ POÉZIE	100
František Andraščík: <i>Básne</i> (2011)	
POZVANIE NA OBCHÁDZKU	111
Miroslav Brück: <i>Obchádzky</i> (2009)	
VODA ŤA NAVEDIE	113
Miroslav Brück: <i>Podstata rieky</i> (2012)	
SIVÁ ALTERNATÍVA	119
Ľuboš Bendzák: <i>Vytrvalosť sivej</i> (2010)	
O MIMOESTETICKÝCH FUNKCIÁCH BÁSNICTVA	129
Boris Mihalkovič: <i>Slnko nad Modrou</i> (2011)	
IKONA SA NEKONÁ	133
Pavol Hudák: <i>Povraz v dome obesenca a iné básne</i> (2013)	
BOD, PRIAMKA, ROVINA, PRIESTOR	137
Jaroslav Rezník: <i>Tajomstvo priamky</i> (2007)	
KÓMA (Z HLĚBKY BEZVEDOMIA)	142
Pavel Urban: <i>Ab imo pectore (z hĺbky srdca)</i> (2007)	
POZRITE, POČÚVAJTE, UVEDOMTE SI	145
Braňo Hochel: <i>Mr Perplex a jeho žiaci</i> (2009)	
A ZASA TIE ZLATÉ ŠEŠŤDESIATE...	148
Emil Babín: <i>Jar v raji</i> (2010)	
VALENTÍNSKA POHĽADNICA OD TURANA	151
Andrijan Turan: <i>Origami</i> (2010)	
POZNÁMKY K „BARBARSTVU“ V POÉZII. O ŠTYROCH BÁSNICKÝCH ZBIERKACH Z ROKU 2010	154
Ľuboš Bendzák: <i>Vytrvalosť sivej</i> (2010)	
Pavel Urban: <i>Kacírské rekvizity</i> (2010)	
Ján Marton: <i>Eskimák na korze</i> (2010)	
Pavel Hírax Baričák: <i>Nech je nebo všade</i> (2010)	
AJ MUŽI BOLIA	166
Derek Rebro: <i>Okamih pred dopadom</i> (2010)	
DRAVÁ KRÁSA	169
Eva Luka: <i>Havranjel</i> (2011)	
HARLEKÝN SÍCE SKLONENÝ, NO ASPOŇ BEZ HROZBY SOCREALU	174
Ivan Štrpka: <i>Bebé: Jedna kríza</i> (2011)	
POZOR, PADÁ OMIETKA!	179
Mária Ferenčuhová: <i>Ohrozený druh</i> (2012)	
O DVOCH ZBIERKACH A O LITERÁRNYCH KLUBOCH	182
Júlia Čurillová: <i>Kľúče od neba</i> (2012)	
Daniela Dubivská: <i>Žena v cudzom brlohu</i> (2012)	
REWIND ALEBO PUTOVANIE V ČASE	184
Laco Novomeský: <i>Dom, kde žijem</i> (2012); Ján Buzássy: <i>Pláň</i> (2012)	
VŠETKO, ČO STE KEDY CHCELI NEČÍTAŤ O KOLÁČOCH, HLAVÁCH A RÚRACH	187
Jana Pácalová: <i>Všetko o mojej matke</i> (2012)	
BÁSNIK SÁM SEBOU?	191
Ján Gavura: <i>Besa</i> (2012)	
TAKTO PRICHÁDZA SVET O POETKY?	196
Marcela Veselková: <i>Identity</i> (2013)	
PRAMENE	200
POUŽITÁ LITERATÚRA	202
EDIČNÁ POZNÁMKA	207
MENNÝ REGISTER	211

