

kloaka

magazín experimentálnej
a nekonvenčnej tvorby

1-2/2010

1. ročník, apríl
ISSN 1338-158X



Adamčiak | a znova | Bašráky | Bednář | Doman | Fišmeister | Fujak |
Grichová | Husárová | chaosdroid | Králová | Lutzbauer | Macsovszky |
Prokopec | Rehúš | Repický | Repický | Safanovič | Schuldiner | tove



Radoslav Repický | Voda, akryl na plátne, 110 × 150, 2007

RADOSLAV REPICKÝ (1984) pochádza z Michaloviec. Vyštudoval Školu úžitkového umenia v Košiciach (odbor propagačná grafika u Alexandra Bugana) a na Fakulte umení Technickej Univerzite v Košiciach absolvoval štúdium v Ateliéri súčasného obrazu u Adama Szentpétery a v Ateliéri experimentálnej grafiky u Rudolfa Sikoru. V súčasnosti pracuje na voľnej nohe. Svoje práce publikoval v komiksovom časopise Bedeman (č. 6/2004 a č.7/2004), v časopise Fantázia (č.1/2010) a na stránke comics.cz. V súčasnosti svoje diela zverejňuje na stránkach crew.cz, freshlabels.cz, lucky-rado.com, rovar.com a komiksarchiv.sk. Za svoje práce získal cenu za najlepšiu študentskú semestrálnu prácu Študentské futro 2007 a cenu Red Bull Doodle Art 2009.

Samostatné výstavy:

- 2009 Rabbits, Wave, Prešov
- 2009 Lolovinky, Pizzeria Maestro, Aupark, Bratislava

Kolektívne výstavy:

- 2005 SKART.sk, Kunstverein Heilbronn, Heilbronn, Nemecko
- 2007 Mapovanie — výstava prác študentov FU TU v Košiciach, Múzeum moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach
- 2008 Root — Martin Kudla, Rado Repický, Múzeum moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach
- 2008 Vnútorňý Priestor 5, Repický — Simanová — Obšivan — Tkáčiková, Galéria Veritas, Košice
- 2008 My Mi. — domáci, výstava študentských prác, Galéria Subteren, Michalovce
- 2009 Chrobáci súhlasia, Repický — Obšivan — Tkáčiková, Café za siedmimi oknami, Prešov
- 2009 Warhol — Kudla — Repický, Galeria Miejska bwa, Bydgoszcz, Poľsko

Obsah

	Dialektika dilem (namiesto) Michal Rehúš, Jakub Repický	4
POÉZIA	Metabludy Peter Macsovszky	5
ROZHOVOR	Milan Adamčiak: Je našou povinnosťou nadväzovať na to, čo inšpiruje	7
DOKUMENT	Fonická poézia a hudba Milan Adamčiak	18
POÉZIA	Rozhrnutie paprade Jakub Repický	22
POÉZIA	Lamenty Schuldiner	24
REFLEXIA	Per X I Meant All Zuzana Husárová	26
POÉZIA	Stomatológia poézie Michal Rehúš	28
POÉZIA	1 a znova	32
(ANTI)TÉZY	Slaboduché zápletky Peter Macsovszky	33
POÉZIA	Básně Miroslav Fišmeister	36
KLINGONSKÁ POÉZIA	cĤaós wałķ wíř mΣ! chaosdroid	38
RECENZIA	Žiadne insitné veršotepectvo (Peter Šulej: Koniec modrého obdobia) Michal Rehúš	42
POÉZIA	Krajinológia Katarína Grichová	49
POÉZIA	takéto procesy Michal Bednář	53
ŠTÚDIA	Korela(k)tivita tekutej hudobno-umeleckej intermediality Július Fújak	54
POÉZIA	Excesy Richard Lutzbauer	61
POÉZIA	Učebnica pre PC Mária Králová	63
REAKCIA	Demýtizácia demýtizácie (Ad Daniel Hevier: Prípad nadrealisti. týždeň 45/2009) Michal Rehúš	69
POÉZIA	exhibície a pod. Jakub Doman	74
POÉZIA	V zajatí žihľavy Peter Prokopec	78
BÁSEŇ V ESEJI	Metapoenetika Roland Bašráky	79
PRÓZA	.dážď a hmla Daniel Safanovič	86
POÉZIA	krotón Daniel Safanovič	88
KLINGONSKÁ POÉZIA	: "KΣđ .κRϋłł ʹϠεϣ†aE_c f 人jčtť' HĀNĐřΨ :: tove	90
	Zoznam obrázkov	101



Radoslav Repický | News, akryl na plátne, 180 × 80, 2007

Dialektika dilem (namiesto)

MICHAL REHÚŠ, JAKUB REPICKÝ

1. Ako čo?

1. Ako potvrdenie klišé, že súčasné umenie musí byť experimentálne, alebo ako výraz presvedčenia, že spoločný priestor môže akcelerovať experimentálne a nekonvenčné umelecké výkony?
2. Ako skupinová platforma alebo ako voľné zoskupenie kreatívnych individualít?
3. Ako zakomplexovaná odpoveď na nedostatok publikačných príležitostí alebo ako seba-vedomá odpoveď na konzervatívnosť, uzavretosť a pochybnú úroveň tlačенých periodík?
4. Ako antológia experimentálnej tvorby zozbieranej na internete alebo ako výsledok náročných umeleckých interakcií?

2. O čo?

1. O úsilie lacno šokovať alebo o hľadanie nových tvorivých procesov?
2. O hovenie si v nepochopiteľnosti alebo o zapojenie prirodzenej zložitosti materiálu a prostredia?
3. O samoučelnú originalitu alebo o úsilie rozšíriť horizonty umenia a vnímania reality?

4. O krátkozraké odmietnutie tradície alebo o prekonávanie únavných umeleckých stereotypov?

3. Na základe čoho?

1. Na základe spoločného estetického programu alebo na základe samej fakticity experimentovania?
2. Na základe subjektívneho vkusu redakcie alebo na základe objektívnych kritérií?
3. Na základe osobných sympatií a lások alebo na základe stránickej príslušnosti?
4. Na základe pozvania alebo na základe prihlášky?

4. O koho?

1. O originálnych autorov a autorky alebo o vypočítavých epigónov a epigónky?
2. O radikálnych revolucionárov a revolucionárky alebo o beznádejných stroskotancov a stroskotankyne?
3. O nekompromisných kritikov a kritičky alebo o dezorientovaných diletantov a diletantky?
4. O nič netušiace obete alebo o zlomyseľných sprisahancov a sprisahankyne?

POÉZIA **Metabludy**

PETER MACSOVSZKY

Flutnistian

Buď sa stane to alebo sa stane tamto tam a bude z toho (kedy, vtedy) minulosť povie sa potom to sa stáva (niekedy vtedy) to sa povie stalo sa to alebo nie alebo len trošku alebo ani nie veľmi povie sa alebo sa to nepovie len sa to stane a už je z toho minulosť a už z toho bude minulosť nie zajtra teraz teraz z toho bude minulosť teraz

**zopakujte si výslovnosť
nebuď zvedavý
potrebujete niečo?**

Podvod je už len otvoriť ústa
Ani s písaním sa to nemá oveľa lepšie

Jestvuje však niečo
niečo určite
niečo o čo sa možno
niečo z čoho možno chvíľu (kedy, vtedy):

viacerí potvrdili „pravidlo 5 sekúnd“:
do piatich sekúnd sa od spadnutia buď zohnete
k zemi po jedlo
alebo

alebo počkáte,
aby kontaminácia mohla pokojne

zopakujte si (zatiaľ) výslovnosť

2000-wattový motor so sacím výkonom 500 W
4 × lepší (a čo je lepšie: aj zdravší) postoj pri
upratovaní
patentovaná trubica má bočné kefy
(lachrimae! lachrimae!)
plast vyrobený z biobázy a recyklovaných
materiálov
vzduch v rezonančnej komore sa rozdelí na dva
prúdy
jeden z nich odchádza štrbinou

jeho consortná hudba (kedy, vtedy)
vyrastá z výberu pochmúrnych textov
(semper dolens)
z priehľadnosti faktúry
z vyspelosti variačnej techniky
(neskôr Purcell alebo so sprievodom lutny)

hygienická manipulácia s prachovým vreckom
nebuďte (však) zvedavý
aby ste ho mohli zjesť bez rizika mikróbov
výsledky sa neobjavia hneď
konkurencia bola aj bude

Buď bude teraz a buď teraz bude preberať
zápasíť s trubicou a so sacou silou buď teraz
sa povie teraz alebo sa to naplánuje a počká sa
až bude ďalšie teraz — zatiaľ
zatiaľ však **odchádza štrbinou**

čo doposiaľ ležalo
v notovom zázname

Dvere

V tejto vete niekto kráča.
Čo robí v ďalšej vete?

V nasledujúcej vete.
Takisto kráča.

A v tejto vete?
V tejto vete čo robí?

V tejto?
Alebo v nasledujúcej?

V tejto môže znamenať,
že v predchádzajúcej.

V niektorej
z predchádzajúcich.

A medzitým sa ten niekto
presunie do ďalšej vety.

Do tejto? Napríklad.
V tejto vete niekto kráča.

A čo sa deje v ďalšej?
Tam kráča niekto iný?

Nie. V ďalšej vete
nik nekráča.

Ani prv tam nik nekráčal.
Nik sa nikam nepresúval.

Nik sa nehýbal.
Ale ani nesedel, nečakal.

PETER MACSOVSZKY (1966) pochádza z Nových Zámkov a žije v Holandsku. Vydal básnické zbierky *Strach z utópie* (1994, druhé, doplnené vydanie 2000), *Ambit* (1995), *Amnézia* (1995, bibliofília s ilustráciami Vojtecha Kolenčíka), *Súmrak cudnosti* (1996, pod gynonymom Petra Malúchová), *Cvičná pitva* (1997), *Sangaku* (1998), *Súmračná reč* (1999), *Generator X: Hmlovina* (1999, spolu s A. Hablákom, M. Habajom a P. Šulejom), *Gestika* (2001), *Klišémantra* (2005), *Tovar* (2006) a *Príbýtok cudzieho času* (2008) a prozaické texty *Frustraeón* (2000), *Fabrikóma* (2002), *Lešenie a laná* (2004),

Množina výrokov

Nula je číslo. Tam, kde teraz stojí
niečo napísané, bolo prv prázdne
miesto. To miesto zaberá báseň.
Nulu báseň zakrýva. Alebo zastupuje.

Báseň je číslo. Nulu zakrýva vtedy
a len vtedy, keď nula je prázdne
miesto. Nula však nie je miesto,
nie je prázdna, nula je číslo.

Za každým číslom nasleduje ďalšie
číslo. Ak báseň je číslo, nasledovať
bude ďalšie číslo. Báseň nie je číslo,
nepatrí do množiny čísel.

Ak za každou básňou stojí metafora,
potom je metafora premennou vtedy
a len vtedy, keď to, čo stojí
za každou básňou, je premenná.

Metafory môžu byť reálne alebo
prirodzené. Za niektorými básňami
stojí množina reálnych, za niektorými
množina prirodzených metafor.

Nulu báseň zakrýva alebo prevyšuje.
Kedy a len kedy. Žiadne prázdne
miesto nie je prázdne. Nie každé
miesto je priestor. Nasleduje číslo.

Klebetromán (2004, spolu s D. Fulmekovou), *Hromozvonár* (2008). V maďarčine mu vyšli básnické zbierky *Álbonctan* (*Falošná patológia*, 1998), *Kivéve* (*Okrem*, 2000), *Hamis csapdák könyve* (*Kniha falošných pascí*, 2002), *Lapkivágatok* (*Výstrižky z novín* 2009) a *Hálás anyag* (*Vďačný materiál*, 2009). Spolupracoval na hudobno-textovom projekte *Trojколо: beh fiktivity*, v rámci ktorého vyšli CD *Trojколо: beh fiktivity* (2000, spolu s J. Fújakom a P. Varsom) a *Trojколо: beh fiktivity 02* (2003, spolu s J. Fújakom).

ROZHOVOR **Milan Adamčiak: Je našou povinnosťou nadväzovať na to, čo inšpiruje**

Hudobník, muzikológ, tvorca akustických objektov, inštalácií a nekonvenčných hudobných nástrojov, performer a výtvarník. V 60. a 70. rokoch jediný významný autor experimentálnej (vizuálnej) poézie na Slovensku. Niekdajší vedecký pracovník v oblasti hudby 20. storočia a vzájomných vzťahov hudby a výtvarného umenia. Zakladateľ súboru nekonvenčnej hudby Transmusic Comp. (1989) a Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu –

SNEH (1990). Organizátor Festivalu Intermediálnej Tvorby (FIT) v Bratislave (1991 a 1992) a výstavy grafických partitúr Johna Cagea s jeho osobnou účasťou (1992). Od polovice 90. rokov umelecky a spoločensky rezignuje a v nepravidelných intervaloch opúšťa Bratislavu. V súčasnosti žije v Podhorí pri Banskej Štiavnici. MILAN ADAMČIAK (1946).



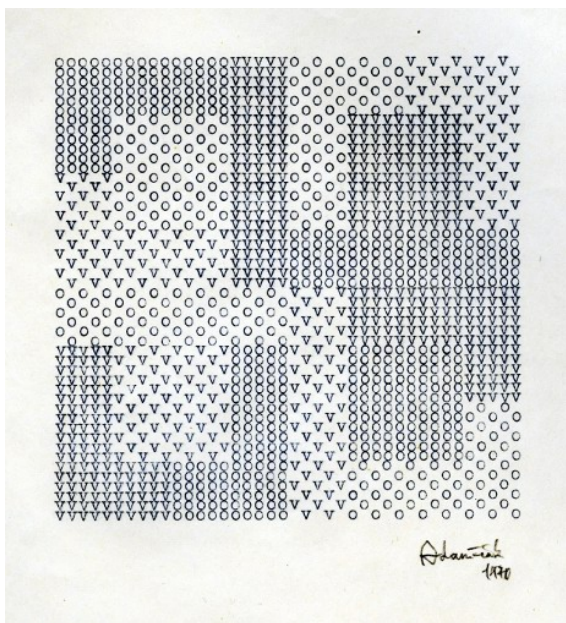
Milan Adamčiak (foto Maroš Lajčiak)

Ako vyzerali začiatky vášho záujmu o umenie a akú podobu mali vaše prvé umelecké výtvary?

V šesťdesiatom štvrtom roku som bol v druhom ročníku na konzervatóriu a dostal som písací stroj a zaujímalo ma, čo všeličo sa dá na ňom spraviť.

Ešte som nevedel, že ide o experimentálnu poéziu alebo niečo také. Proste som sa s tým strojom hral a zhodou okolností v tom čase vyšla v českom literárnom mesačníku *Sešity pro mladou literaturu* tvorba Ládu Nováka. Vtedy som sa prvý-

krát dozvedel, že jestvuje konkrétna a experimentálna poézia a začal som po nej pátrať. Dráždilo ma, či sa niečo také dá robiť s jazykom a písmom, takže som vlastne začínal s poéziou. Keď som to po rokoch ukázal klasikom českej experimentálnej poézie, tak sami boli prekvapení, že to malo svoj rukopis – taký adamčiacky – trošku vizuálne, trošku nadviazanie na folklór. Dráždila ma ornamentika, mama bola výšivkárka a teta zase tkala koberce, tak som poznal všelijaké vzory a skúšal som to aplikovať práve cez písmená do písacieho stroja a potom neskôr vznikli aj kreslené veci. Najskôr to bola konkrétna poézia, hra s písmenami a so slovami, slovíčkami, slabikami, potom takmer paralelne s tým začali vznikať prvé vizuálne básne – Typorastre – vizuálne texty z jedného, dvoch písmen, ponášky na záclony, výšivky, tkané koberce.

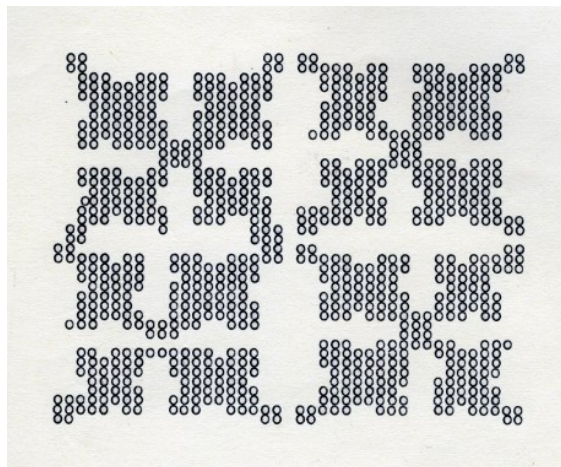


Milan Adamčiak | ovo, z cyklu Typorastre, experimentálna poézia, strojopis, 1970

Ukazovali ste to niekomu, alebo ste tvorili iba pre seba?

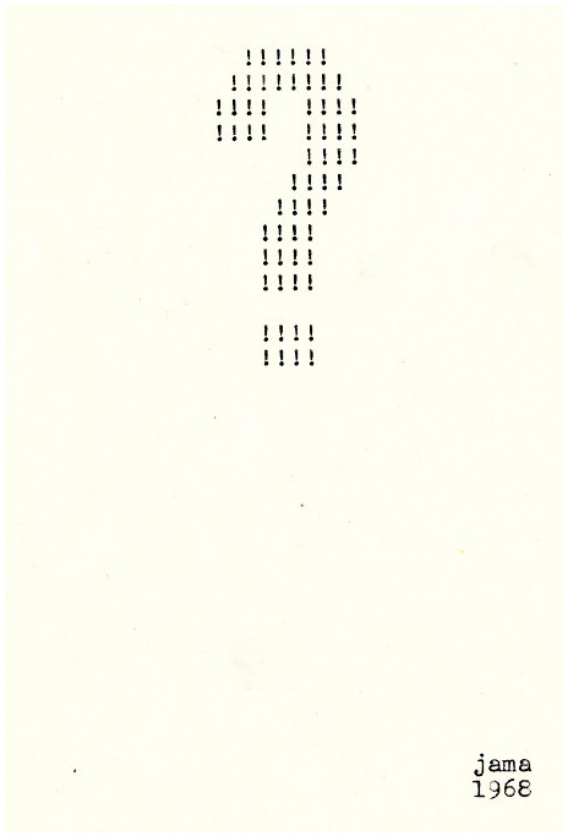
V šesťdesiatom štvrtom roku som sa zoznámil s Jirkom Valochom, ktorý bol tiež tvorca takejto poézie a navyše bol aj teoreticky fundovaný. Poslal mi adresy aj na pár tvorcov z Čiech – z Prahy, z Ústí nad Labem – na Juliša, Honzla, Hiršala,

Grögerovú, Koláča, Nováka. V šesťdesiatom siedmom sme boli aj s Robom Cyprichom navštíviť Nováka v Třebíči a bolo to úžasné stretnutie. Boli sme vtedy ešte chlapci, ja som mal 21 rokov. Pre Láďu aj pre mňa to bolo nezabudnuteľné stretnutie. Prekladal texty amerického experimentálneho hudobníka Johna Cagea, čo bol pre mňa šok, prvýkrát som si mohol prečítať jeho vyznania a manifestačné texty. Láďa Novák nám – pre Ensemble Comp. – venoval aj jednu básničku *Moje chvála českej reči*. Dokonca sme to s Robom aj nahráli, aby sme mali predstavu, ako to asi môže vyzerať. Vďaka tomu, že som sa poznal s Jirkom Valochom a neskôr zhruba od šesťdesiateho siedmeho som začal s týmito autormi korešpondovať, dostal som sa aj k zahraničným kontaktom a posielali sme svoje vecičky, tak sa hovorí, na blik s tým, že snáď sa to k tým ľuďom dostane, a napodiv nám veľa ľudí odpovedalo. Tým, že Robo vedel slušne francúzsky a anglicky, ja nemecky, rusky, niečo taliansky, tak sme sa dostali do kontaktov aj so Španielmi, Talianmi, Američanmi. Malo to svoj pôvab, pretože taká literatúra sa u nás vtedy nedala zohnať a vďaka tejto korešpondencii sa nám dostala do rúk možnosť konfrontácie.

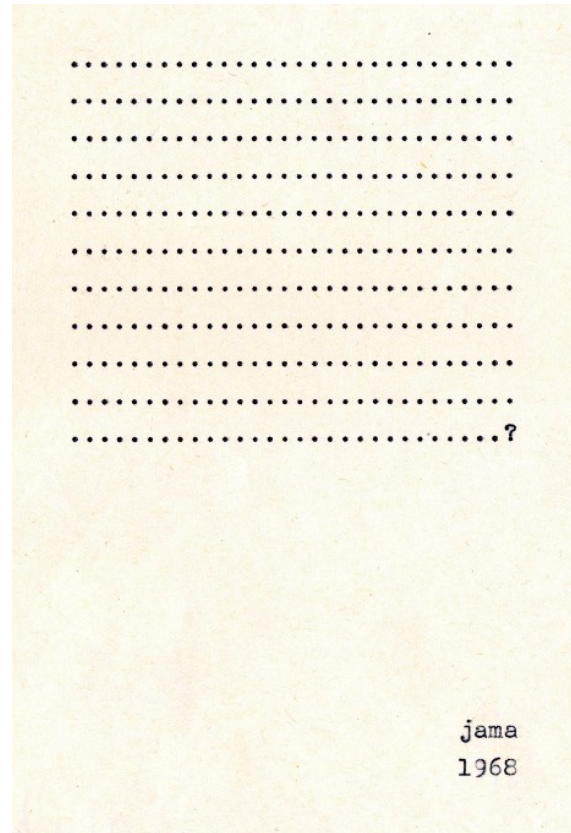


Milan Adamčiak | o, z cyklu Typorastre, experimentálna poézia, strojopis, 1971

Bol tu v rámci slovenského prostredia niekto, na koho ste nadväzovali, alebo s kým ste spolupracovali? Alebo ste boli skôr osamotená skupina?



Milan Adamčiak | !?, z cyklu Konštalácie, experimentálna poézia, strojopis, 1968



Milan Adamčiak | .?, z cyklu Konštalácie, experimentálna poézia, strojopis, 1968

V šesťdesiatom ôsmom som došiel do Bratislavy a prvé, čo bolo, som išiel za Vincom Šabikom. Vtedy bol šéfredaktorom Revue svetovej literatúry a prekladal rakúsku aj nemeckú poéziu — preložil Heissenbüttela, prekladal Ernsta Jandla, myslím, že aj Gerharda Rühma. Bolo pre mňa úžasné vidieť to aj v slovenčine. S ním sme sa bavievali o Morgensternovi a o podobných klasikoch. Dokonca sme neskôr chceli založiť časopis *Experiment 0* a požiadali sme ho, aby nad ním zobral patronát, aby sa stal šéfredaktorom. Dokonca aj súhlasil, aj to bolo rozbehnuté, ale, bohužiaľ, už sa rysovali ruky normalizácie, tak nám to nevyšlo. Polovica čísla už bola pripravená v tlači a museli to zošrotovať.

Na tom čísle ste participovali iba vy s Cyprichom?

Nie, vyzvali sme ľudí zo širokého sveta. Milan

Knížák tam mal manifest Aktualu, Max Bense nám dal text o informačnej estetike, od Ládu Nováka sme mali text o festivale fonickej poézie v Stockholme, Jirka Valoch niečo napísal, od Bena Vautiera sme mali texty, Raoul Moulin z Francúzska nám niečo dal, Lexo Mlynárčik niečo napísal. Nepamätám si už presne, ale voľakde mám taký bilténik, kde sme avizovali to nulté číslo, kde je zhruba obsah.

Nepísali ste ešte predtým, ako ste začali písať texty na písacom stroji a inšpirovali ste sa folklorom, tradičnú poéziu?

Keď som bol zamilovaný, tak som mal nejaké básničky. Jednu som mal dokonca publikovanú v študentskom časopise, to už bolo také idúce k experimentu. Volalo sa to *Neviem* a bolo to samé neviem, neviem, neviem žiť, neviem myslieť, tak dajako.

Kde nastal ten posun, že ste opustili takéto klasické stanovisko a začali ste experimentovať na písacom stroji? Čo bol ten prvotný popud? Sama existencia toho stroja, ktorý dráždil, alebo to bolo niečo iné?

Predovšetkým ten stroj, lebo človek sa vtedy naraz stal všetkým – aj tvorcom, aj typografom, aj výtvarníkom, aj pisárom. Vtedy som sa dostal aj k teoretickým textom, a to najmä k Bensemu, k teórii textu a knižkám Jiřího Levého, čo boli na tú dobu nesmierne progresívne texty. A potom k Hiršalovmu a Grögerovej zborníku *Slovo, písmo, akce, hlas*. Samozrejme ma dráždilo vyskúšať si všelijaké formy textu, zabudnúť na sémantiku, alebo naopak vytiahnuť sémantiku úplne iného druhu, ako sme ju poznali, obísť gramatiku, alebo použiť všelijaké gramatiky. Robil som takzvané intertexty, v ktorých text bol z náhodne vybraných mnohojazyčných sentencií.

Čo ste tou tvorbou sledovali? Bolo to vlastné naplnenie, radosť z experimentu alebo tam boli dajaké ďalšie intencie?

Z polovice to bolo aj skúmanie tohto, neskôr som sa venoval aj semiotike, na tú tému som robil aj diplomovú prácu, na akadémii som sa venoval semiotike vzťahov medzi kumštami. Zaujímam

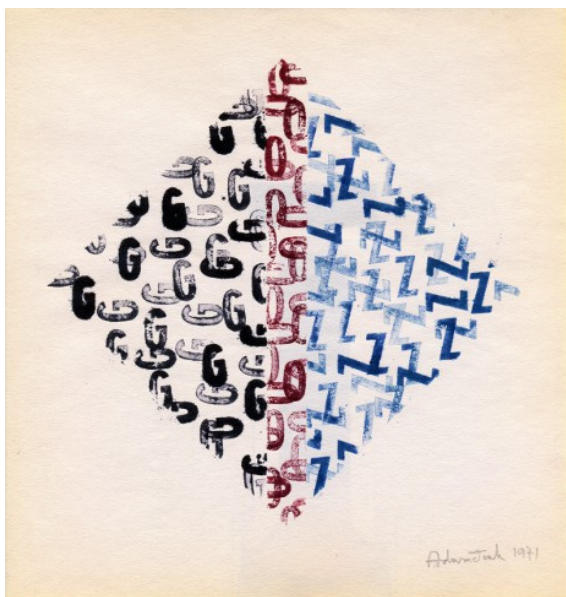
ma jazyk, aj písmeno, ťažko to povedať takto jednoznačne. Hľadal som hranice, pokiaľ je text zrozumiteľný, alebo kedy text prestáva byť textom a stáva sa už len vizuálnym faktom alebo akustickým fenoménom a podobne.

Kedy sa uzavrelo toto vaše experimentovanie s textom?

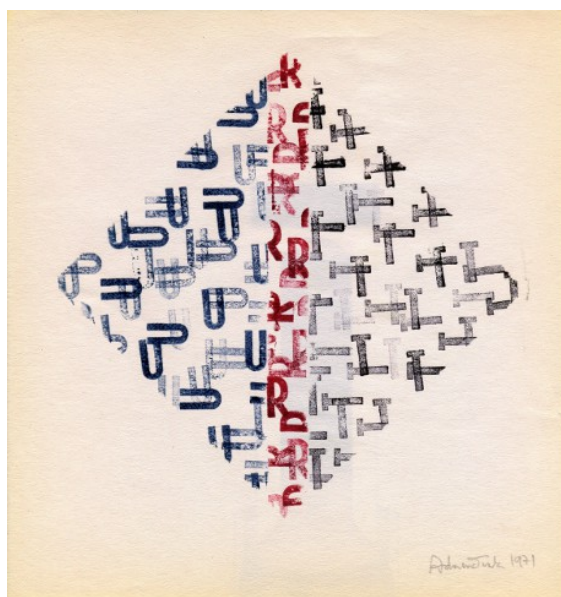
Intenzívne som sa tomu venoval zhruba medzi šesťdesiatym štvrtým a sedemdesiatym druhým – tretím rokom, približne v sedemdesiatom treťom som to odložil. Neskôr som sa k takým veciam vrátil, jednak aj v rámci výtvarnej tvorby, že som používal pečiatky a podobne. To siahalo do konca osemdesiatych rokov, v deväťdesiatych rokoch som sa s tým bavil už menej markantne – bolo to menej literárne.

Ako ste sa dostali k výtvarnému umeniu a hudbe?

Paralelne, zhruba v šesťdesiatom piatom som začal skúšať robiť hudobné grafiky. V šesťdesiatom štvrtom vyšiel v jednom čísle *Slovenskej hudby* pekný článok o jednom z protagonistov hudobnej grafiky – o Anestisovi Logothetisovi a ako violončelista som si skúšal zahrať jednu z jeho vecí a zisťoval som, že na to mám, že sa to dá prečítať a z toho

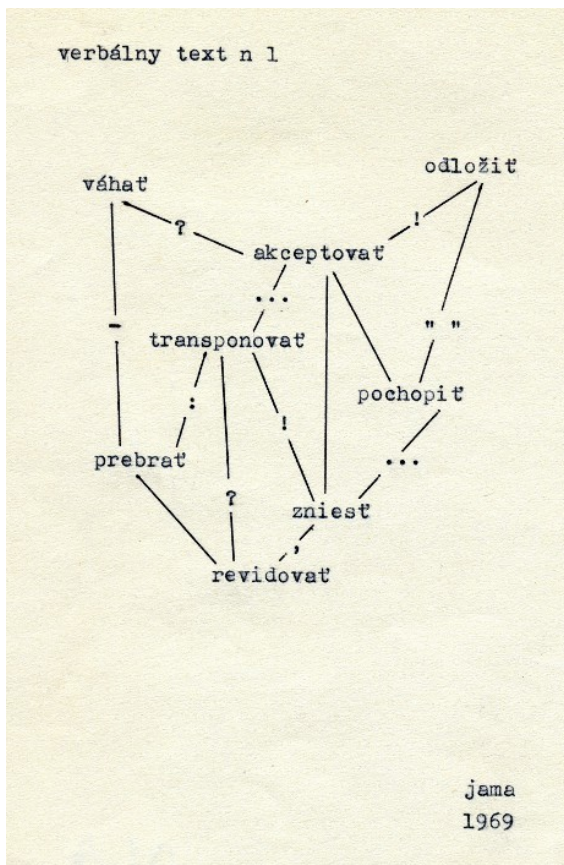


Milan Adamčiak | GOZ, pečiatková tlač, 1971



Milan Adamčiak | URT, pečiatková tlač, 1971

aproximatívneho záznamu vytvorí niečo zmysluplné. Tak som skúšal robiť vlastné kreácie. Potom som sa zoznámil s Boguslawom Schäfferom, ten ma trošku aj hecoval, dokonca chcel, aby som sa stal jeho žiakom. Ale poznal som jeho skladby a kompozície, čiže som vlastne bol jeho žiakom skôr než sme sa stretli, lebo som sa z toho učil.



Milan Adamčiak | Verbálny text no 1, 1969

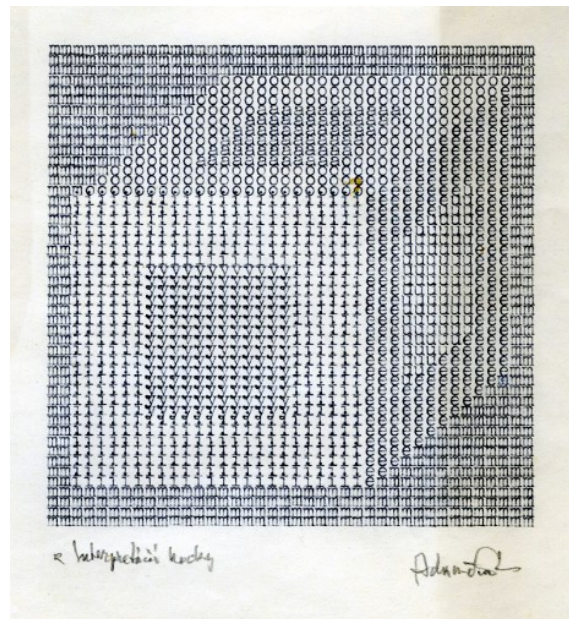
Spomínali ste, že ste sa aj neskôr — v osemdesiatych, deväťdesiatych rokoch — venovali vizuálnej poézii. Dalo sa nejak nadväzovať na východiská zo 60. rokov, alebo už boli niektoré veci menej aktuálne alebo „použité“? Je to stále niečo, čo sa dá opakovať?

Nejde o opakovanie. Je našou povinnosťou nadväzovať na to, čo inšpiruje, a pokiaľ ľudia tomu ešte nerozumejú, tak je stále čo robiť. Onedlho bude storočnica dada a ľudia ešte dada nepochopili, neprijali futurizmus ako samozrejmosť a pri-

tom sú to veci staré sto rokov. Vizuálna poézia už má tiež vyše 50 rokov, vlastne viac — lettrizmus vznikol koncom 40. rokov a dodnes to ľudia berú ako exkluzívnu záležitosť. Neprijali to ako samozrejmosť, ako prirodzenú súčasť nejakého pohybu v umení, v literatúre alebo trebárs v akustike — muzike.

Čiže očakávate, že tieto prúdy alebo smery, ktoré sú teraz okrajové, by sa mali stať niečím „mainstreamovým“?

Vždy to tak bolo. Impresionizmus predsa pomenovali hanlivo a o 20 rokov boli národné impresionistické školy, vrátane slovenskej. To, čo robil Suchoň alebo Cikker, to bola z hľadiska inštrumentácie ponáška na impresionizmus. Paradoxné je, že napríklad op art alebo pop art sa najskôr prejavil vo výkladných skriniach, v textile a dizajne a až potom ho ľudia začali akceptovať ako seriózny trend.



Milan Adamčiak | maeuoiuy, z cyklu Interpretácia kocky, 1970

Očakávate, že dada alebo vizuálna poézia sa stanú všeobecne akceptovanými?

Už to, že to prešlo do bežného dizajnu, alebo že napríklad v polygrafii je oveľa viac experimentu ako v autentickej tvorbe. Poznám amatérskych vý-

tvárníkov, ktorí sa oveľa viac venovali geometrickej abstrakcii ako u nás profesionáli, čo znamená, že niekomu je to blízke, tým pádom ho to dráždi, túži po tom. Nedávno som sa smial, tam u nás na Podhorí má moja priateľka bundu, ktorá je vyslovene ponáškou na vizuálne texty Wolfa Vostella alebo Dietera Rotha — také dekoláže. Ale v módnom návrhárstve sa ujal aj op art aj lettrismus, takže ľudia nosia na tričkách nápisy. Mnohokrát sú tie nápisy na hranici konceptu. Aj Jula Kollera, aj mňa niečo takéto dráždilo. Julo si priamo realizoval tričká so svojimi otáznikmi alebo s hrou na slovo umenie a podobne. Mňa dráždili egointerpretácie napísané na tričku — som, hreším. Mnohí ľudia to neberú ako umenie, berú to ako samozrejmosť, ako súčasť života. Smeruje to dokonca k väčšej autenticite, ako keby to bolo manifestačné. Tak ako nás dráždilo v 60. rokoch písať manifesty, potrebovali sme zdôvodňovať, pretože sme narážali na nepochopenie a chceli sme vysvetliť, dnes nepotrebujem vysvetľovať to, čo robím. Buď to ľudia prijímajú alebo nie.

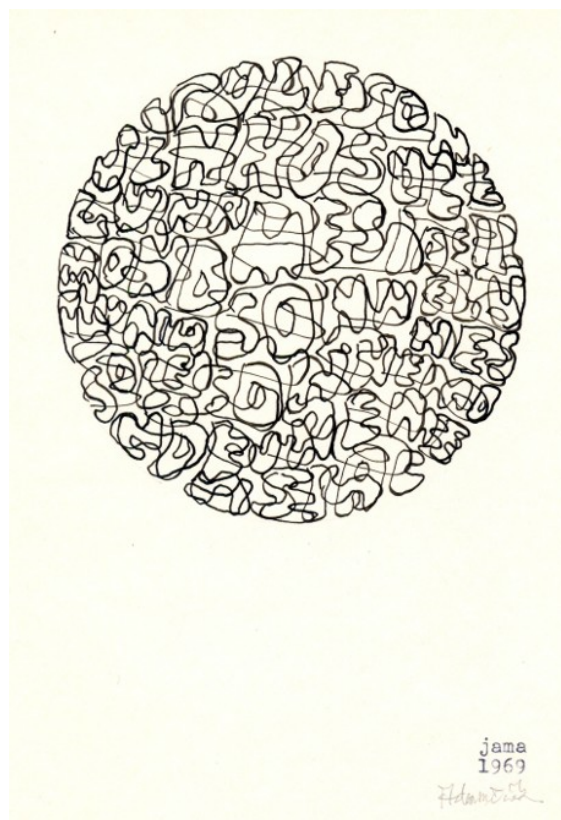
Ako ste prišli k happeningom a ako to všetko so sebou súviselo — hudba, vizuálne umenie a happeningové akcie?

Takisto to bola zhoda náhod. Ako stredoškólák na internáte som si robil privátne akcie, nazýval som to „syzifovské roboty“. Bolo to na hranici recesie a ozvláštnenia bežnej situácie. A tiež zhodou okolností v tých istých *Sešitoch pro mladou literaturu* bolo číslo venované happeningu a eventu. Tam som sa dozvedel aj o Fluxe a bol pre mňa šok, že toto patrí do umenia. Potom som v šesťdesiatom piatom robil cyklus *Amuzika*, kde už išlo vyslovene o ponášky na fluxové eventy. Bol som v kontakte s niektorými ľuďmi z Fluxu, či už to bol Ben Vautier alebo Marcel Alocco, španielska skupina Zaj, Dick Higgins zo Spojených štátov. Niekedy sme sa aj usmievali na tom, že sme mali rovnaké veci, možno nejaká malá pointa v tom bola trošku inakšia.

Robili ste aj akcie, do ktorých sa zapájali ľudia, ktorí nemali nič spoločné s umením?

To už boli veci, ktoré sme robili s Lexom Mlynárčikom. S Robom a Jožkom Revallom sme ešte

ako stredoškóláci robievali to, že sme niekomu cez telefón zahráli pesničku alebo sme obdarovávali ľudí, ktorých sme nepoznali. Náhodne sme si vybrali adresy a všeličo sme ľuďom poslali. Ale to boli také herné záležitosti. Bavilo nás sledovať, akú reakciu to vyvolá. A keď sme s Lexom začali robiť happeningy, keď nás Lexo prizval, on staval na tom, že happening je teamwork, kde autori, interpreti a publikum sú vzájomne pomešani, takže je jedno, či je niekto rušňovodič alebo výtvarník, ktorý ten rušeň natrie. To sa mi páčilo, preto sme aj participovali na viacerých jeho akciách, respektíve na akciách Jany Želibskej.

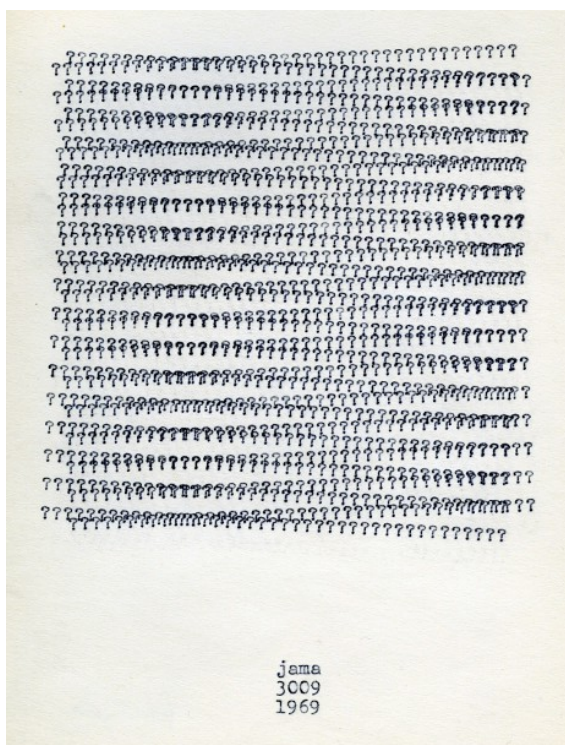


Milan Adamčiak | Slnko, Sole, Mesiac, Luna, Mond, Sonne, experimentálna poézia, strojopis, 1969

Zámer týchto akcií bol vždy umelecký alebo tam boli aj sociálne a politické presahy?

U Lexa bol politický aj sociálny presah, mňa tieto aspekty dráždili menej — politické takmer vôbec, s výnimkou hladovky, ale to som nebral ako

happening, to bol občiansky postoj. Mňa zaujímal spôsob vtiahnutia ľudí do situácie, ozvláštniť nejaký priestor alebo nejakú situáciu tak, že ľudia sa voči tomu musia nejakým spôsobom aktívne prejavíť.



Milan Adamčiak | 3009, experimentálna poézia, strojopis, 1969

Kedy a kvôli čomu ste držali hladovku?

Keď sa upálil Palach.

Ako vyzerala vaša tvorba alebo ako ste sa ako umelec realizovali počas normalizácie v 70. a 80. rokoch?

Ľudovo povedané som sa stiahol, robil som na akadémiu a bolo mi dané na vedomie, že toto nemám robiť, že to nemám pripomínať. Dokonca mi stopli poštu, mal som zákaz vycestovania na západ a podobne, čiže aj z bezpečnostných dôvodov. Aj preto, že v situácii, ktorá nastala, by happening nemal význam, nevidel som dôvod s tým verejne vystupovať. Ale doma som si robil koncepty, vymýšľal som si všelijaké slávnosti a sprievody, lebo som bol podpredseda ROH — mal som na starosti

prvé máje, a to ma samozrejme dráždilo.

Ako sa človek ako vy stane podpredsedom ROH?

Kristepane, no zvolili ma, potom sa to poverovalo.

Koncom 80. rokov to už asi bolo lepšie a niečo sa dalo realizovať.

Koncom 70. rokov ma Julo Koller vtiahol medzi amatérskych výtvarníkov. Keďže hudobná grafika ani experimentálna poézia sa nesmeli ukazovať, Julo povedal, že možno niečo z toho budem môcť ukázať verejnosti ako amatérsky výtvarník. A napodiv som dokonca dostal aj akýsi diplom od ministra kultúry z NDR za prínos do notácie alebo do vizuálneho umenia. Ale vtedy sa väčšina z nás stiahla do privatej sféry, robilo sa v skupinách — človek potreboval mať kontakt s podobne zmýšľajúcimi — a občas sme si ukazovali veci, občas sme niečo súkromne spravili a zhruba v polovici 80. rokov sa to začalo uvoľňovať. Tak okolo osemdesiateho šiesteho — siedmeho a v osemdesiatom ôsmom sa už prakticky dalo vegetovať.

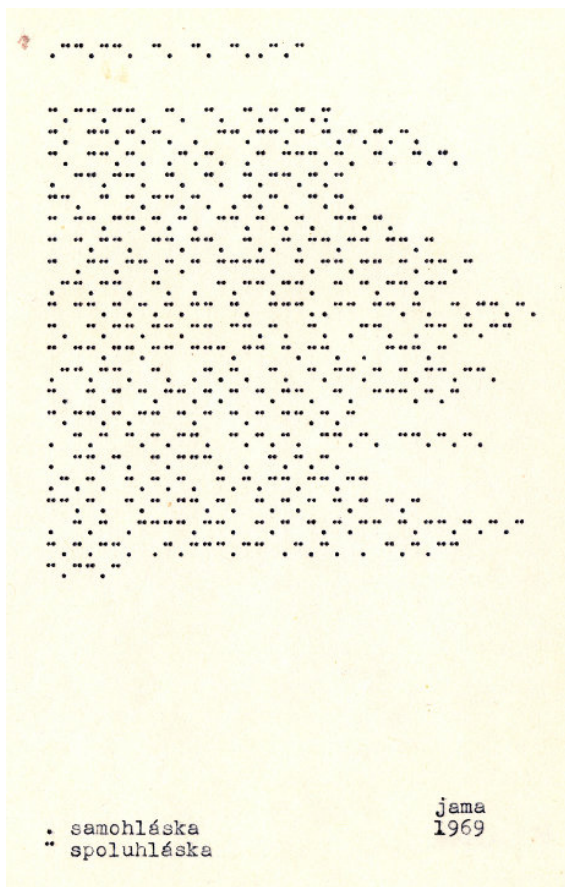
Po revolúcii v osemdesiatom deviatom sa situácia pre vás radikálne zmenila alebo ste nadväzovali na to, čo už bolo v druhej polovici 80. rokov?

V osemdesiatom ôsmom ma pozvali na prvý festival, teda ani nie ako tvorcu, ale ako teoretika experimentálnej hudby — elektroakustiky. Na otvorení sme robili prezentáciu elektroakustickej hudby a vtedy som už mal pocit, že sa scéna otvára. Jednak tam už boli ľudia aj zo sveta, neboli tam len našinci. Predtým bolo ťažko udržať kontakt so zahraničím, mnohí zahraničnú tvorbu ani nepoznali, lebo prístup k materiálom bol neľahký a svojím spôsobom pre mnohých aj rizikový. Ja som mal tú výhodu, že som robil na akadémiu a mal som ako vedecký pracovník prístup aj k zahraničným materiálom, tak som si mohol cez vedecké inštitúcie objednávať knihy, a prednášal som na škole, tak som mohol niečo ponúknuť aj študentom. Veľa som sa venoval mladej generácii, tak som videl, akým pohybom to ide — najmä medzi skladateľmi a výtvarníkmi. A potom sme sa viacerí zoznámili cez novozámocký festival, aj takí, čo sme sa poznali

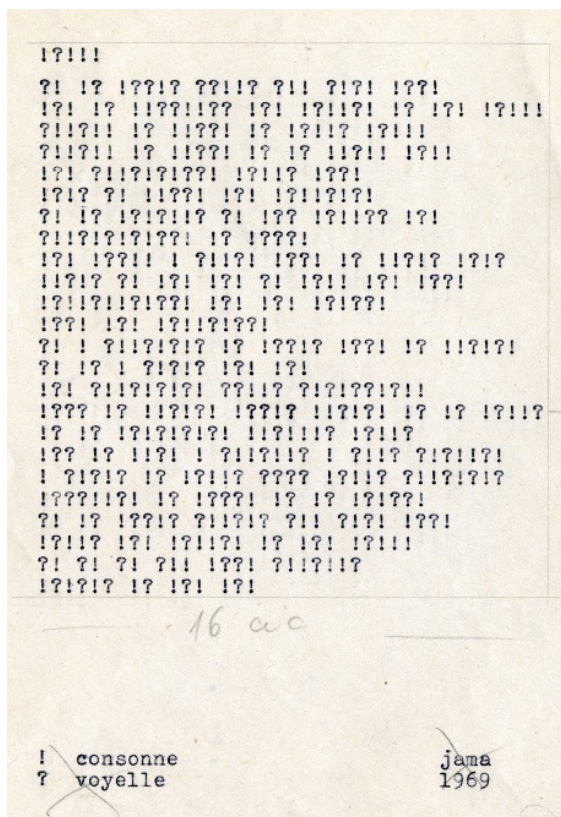
menej, či už cez štúdio v rozhlase, vtedy experimentálne — muselo sa premenovať na elektroakustické, aby to nepáchlo experimentom — a potom aj cez priame kontakty, či už s Mišom Murinom alebo s Peťom Machajdíkom, s Danom Matejom a podobnými z rôznych sfér.

Čiže v prvej polovici 90. rokov sa vaše aktivity zintenzívnili a mohli ste aj verejne vystupovať.

V lete 1989 sme už účinkovali s ansámblom v Prahe, dokonca 15. októbra aj tu v Bratislave, keď sa otvorilo združenie bezmála sedemdesiatich výtvarníkov Gerulata — bolo to najväčšie a prakticky prvé združenie. Robili sme tam otvárací koncert — boli sme jedenásti či desiati, už neviem presne, a potom 18. novembra sme už boli vtiahnutí do zmeny.



Milan Adamčiak | z cyklu Bipoémy (samohlásky a spoluhlásky), experimentálna poézia, strojopis, 1969



Milan Adamčiak | z cyklu Bipoémy (consonne, voyelle), experimentálna poézia, strojopis, 1969

Aké ste mali ohlasy na vašu tvorbu, reflektovali ju odborníci alebo i verejnosť? Mali ste nejaké reakcie, mali ste pocit satisfakcie? Alebo to bolo iba v okruhu kamarátov a vtedy vám to postačovalo?

V 60. rokoch som posielal svoje veci po svete, lepšie ma poznali vo Veľkej Británii a v Španielsku ako na Slovensku. Vystavoval som v Južnej Amerike, nejaké veci vyšli v západnom Nemecku, niečo vyšlo v Anglicku, dokonca čosi publikovali Japonci, ale k tomu som sa nedostal, tak neviem, čo tam bolo. Česi, keď chceli vydať antológiu česko-slovenskej poézie, vtiahli ma do toho ako seberovného partnera. V tom smere som bol najmladší a zo Slovenska prakticky solitér. V 70. rokoch sa o tom veľa nehovorilo, ale mnohí sme zostali v kontakte a poznali sme si tvorbu. S Jirkom Valochom som nebol v kontakte takmer 10 rokov. Vedel o tom, že robím konceptuálne veci a zaoberám sa semiotikou, ale nevedel, čo robím. Náš vzťah sa nanovo

zintenzívil prakticky až v polovici 80. rokov. Medzi muzikantmi som vždy platil za čiernu ovцу, ale v sedemdesiatom roku mi hrali v Smoleniciach dokonca otvárací koncert medzinárodného festivalu. Nemci si vybrali moju tvorbu, tak to bol pre mňa šok, vtedy som bol v druhom ročníku na vysokej. A ohlas bol pozitívny, trikrát ma pozvali do Darmstadtu, ale len raz sa mi tam podarilo dôjsť. Poliaci ma brali ako seberovného partnera, s viacerými autormi sme si vymieňali noty, dokonca mám pocit, že sa tam aj niečo zahrало. Potom keď sme boli s Transmusic Comp., boli sme tu najvychytenejšia kapela.

M. Murin: To je veľká história. Konštatovanie bolo také, že ak v rokoch 1990 a 1991 na vernisáži nevystupoval Transmusic, tak to bola rarita. V deťdesiatom druhom už noviny písali, že konečne zaznela klasická flauta a už tu nebol Transmusic. Za jeden a pol roka sme urobili 60 koncertov, predstavení a performancií.

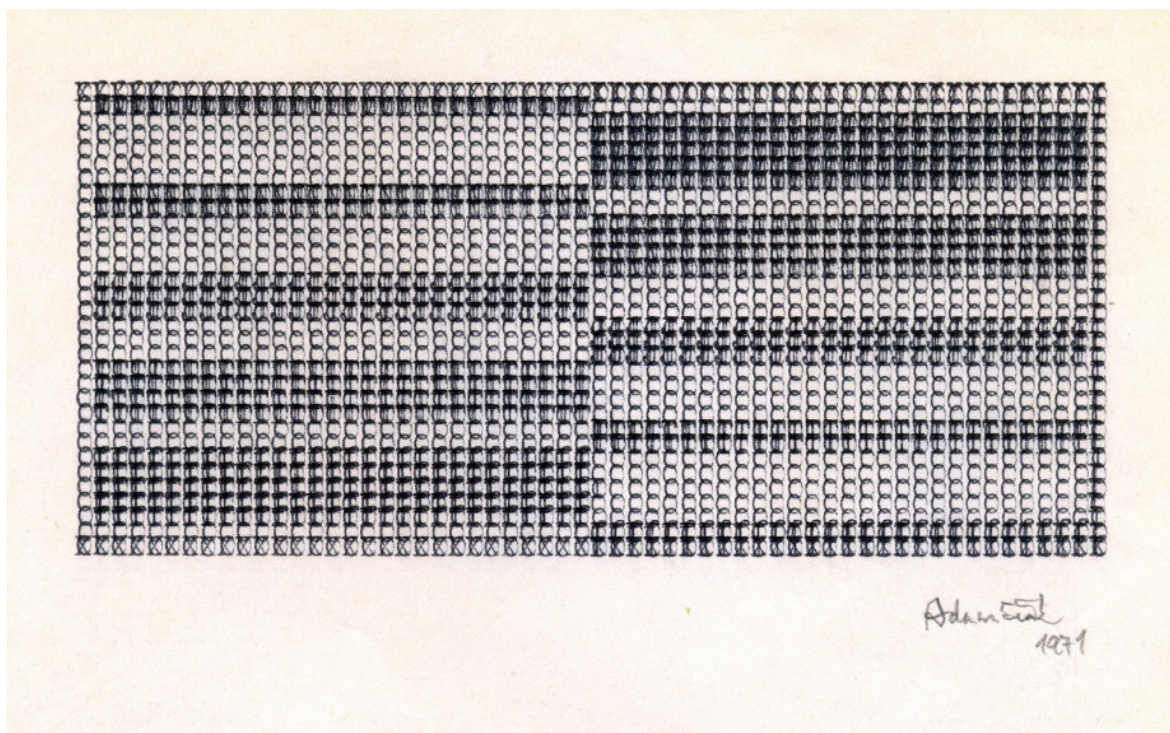
M. Adamčiak: Volali nás na každú kľúčovú výstavu. Keď tu boli ruskí disidenti, nech hrá Transmusic, keď tu bola rakúska avantgarda — Trans-

music, keď bol salón architektov — Transmusic, keď robili postmodernu — Transmusic.

Kde sa to zlomilo? Prečo takéto vychytené zoskupenie zaniklo?

Jednak už aj my sme tým boli presýtení, niekedy sa nám aj nechcelo, a jednak generačný rozkol. Zistili sme, že každý z nás môže fungovať aj sám za seba, aj sme fungovali. Ja som robieval svoje veci, Mišo Murin robieval svoje, Peťo Machajdík svoje, Maťko Burlas svoje.

M. Murin: Každý sme postupne mali viac svojich akcií ako spoločných. Napríklad v roku 1992 išiel Milan do Berlína vystavovať sám a nebral Transmusic, ale my s Machajdíkom sme boli na tom istom podujatí Grenzenlos tiež sami, ale o pár mesiacov neskôr. To znamená, že možnosti sa zväčšovali a každý sa špecializoval, každý si nachádzal svoju platformu. To bolo tak, že všetci sme robili niečo predtým a Milan tým, že bol z nás najstarší a bol nestor 60. rokov, dal impulz, aby sme išli niečo robiť spoločne. Vlastne vytvoril platformu, pod jeho tichým koordinovaním sme sa



Milan Adamčiak | KONIEC, experimentálna poézia, strojopis, 1971

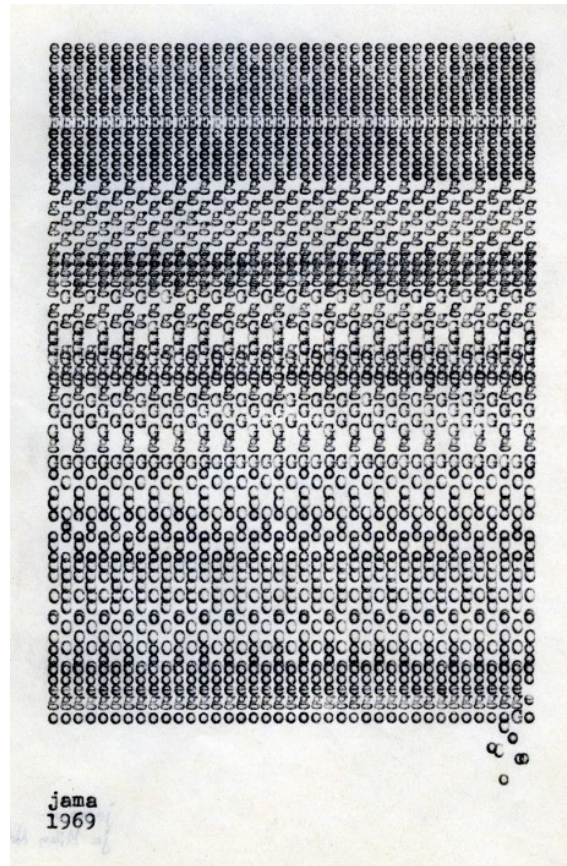
stretávali na tom istom mieste v ten istý čas a potom sme niečo urobili a rozišli sme sa. Ja som mal vtedy experimentálne a pohybové divadlo – performačnú skupinu Balvan, ktorá bola tri roky pred vznikom Transmusic oveľa viac na vlně a pred revolúciou svojimi performansiami otvárala vernisáže na tzv. neoficiálnej scéne. Milan vtedy ešte Transmusic neinicioval. Po vzniku Transmusic Comp. som paralelne fungoval v oboch projektoch, to trvalo do roku 1991 – dva roky. A ešte skôr než sem prišiel politický tlak – od deväťdesiateho druhého to išlo na Slovensku s kultúrou dole, začala sa mečiarizácia, normalizácia podobná ako bola v 70. rokoch, ktorá bola v zmenených podmienkach realizovaná Mečiarom nie len v kultúre – tak ešte predtým sme z tvorivých dôvodov postupne túto činnosť redukovali.

M. Adamčiak: Vznikala medzi nami aj diferenciácia, na niektorých ľuďoch som videl, že ich viac baví robiť to svoje ako len participovať na anonymnom kolektíve, lebo to bolo spolovice anonymné. Zriedkakedy sme hovorili, že hráme skladbu Peťa Machajdika alebo Milana Adamčiak.

Čiže individuálne charaktery sa vyformovali a prirodzene sa to rozišlo?

Chvalabohu, ja mám pocit, že to odišlo prirodzene.

M. Murin: Prirodzene, ale išlo aj o názorový pohľad, keďže Milan bol o 20 rokov starší od nás najmladších a medzi nami bol Martin Burlas, ktorý bol hudobník a Milan s hudobným povedomím robil akustické performance. Milan bol vlastne nositeľom Fluxu a aj keď máme od deväťdesiatych rokov vo svete revival Fluxu, tak naša generácia už nemohla robiť Fluxus, musela robiť post-Fluxus alebo neokoncept a tým je to už jasne pomenované. Do toho vchádza postmoderna, aj ňou bol súbor ovplyvnený. Ukázal jeden z princípov, ako môže fungovať decentralizácia dokonca na javisku, pluralita názorov a tak ďalej. To znamená veľkú toleranciu projektov, v tomto duchu bola taká klíma, že sme všetko tolerovali a všetkému fandili.



Milan Adamčiak | EGO, experimentálna poézia, strojopis, 1969

Ako ste ďalej pokračovali po rozpade Transmusic Comp.? Ako solitér? Tvorili ste, vystupovali?

Ťažko povedať. Objavili ma nanovo ako výtvarníka a prakticky zo mňa spravili výtvarníka. Som v lexikóne výtvarníkov, v trendoch druhej polovice 20. storočia. Dokonca mi minule Jančár daroval knižku, kde som aj grafik, teda nielen akčný umelec a tvorca hudobnej grafiky, ale aj lettrista, aj konkretista, aj všeličo, aj mail art.

Ale keď som pozeral v slovníku spisovateľov, tam som vás tam ako literáta nenašiel, hoci vaše východiská sú niekde pri texte.

Literáti ma berú ako partnera. Števo Moravčík, Dano Hevier, osamelí bežci, Vinco Šabík alebo Vinco Šikula, Tomáš Janovic a podobne ma berú tiež ako básnika. Chceli, aby som vydal knižku, ale ja som odmietol, lebo mi stačí, že som muzikant, aj

výtvarník, aj akcionista, aj performer aj čo ja viem čo, nemôžem byť všade. Keď mi Vinco Šikula povedal „Milan, veď to môžeš spraviť ľavou rukou, len to vyhrabať“, ja som povedal „A načo mám byť aj v literárnych slovníkoch?“

V polovici 90. rokov ste prestali tvoriť a odišli ste z Bratislavy. Aká to bola situácia, aké boli motivácie prestať, odísť a už nepokračovať?

Bol som unavený, mal som toho dosť, rozsy-pávalo sa mi manželstvo, zamestnanie — robil som jeden čas v Európskom kultúrnom klube, robil som v SNEH-u, robil som v Národnom osvetovom centre a strácal som kontakt sám so sebou. Mal som pocit, že to, čo som mal spraviť, som už urobil, že netreba viacej a hľadal som úniky. Začal som stále častejšie odchádzať preč z Bratislavy na Spiš, na Liptov, na Kysuce a teraz som na Pohroní.

V akej fáze ste teraz?

V lajdáckej.

Čo vo vašom prípade znamená lajdáctvo?

Vraciam sa k normálnemu životu, všímam si obyčajných ľudí a prežívam taký trošku návrat k zenu, k porozumeniu. Nebyť exkluzívny, nebyť čosi mimoriadne, naopak vrátiť sa do obyčajných ľudských koľají a vidieť pôvaby vo všednosti, nie v ozvláštnení všednosti.

To znamená, že už netvoríte?

Ale sem-tam hej, koncepty sa rodia, sem-tam spravím aj nejakú akciu, ale už to beriem športovo.

Sledujete aj aktuálne umelecké dianie alebo sa od takýchto vecí izolujete?

Aj keby som nechcel sledovať, tak sa to ku mne dostane, príkladom je aj tento rozhovor. Všimol som si, že mladých zaujíma, čo som robil, a cho-

dievajú za mnou na Podhorie. Aj tamojší mladí ma berú ako partnera. Zabúdam pri tom na svoj vek, mladnem. Je to dobrý pocit, keď už nemusím robiť nič nové, ale môžem odovzdať ešte z tých zásob, čo som mal. Nedávno boli aj výstavy šesťdesiate, sedemdesiate, osemdesiate roky — aj tam, aj tam ma môžu nájsť, čo znamená, že som asi vedel byť aktuálny, keď bolo treba. Teraz nepociťujem potrebu byť aktuálny, necítim zvonka fluidum, s výnimkou toho, čo som hovoril — že mladých to dráždi.

Čiže teraz ste v pozícii inšpirátora alebo podporovateľa mladých a vaša tvorba už je skôr niekde na okraji?

Nesnažím sa moju aktuálnu tvorbu ponúkať, sem tam niečo robím, ale ja to nazývam opus posthumum. Nech sa to vynorí, až keď budem preč.

Možno by sme mohli skončiť otázkou, čo je zen vo vašom ponímaní?

Životný postoj, nie náboženstvo, nie štýl života, lebo ja sa zásad zenu nedržím. Ale je to dobrý postoj. Mirko Novák kedysi napísal jednu z najkrajších štúdií o zenbuddhizme, aká v našej oblasti a vôbec vo východnej Európe vyšla. Nazývalo sa to *Každý sám svým pánembohem*. O tom je zen — nech je každý sám sebe tvorcom, spolutvorcom, zodpovedným i trestajúcim, i kajúcnikom, i obe-tujúcim sa, to je jedno. Keď človek žije v horách a cíti energiu toho prostredia bez ohľadu na to, akí sú tam ľudia, tak zistí, že je to dobrý postoj — teda ja ho tak pociťujem. Rozhodne sa necítim byť teoretik zenu, ani praktik, nie som zenový mních.

otázky zostavil a kládol Michal Rehuš

Ďakujeme Michalovi Murinovi za spoluprácu pri výbere diel Milana Adamčiaka.

DOKUMENT **Fonická poézia a hudba**

MILAN ADAMČIAK

Vokálna hudba prezentuje dva navzájom odlišné prejavy: reč a hudbu. Ich spoločným znakom je komunikatívny charakter, snaha po určitej výpovedi.

Výpoveď jedného i druhého faktora vokálnej hudby predpokladá znenie. Jej vyjadrovacím prvkom je zvuk.

Raz je to zvuk s plným sémantickým obsahom, viac alebo menej zrozumiteľným (jazyk, reč).

Inokedy zvuk vnucujúci určitú predstavu (hudba).

A napokon, zvuk vypovedajúci sám za seba, prejavujúci svoju existenciu vo všetkých možných podobách a situáciách.

Ide o materiálne prejavy, predpokladajúce svoju materiálnu povahu a pôsobenie na ďalšiu materiú. Zároveň pôsobia navzájom voči sebe, bez toho, že by jeden druhý nivelizoval či vylučoval.

Súčasnú pôsobenie dvoch komunikačných systémov teda predpokladá ich „spoluhru“, ich súlad či protirečenie, schopnosť prispôbenia sa, podradenia či rovnováhy.

S prevládajúcim hudobným charakterom sa stretávame vo vokálnej hudbe rôznych štýlov, rôznych období.

O vyrovnanom pomere oboch systémov (reči a hudby) možno hovoriť len s veľkou rezervou. Takýto stav by mohol byť ideálny.

Do akej miery sa hudba prejavuje v poézii? Príliš široký pojem poézie dovoľuje množstvo pohľadov. Náš pohľad sa sústreďuje na jeden z novších poetických prejavov, na tú oblasť, ktorá má k hudbe vari najbližšie.

Žijeme v dvadsiatom storočí a zaujíma nás predovšetkým súčasné dianie. Nestrácame kontext s minulosťou, ak sa dívame pred seba. Mimočodom, k nášmu pohľadu patrí i pohľad späť.

Tento pohľad neopúšťa pôdu dvadsiateho storočia. Patrí k nej. (I keď možno ísť ešte oveľa ďalej do minulosti — korene „zvukovosti“ poézie siahajú veľmi ďaleko.)

Budeme teda hovoriť prevažne o poézii. O poézii narábajúcej s materiú, ktorá má čosi spoločné (i keď nie totožné) s hudbou. O takej, ktorá ako svoj

„základný kameň“ používa zvuk.

Týmto základom môže byť rovnako plnohodnotné slovo, prejavujúce sa ako nositeľ určitého zvukového charakteru, rovnako slabika alebo hláska, a práve tak akýkoľvek iný zvuk fonančných (a nielen týchto) orgánov človeka.

Označme poéziu, ktorá narába s takouto materiú ako s nositeľom estetického významu, pojmom (dnes už bežným) *fonická poézia*. Náš pohľad bude patriť jej.

Výrazné počiatky využitia zvukového charakteru slov, slabík či hlások môžeme položiť (ak obídeme dávnu minulosť) do prvých desaťročí nášho storočia.

Dadaizmus a futurizmus boli v tejto oblasti azda najplodnejšie (hoci v žiadnom prípade nemôžeme hovoriť o ich prvenstve).

Nemálo súčasných predstaviteľov fonickej poézie sa odvoláva predovšetkým na podobné kreácie dadaistov; iní sa obracajú k Mallarmému, Morgensternovi. Mnohé podnety vyšli od ruských futuristov.

Prevládajúcou bola snaha o vytvorenie nového jazyka pôsobiaceho predovšetkým zvukmi.

Vytvorenie akéhosi „absolútneho“ jazyka podnietilo vznik absolútnej básne.

Nová senzibilita doviedla jazyk k používaniu abstraktných slov s neznámym obsahom, avšak so silným estetickým pôsobením, ktorého nositeľom je osobitá „zvukomalebna“ stavba veršov:

Kikakoku! Ekoralaps! Wiso kollipanda opolôsa
Ipassata ih fuo Kikakoku proklinthe peteh. (Paul Scheerbart, 1900).

Snaha prekonať univerzálnosť takéhoto jazyka vedie k vytváraniu ďalších podobných abstraktných slov (pojmov). Porovnajme časť povestnej Morgensternovej básne *Das grosse Lalula* v origináli s prekladom J. Hiršala a B. Grögerovej:

Kroklokwaſzi? Semememi!
Seiokronto — prafriplo:
Bifzi, bafzi, hulalemi:
quasti basti bo...
Lalu lalu lalu lalu la!

Kraklakvakve? Koranere!
Ksonsirýři — guelira:
Brifsi, brafsi, gutužere:
gasti, dasti kra...
Lalu lalu lalu lalu la!

Vidíme, že ostáva forma básne, zachová sa rým, quasi logická stavba viet. Jazyk však neoperejuje pojmmi známymi z bežnej reči. Jeho sféra je kdesi mimo racionálna, jeho obsah je predovšetkým hudobný. Možno tvrdiť, že sa pohybuje kdesi v zaume.

Zaum. „Zaumný jazyk — to znamená jazyk, ktorý sa nachádza za hranicami rozumu“ (Velemir Chlebnikov, 1920).

Za hranicami rozumu sa však svet nekončí. Ostáva fantázia:

Lulla, lolla, lalla — lu
Liza, lolla, lulla — li
Chvoji šujat, šujat
Tii — i — tí — i — u — u
(Jelena Guro, ca 1910)

Napriek patričnej miere logičnosti stavby takýchto a mnohých podobných veršov, nemôže nás nezaujať osobitý, spevný ráz textu, nie nepodobný detským riekankám. Odvolávanie sa na detský prejav je u tvorby dadaistov obzvlášť markantné.

Dadaisti priniesli do oblasti zvukovosti poézie niekoľko podnetov. Jedným z nich sú Lautgedichte, prevládajúce najmä v tvorbe Hugo Balla a Raoula Hausmanna.

„Das Lautgedicht ist eine Verbindung von Atem und Sprachhandlung... Um diese Komponente typographisch auszuschnücken, verwendet ich kleine und größe Buchstaben, um ihnen so den Charakter einer musikalischen Schrift zu geben. So entstand das optophonetische Gedicht.“¹ (Raoul Hausmann).

Snaha o zvýraznenie zvukovej podoby textu sa teda odráža v jeho grafickej podobe. Dadaisti boli poučení futurizmom.

¹Pozn. red.: Zvuková báseň je spojenie dychu a rečového aktu... Na typografické vyzdobenie týchto komponentov som použil malé a veľké písmená, aby som im dal charakter hudobného písma. Tak vznikla ortofonetická báseň.

²Pozn. red.: Báseň, ktorú som zaranžoval s Huelsenbeckom a Jankom nie je zhudobnenie, ale pokúša sa pozmeniť dojem zo simultánnej básne, ktorá tým získava nový rozmer. Paralelné čítanie, ktoré sme zrealizovali 31. marca 1916, Huelsenbeck, Janko a ja, bolo prvé scénické stvárnenie tejto modernej estetiky.

U Marinettiho „tučná písmena ilustrujú fortissima, štíhlá rada písmen je staccato, kurzíva legato, slabé typy pianissimo.“ (Teige). Typografické usporiadanie textu zároveň určuje rytmus a tempo reálnej zvukovej podoby básne.

Podoba „opto-fonetických“ básní sa nám dnes javí značne primitívna. Je však faktom, že pri tom všetkom sa práve tento typ poézie ukázal ako značne podnetný. Jedna z básní Raoul Hausmanna „fmsbw“ podnietila Kurta Schwittersa k vytvoreniu „Ursonáty“, ktorej partitúra nám pripomína súčasné verbálne partitúry Novej hudby.

So zvukovou podobou dadaistických Lautgedichte sa stretávame na gramoplatni v revue francúzskych experimentálnych básnikov OU 1965. Sympatický prednes autora (R. Hausmann) aspoň čiastočne približuje túto tvorivú oblasť dadaizmu. Inou formou „zhudobnenia“ básne v dadaistickej tvorbe boli „poèmes simultanes“.

„Le poème que j'ai arrangé avec Huelsenbeck et Janko ne donne pas une description musicale mais tente à individualiser l'impression du poème simultan auquel nous donnons par là une nouvelle portée. La Lecture parallèle que nous avons fait le 31. mars 1916, Huelsenbeck, Janko et moi, était la première réalisation scénique de celle esthétique moderne.“² (Tristan Tzara)

V partitúre tejto simultánnej básne sa stretávame so súčasným znením troch samostatných textov — nemeckého, anglického a francúzskeho. Okrem bežného prednesu je použitý spev (nenotovaný!), bicie nástroje (v „intermède rythmique“ — cliquette, grosse caisse a píšťala), pričom nie sú vynechané ani dynamické znamienka). Mimo chodom, spomeňme si na Beriovo „Thema. Omaggio a Joyce“, v ktorom autor v pretransformovanej podobe používa anglické, francúzske a talianske znenie fragmentu z Joyceovho Ulyseasa.

Kým u dadaistov ide predovšetkým o básnickú, nie hudobnú tvorbu, nestretávame sa s vedomou aplikáciou formových princípov hudobných, v neskoršej tvorbe nachádzame už použitie

hudobných foriem (napr. v Sanguinetiho simul-
tánnej poézii formu fúgy), u Artura Pétronia pre-
cízne využitie rytmu, s patričným dôrazom na po-
užitie hudobných nástrojov, predovšetkým bicích.

S inou polohou simultánnej recitácie sa stre-
távame (ešte stále na pôde avantgardy dvadsi-
ateho storočia) u voicebandu Emila Františka Bu-
riana. Dôkladne premyslená a precítená zborová
recitácia sa stáva nositeľom zvukovej energie bás-
nických textov, nie vždy vyložene zvukového cha-
rakteru.

„Jsou to básně, které se v ústech voicebandu
proměňují v hudbu, a hudba, která vlastně s hud-
bou nemá co dělat, protože neobsahuje tóninu a
není ani temperovaná, ani šestnáctino- nebo čty-
řiadvacetinotónová...“ (E. F. Burian).

Potiaľto narába poézia so zvukom bez použi-
tia technického spracúvania textu, recitovaného či
spievaného. Postačuje ľudský hlas, bez vonkajších
zásahov.

Na novej rovine sa nachádza fonická (audi-
tívna) poézia súčasného obdobia.

Jej východiskom býva záznam ľudského hlasu
na magnetofónovom pásiku. Ako prvky zvuko-
vého materiálu slúžia takmer v rovnakej miere
básnické texty, útržky viet, slová, slabiky, hlásky a
iné zvuky fonačného aparátu. Nezriedka sa stretá-
vame i so zvukovým záznamom napr. tepu srdca,
krvného obehu a pod. Ide však o zvuky vyplýva-
júce z ľudského organizmu.

Takúto zvukovú matériu jednotliví autori vy-
užívajú pomocou metód konkrétnej hudby. Zrých-
ľovaním, spomaľovaním, retrogradačným prehrá-
vaním, montážou, mixážou alebo filtrovaním a
inými spôsobmi práce s magnetofónovým záz-
namom vzniká básň-skladba, svojim charakterom
viac-menej príbuzná hudbe.

Nahrávky sa vydávajú formou zvukovej prí-
lohy (ako mikroplatňa, fonokarta a pod.) k časopi-
som a revue experimentálnej poézie.

Partitúry, písomné záznamy takýchto kreácií
sa niekedy približujú k partitúram hudobným
(máme na mysli predovšetkým partitúry Novej
hudby), inokedy k výtvarným prejavom lettrizmu.

Pestrosť súčasnej fonickej poézie nám nedo-
voľuje kompletizovať náš pohľad na túto interme-
diálnu oblasť. Takmer každý autor reprezentuje

(do značnej miery ešte stále na experimentálnej
báze) svojrázny prístup k tvorbe fonickej poézie.

Pokúsme sa aspoň niekoľkými slovami priblí-
žiť tvorbu niektorých predstaviteľov tohto trendu
súčasnej poézie.

Henri Chopin. Jedna z najvyhranenejších po-
stáv francúzskej experimentálnej poézie. Jeho
básne využívajú okrem bežných jazykových fo-
riem prejavu citlivo, až muzikantsky precízne
spracúvanie zvukov ľudského tela. Nová senzibi-
lita sa tu prejavuje vo výrazne humánnej rovine
so silným emotívnym výrazom. Z jeho skladieb
možno spomenúť *Energiu spánku*, narábajúcu so
záznamom dýchania, značne prekomponovanú a
svojou polohou sa blížiacu ku konkrétnej hudbe.
Trebá však poznamenať, že táto blízkosť je iba for-
málna — tesnejšie väzby s hudbou sa zatiaľ preja-
vujú dosť zriedka. Iná Chopinova básň *Hluk mo-
jej krvi*, predvedená na Štokholmskom festivale fo-
nickej poézie 1969, používa ako hlavný a jediný
„motív“ celku záznam krvného obehu. Kým táto
oblasť je jedným z najkrajnejších prejavov fonickej
poézie, nemôžeme nespomenúť Chopinovu prácu
s bežným jazykovým materiálom (napr. *Reč mi-
nistrov v revue OU* 1965).

V oblasti využívania textových predlôh sa
pohybuje tvorba Bernarda Heidsiecka. Heidsieck
pracuje so sémanticky plnohodnotným textom
buď v simultánnom toku niekoľkých textov, alebo
v „jednohlase“ s patričnou dávkou vtipu až sar-
kazmu. Zreteľne básnickej orientácii autora na-
svedčuje i prevládajúca logická štruktúra textu i
keď nie vždy s vyslovene poetickým obsahom. Par-
titúry jeho fonických básní ostávajú v tradičnom
zápise básnického textu, ktorého znejúca podoba
je značne vzrušujúca a má primeraný spád. Hu-
dobnosť či zvukovosť textu je voči tvorbe Chopi-
novej dosť chudobná.

Výrazná zvukovosť je krédom fonických básní
ďalšieho z francúzskych konkretistov — Francois
Dufrénea. Prekvapujúce zvukové bohatstvo jeho
kreácií nasvedčuje úpornému hľadaniu nových vý-
razových prostriedkov. Básnik sa vzdáva pojmo-
vého jazyka, jeho výpoveď je príbuzná výpovedi
skladateľa. Dufréneove skladby sa často uvádzajú
na hudobnej pôde, čomu nasvedčuje i zaradenie
jednej z jeho fonických básní do gramoplatne s vý-

razne hudobným obsahom. V jeho poézii sú zastúpené najrozličnejšie hlasové prejavy, od dýchania cez chrapot, syčanie, hvízdanie po rečové prvky v rôznom hlasovom zafarbení v nezvykle bohatej miere a s dostatočnou dávkou zmyslu pre gradáciu a formové usporiadanie celku. „Pokud se mne týče, rozhodl jsem se podle svého temperamentu, že rozezpívám třeba i útroby lidského těla, zachováva je určitý odstup od provedení skladatelova...“ hovorí Dufřéne vo svojej Pragmatike krirytmu.

Ešte výraznejšie sa k hudbe dostávajú vo svojej tvorbe nemeckí básnici Ferdinand Kriwet a Hans G. Helms. Kriwet vo svojom „Texttheater“ používa priamo určenie hlasov (S, 2A, T, 2Bar, B), udáva minutáž, miestami približnú tónovú výšku atď. Základným stavebným prvkom je text, lineárne i horizontálne použitý bez nejakého výraznejšieho zvukového charakteru. Partitúra „Texttheater“ sa podobá verbálnym partitúram Novej hudby, ide skôr o druh scenára. Často citovaná skladba (báseň?) „Fa: m Ahniesgwow“ Hansa G. Helmsa využíva viac než dvadsať rozličných jazykov, ktoré autorovi slúžia na vytvorenie „Geschichte“ s podstatnou dávkou zvukovosti. Veľký počet jazykov nedovoľuje „poslucháčovi“ sledovať sémantickú štruktúru textu, čím sa skladba stáva skôr nositeľom hudobného (zvukového) než slovného, jazykového obsahu. Dôraz na formovú ucelenosť a tesná blízkosť vokálnej hudbe sú dôvodom častého spomínania Helmsovej skladby Fa: m Ahniesgwow i ďalšej „vokálnej“ skladby Golem práve v súvislosti s hudbou.

Jedným z ukázkových typov fonickej poézie, nevzdávajúcej sa významového charakteru slovného vyjadrenia, sú fonické básne Paula de Vree. Snivý charakter jeho krátkych, cca jednominútových básní silne pôsobí na poslucháča svojou kultivovanosťou, miernosťou zvukového materiálu (niekoľko slov) a udivujúcou nežnosťou. Najmä jeho báseň Veronika, používajúca približovanie a vzdalovanie sa mena s niekoľkými fragmentmi viet, sugeruje poslucháčovi bezprostredný zážitok. Iný text A rose is a rose používa výrok z Gertrudy Steinovej ako jediný zvukový materiál v niekoľkých farebných variantoch s použitím echa. Stručnosť a striedmosť vyjadrovacích prostriedkov nám vnucuje prirovnanie s tvorbou Antona Weberna.

Z českých predstaviteľov fonickej poézie uveďme predovšetkým Ladislava Nováka s niekoľkými nemálo zaujímavými básňami tohto žánru. Novák ako základný a jediný stavebný element niekoľkých svojich básní používa jednu vetu (napr. Moja chvála českej reči je rozdelená do siedmich hlasov, z ktorých každý interpretuje časť vety – spoluhlásky, jedno, dve až štyri slová vety v určenej minutáži niekoľkokrát opakované: záverečná časť je zrkadlovým obrazom predchádzajúcej). V básni Zkapalnění mistra Dekárta používa Descartov parafrázovaný výrok: „Mluvim, tedy jsem“ v niekoľkých intonáciách so súčasným znením deformovaného tvaru vety ako sprievodného zvukového poľa. Záver je doplnený kódom „Jsem to, co a jak mluvím...“ Iná z jeho obsiahlejších prác používa vtipný autorov text „Ven nebo dovnitř“ technikou prelínania sa niekoľkých samostatných textových prúdov.

Z tvorby básnika a maliara Jiřího Koláři uveďme predovšetkým jeho Odysseu, báseň na vokál „O“ v podobe clustra zboru s „vypichovaním“ jednotlivých hlások na rôznych tónových výškach a v rôznych farbách. Predlohou tejto fonickej básne bola autorovi jeho staršia vizuálna báseň. V iných fonických básňach používa Kolář – podobne ako ďalší českí konkretisti Josef Hirschal a Bohumila Grögerová – predovšetkým techniku mixáže a zmeny rýchlosti magnetofónového pásika. Napriek jednoduchosti použitých metód možno povedať, že táto oblasť tvorby českých konkretistov dosahuje perspektívne výsledky.

Fonická poézia nie je záležitosťou módy, je logickým dovršovaním cesty, otvorenej na prahu nášho storočia. Nemôžeme tvrdiť, že by poézia v oblasti experimentovania so zvukom vošla do slepej uličky. Skôr naopak – cesta je príliš voľná, je tu možnosť voľby z ešte nepoznaného množstva variantov.

Pokusy o integralizáciu umení nie sú nové, bolo by teda prekvapujúce a prehnané, keby sme sa snažili chápať snahy o zblíženie poézie a hudby v oblasti fonickej poézie za definitívne. Nie je nevyhnutné robiť uzávery u otvorených záležitostí – stačí pozorovať.

text pôvodne vyšiel v časopise Slovenská hudba
č. 6 – 7/1971

POÉZIA **Rozhrnutie paprade**

JAKUB REPICKÝ

Šinkeišicušu

panva poliata dreveným olejom
brezy sa kývu vo vetre
posadený mních sa kníše uprostred pohybu po
kolená v dreve po členky v lese

človek nepuká
kosť nerastie nedáva neúčastní sa
sendvič prechádza drevom kosťou vetrom
tvor je trávený
dožaduje sa chvosta vyjsť z chvosta a triumfovať
nič nie je opisom

Hikikomoru

montáž je posledným telom
telo je posledným záznamom
kým zima tvaruje ľadviny
my čepcom zdravíme škorcov
zatvárame sa v hore

jednoducho vojdeš do lesa
a zavrieš za sebou dvere
jednoducho vstúpiš na pole
a zavrieš za sebou okno

v peľochu integrity
štyri subverzné barety odkvapávajú na golier

Mare

chcem otvoriť ústa, ale nejde to
zatínam zuby do mrkvy
a uvoľnenými mimickými svalmi okolo očí
sledujem jej os
takto spím, telefonujem a jedávam

držať v ústach mrkvu a myslieť si, že je to korok
je ako sánkovať sa po konvexnom kopci

II.

z každého obrazu sa vytráca strnulosť
drvenie koreňa, žuvanie a rozprašovanie kašičky
sú dogmy

**držať v ústach mrkvu a myslieť si, že je to korok
je ako sánkovať sa po konvexnom kopci**

Ruby

pri nastupovaní nepozeraš na číslo
potkýnaš sa o suk
v páde pohmatávaš a hľadáš moje líce

končíš rovinne zrkadlená
končíš pád v stoji, aby som nevedel,
keď ťa budem skladať ako kocku,
ktorou tvárou začať

Zvíjanie sa

leto chlad
úskok vychádza z ruky v ktorej sa točí meč
preliačenina vchádza do orgovánu
v ktorom sa točí kozia hlava
na tomto mieste preriekne
solničky

Modál — frustrát — existenciál

bolo by
jestvujúce
v bytí
toto bytie
by bývalo
ono — to
čo je

Magma

pri otvorenom okne
hlava obrastá kobaltom
pozoruje magmu na predmestí
dotkni sa jej dľaňou
a hrdelné šero
sa rozvinie v hranol

Hrozno

rokokový mäsiar
ihlan hrozna
hovná

pod hodvábnym nechtom
žľaza v čele
želé

Vetrolam

tvoj lalok pocíti rebrá radiátora pretekajúce žižou
vykasané úhory omacajú zvyšky v твоjich klkoch
nity sa urobia

Rozhrnutie paprade

rozhrnutie paprade
veľmi nepravdepodobné objavenie paprade

rozhrnutie kľúča
veľmi nepravdepodobné objavenie kľúča

objavenie kolesa
veľmi nepravdepodobné rozhrnutie kolesa

ktorú tu niekto pohodil
ktoré tu niekde vyrástlo
ktorý tu nikto neodliel

JAKUB REPICKÝ (1985) pochádza z Humenného a v súčasnosti študuje teoretickú informatiku na Matematicko-fyzikálnej fakulte Univerzity Karlovej v Prahe. Svoje básne publikoval v zborníku Ne-

tvorba (2008). Bol finalistom literárnej súťaže Persona grata 2008 v kategórii poézia. V súčasnosti publikuje na stránkach membrana.sk a pismak.cz.

POÉZIA **Lamenty**
SCHULDINER

kovová pláž

čierny box
na trampky s mydlovou
vodou

blažený človek
ktorému snívanie pomáha
vyvolať
perinové tkanie

koeficient snového trenia
má meniace účinky
podľa húževnatosti
vytrhávania sladkých
kíčov

o dvanástich mesiačikoch

ak teda malomestské jedince
hynú
na triašku
substituovanie a vlhkosť
malú potrebu
zalievať mravce
už tri týždne a buntošiť starých
nech stekajú až do naha

vyšľem
šesť koscov na paralýzu

dedovia si ukladajú
pod vankúše zdochnuté
polo máčané
chvosty

to je ten
zvýšený výskyt psov

ako societa sme mimo práva

individualizmus má viacero nôh
niečo ako pomyje
individualizmus
v chlieve

napokon aj vám
po dvore behá
väčší počet hranostajov
viac kocúrov
viac množín ako
ostať schodíkom
pomäteným
obec sa elektrifikuje

Pri vode ťažko pamätateľná rozmanitosť

psychológ by si všimol
na stole papier
papier by si všimol o sebe — papier

papier prehovoril

severný neporiadny človek
až po kúsok pečene
sa zhrabol

zaplatil si
a tak mu zakvitlo rozvažovanie:

putujúci chápe svoje potreby
ale pre blaženosť overuje čas
najmä keď tu hore je
každá dedina bylinožravá

Sakura

Na perách
mäťú uzlíky a uzulinké chlopne,
na perách sa zaplietajú prasličky,
v priestore sa rozprávajú tri perové spoluhlásky

Rozprávajú o kvapaline,
o rozptýlených čiastočkách na dne čutory — matke bolestivej

Existuje zátišie
zuby plnené cementom — spytovanie svedomia,
vytečené články,
po ktorých sa odráža cap

Táto skica — capie lúky
je puďená vôľou na prevteľovanie,
vyplavuje sa
a zhládúva na podmytom brehu,
pokojne ma zhládúva čutorou

Vonku sa pokorne stmieva — blikajúca monáda,
neprestávam habkať

SCHULDINER (pseudonym, 1989) študuje filozofiu. Svoje básne publikuje na literárnych stránkach citanie.madness.sk a pismak.cz.



Radoslav Repický | Krtkovia, akryl na plátne, 110 × 150, 2007

REFLEXIA **Per X I Meant All**

ZUZANA HUSÁROVÁ

*I'm so afraid
Something is broken now
Too much been said
To wipe it clean somehow¹*

Pokúšame sa uchopiť zmysel vesmíru, sveta, ľudskosti, našej existencie, načrtnúť zmysel dní a miest, vytvoríť si predstavu o zmysle nášho konania, problémov, úsmevov, bolesti, chcenia... „Ak sa nám zdá, že nevieme nájsť nejaký vzorec alebo

zmysluplnú štruktúru vo veľkom množstve impresií, ktoré na nás okolie vysiela, sami si nejaké vytvoríme.“² Zvykli sme si na prchavú vôňu signifikancie, na vdychovanie pre nás jedinečných významov, ktoré každý druhý cíti s inak podmani-

¹End.user. Slová v piesni „Choppin Lambs“ z albumu Run War (2005, Ad Noiseam).

²Pozri MANGEN, Anne. New narrative pleasures? A cognitive-phenomenological study of the experience of reading digital narrative fictions [online]. 2006 [cit. 2009–12–16]. Dostupné na internete: <http://ntnu.diva-portal.org/smash/get/diva2:123332/FULLTEXT01>. s. 160.

vou štipkou fragrancie. Táto túžba po jedinečnosti zmyslu a jedinečnosť túžby po zmysle sa zrkadlia i v dejinách literatúry. Zdroje týchto túžob sú naozaj rozmanité, avšak túžby samotné sú poháňané pokusom o originalitu a popularitu vyjadrenia. Od tradičnej literatúry až po experimentálnu sa autori snažia čitateľov prilákať, zaujať, nadchnúť — a to skrz škálu motívov, tém, charakterov a rozprávačov, poetiku obsahu, estetiku evokácií, invokáciu fonetiky, novosť formy či implementáciu medialít. Táto chuť vábiť čitateľov súvisí s ľudskou potrebou predstaviť svoje vnímanie „sveta“ — čím viac ľudí daný hlas začuje, tým bude silnieť. Témy výpovedí dosahujú na jednej strane tolku rozmanitosť a na druhej strane sú také repetitívne, že to niektorých viedlo až k myšlienke „napísať knihu o ničom... knihu temer bez subjektu“ (Gustav Flaubert)³ či k názoru, že „pravý autor nemá vôbec čo povedať. Má len spôsob rozprávania. Musí svet vytvoriť, ale z ničoho, z prachu.“ (Alain Robbe-Grillet)⁴. Hoci toto zameranie novosti príbehov na originalitu formy definuje literárne písanie avantgardných smerov, niektoré pokusy siahajú omnoho ďalej (Publilius Optatianus Porphyrius — 4. stor., kombinatorická poé-

zia v baroku,⁵ tzv. citrakavya — figuratívna poézia v sanskrte⁶ a mnohé iné). Pocit vyčerpanosti príbehov však nedosahovali iba autori minulého storočia — pisár Khakheperresenb sa približne 2000 rokov pred Kristom vyjadril, že prišiel na scénu príliš neskoro.⁷ Pokusy o nové formy poetického vyjadrenia viedli ku konceptom, ktoré rozrušujú tradičné esencionalistické chápanie znaku a písma ako nemateriálnych entít, určených na komunikovanie významu. Vizuálna poézia, konkrétna poézia, zvuková poézia, kinetická poézia, digitálna poézia, kódová poézia, hypertextová poézia, generatívna poézia a iné druhy „poetickej performancie“ sa s čitateľom hrajú nielen na úrovni významu, ale k hre nabádajú aj formou. Loss Pequeno Glazier vníma porozumenie inovatívnym poetickým praktikám 20. storočia ako kľúčové pre uvažovanie o digitálnej poézii.⁸ V týchto experimentálnych tendenciách v literatúre sa popri „poetickej performancii“ prejavuje aj performativita programovateľného média. Digitálne slová vo víre svojho tanca a spevu „poskakujú a trasú sa, kvikajú a miznú“⁹ a po hŕstke piruet v latentne sa opäť privinú na „vnútornú“ plochu interfejsu v očakávaní ďalšieho impulzu.

*Bielu obrazovku mĺkva zrazu pohlcuje smršť písmen — bez systému, usporiadania, poriadku.
Chaos prerušil líniu vety, písmená vyklzli z hraníc slov, významy vzlietli a pohltli ich vdych...
Mám strach... vydala som zo seba príliš mnoho... očitám sa v mieste bez návratu...
V tých slovách bolo všetko... bola som v nich ja.
Tými slovami som chcela povedať všetko —
A nakoniec tým všetkým som bola ja.*

autorka je teoretička digitálnej literatúry

³Pozri Gustave Flaubert, Jerry Seinfeld, and the death of Michael Jackson. In felix hominum [online]. 26-06-2009 [cit. 2009-12-18]. Dostupné na internete: <http://joewalker.blogspot.com/felixhominum/2009/06/gustave-flaubert-jerry-seinfeld-and-the-death-of-michael-jackson.html>.

⁴ROBBE-GRILLET, Alain. For a New Novel. Evanston: Northwestern UP, 1996, s. 45.

⁵V tejto súvislosti pozri napr. SCHÄFER, Jürgen. Literary Machines Made in Germany: German Proto-Cybertexts from the Baroque Era to the Present. In Cybertext Database [online]. Ed. Markku Eskelinen, Raine Koskimaa. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2006 [cit. 2008-10-24]. Dostupné na internete: <http://cybertext.hum.jyu.fi/index.php?browsebook=5>.

⁶V tejto súvislosti pozri napr. JHA, Kalanath. Figurative Poetry in Sanskrit Literature. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1975. 228 p.

⁷„Would I had phrases that are not known, utterances that are strange, in new language that has not been used, free from repetition, not an utterance that has grown stale, which men of old have spoken.“ Pozri BARTH, John. The Literature of Relenishment. In The Friday Book. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984. s. 193 – 206.

⁸GLAZIER, Loss Pequeno. Digital Poetics: The Making of E-Poetries. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2002. 213 p.

⁹STREHOVEC, Janez. Decentralizácia knihy: technoliteratúra v kybernetickom priestore. Prel. Karol Chmel. In Vlna, roč. 2, 2000, č. 3, s. 36.

POÉZIA **Stomatológia poézie**

MICHAL REHÚŠ

Definícia

Cez ušnú strieľňu nahmatávanú letkami:

ostrý bilingválny šepot
a krájanie jakotu

Pohyb uvoľnenej letky
naprieč organickým priečelím
trenice okolo ovzdušia

Spoznávaš sa v piskľavom šklbaní
vo vytekaní ostriežov
definuješ sa

chýbajúcou ušiankou

Stomatológia poézie

1. Estetický účinok stomatologických procedúr:

- 1.1 žasnúť nad odborným jatrením zuboviny
- 1.2 nadchýňať sa chladivým pahýľom v ústach
- 1.3 dojímať sa

2. Znášať neočakávané estetické dôsledky:

- 2.1 neodvracaj tvár po zásahu spíšky erytrocytov
- 2.2 neuhýbaj pohľadom pred primitívnym
rúbaním ďasien

2.3 neunikaj:

- 2.3.1 myslou
- 2.3.2 zrakom
- 2.3.3 zvyškami zraku

3. Toto je pravé umenie

Ako sa môžeš?

Cibuľová ruka si kliesni
už hodnú chvíľu si kliesni
cibuľová ruka už hodnú chvíľu

Bez opory
cibuľová ruka celkom sama
ani počasie nepraje
hodnú chvíľu už ani počasie
keby aspoň svetlo miestami
cibuľová ruka potme

Môže sa stať hocičo
kto si to vezme?
už ani zodpovednosť
kto si to vezme?
cibuľová ruka celkom sama

Ako sa môžeš?
len tak prizerať ako sa môžeš?

Vyhliadka

Hrot hracej skrinky hravo
aj hrubšie materiály
rifľovinu a menčester

Pod kožu váhavo
akoby ani chrómový odlesk
ani rustikálny dekor

Akoby už nič
hoci nábeh
aj vyhliadka

Ešte rotujúci tanier
by mohol

Premet

Oblaž ma Kveta
zbabraným saltom vzad
(už odrazom domrveným)

Nič to že tepláky vo dvoje
že športová obuv na franforce
že fraktúra

Len aby slastné kylenie vo mne
aby infantilný var
a búšenie v pečeni

Ach Kveta
kde je tvoj retrográdny premet?

Fázy

Dotierať modranským tanierom
(sprvoti nevinné šťuchance do chúlостivých)

Nato ho narafičiť priamo do premávky
a čakať či rinčanie
a bohovanie

Nedbať na vzácnosť výrobných faktorov
nehľadieť na hrnčiarkine mozole
s kultúrnym dedičstvom zatočiť

Začať plytkým
hlbokým kontrujúc

V ďalšej fáze polievkovú misu

Kysak

Čistenie ucha radlicou
trasúcim sa hydraulickým ramenom
nepretržitým padaním reťaze

Vystúp v Kysaku
(doprostred koľajiska)

Zvyšnou tvárou sa porozhliadaj
zvyšným uchom striehni

(na každý podozrivý?
na neustále sa znásobujúci?)

Zo všetkých strán vybiehajúci Kysak

Chrasta

Rozmočiť chrastu v amoku
v delirickom vytržení kožnej nákazy
keď už ani neďaleká poliklinika

Keď už ani suicidálna náplasť
zahniezdená v lonovom laloku

Statické piesky kam?
Nehybné ktorým smerom?

Dosť bolo vitálnych atráp
a zdravím nablýskaných trupov
stačili číre šťanky

Prišli sme velebiť výstup
až na samé vajce zrazeniny

Hypotéza

Ďasnamí dľaň (na kusy) / pozliepať
perami doraziť

Svoje farbavé hryzadlá si niekam

Bezcestie ťa dovedlo až sem / na pokraj
hypotetickej pláže / kde
spodina spása nepotvrdený piesok

Laktózové lýtka sa vzdávajú pod náporom /
syridla

Uchopuješ vyplavený tlčík
a odhrňaš mi ním nos z / rozptýlenej tváre

Mačina

Pred nami diskkrétne mačina
nečujne napádajúca frontálne hrudníky

(Vypuklá gestika počas zosuvu
na tvárový kĺb)

Toto je to miesto
dvíha sa spomedzi nakopených prúdnic
a vybieha do zdecimovaných priestranstiev

Vstupujeme vo dvojiciach

(Jeden pridíža chodník
a druhý ho v spáde prekračuje)

Lomoz

Haldami hluku sa
(bezprecedentným chrapotom v chlopniach)

Privátnym prepadliskom / schádzať
na vrcholce lomozu

Míňajúc zdevastovanú bažantnicu
vynárajúcu sa spoza zvukovej hranice

(Takéto detaily?
Z tejto perspektívy?)

Séria padúcníc / nás neodvratne približuje
k vytúženému bezvýchodisku

Útočisko

Periodicky ustupovať do: mačín
háld a prepadlísk

V zúbožených bažantniciach / útočisko

(Disfunkčné krmidlá po okraj
našimi anxióznymi trupmi)

Vetriť
Jastríť

Pod rastúcim náporom na nákovku / kolabovať

Topos

Vrstvami ontologického vákua
hydraulikou jednočlennej tlačnice

Finalizujúc rozpriestranený / úhyb

(Externé ťasno na podošve
v nechtovom lôžku pazucha)

Mentálna tenzia udávajúca tempo:

Hýbte sa hýbte sa
ostnatý chomút toposu / nás systolicky pohlcuje

Presun

Jednosmernú srnu
ako sa potkýna o peľasť

Ako sa kuracím krokom k / vyslovene j capine

Odtiaľto vidno len zhúžvanú výseč:
(kopyto vtepané do krajnice
na nahej nozdre / kladina)

Presúvame sa
chladnými telami kalíme / migračný koridor

Mätež

Vyzutou časťou
(vystavenou meteorologickej mäteži)
splasnutým mäsom opätku

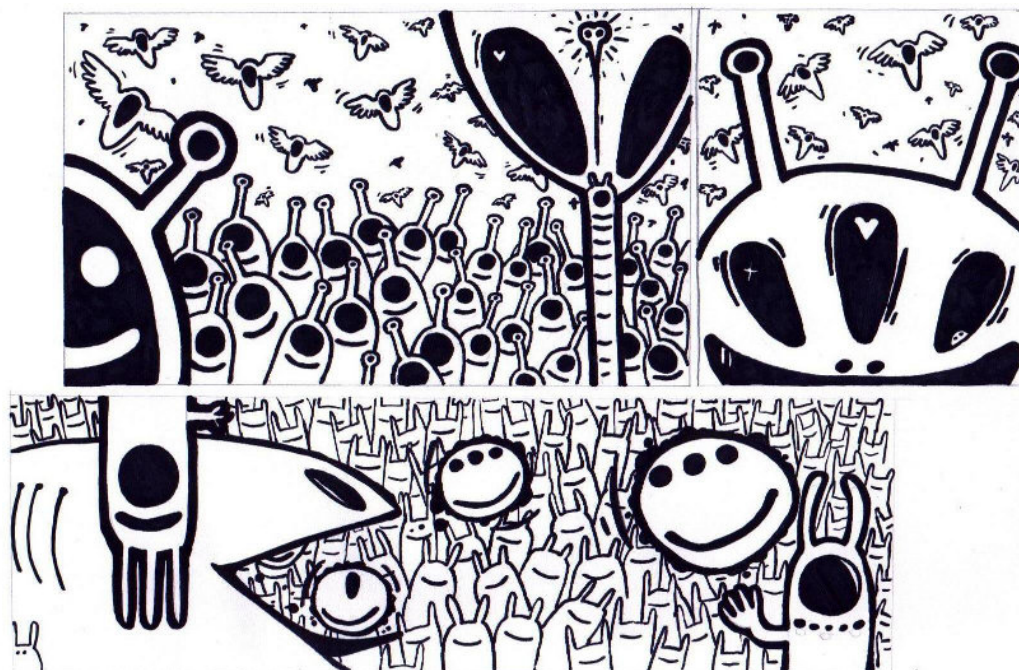
Priehlavok za priehlavkom
(jednu krajnosť / druhá)

Ako vybiehaš z / ortopedickej kliniky
pod chvejivý mažiar eskalátora

Ako bezhlavo vpred
(hoci drviace momenty v skelete)

MICHAL REHÚŠ (1982) pochádza zo Senice a žije v Bratislave. Vyštudoval dejepis a pedagogiku na Pedagogickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, kde v súčasnosti pôsobí ako odborný asistent na Katedre pedagogiky. Svoje básne publikoval v časopisoch Vlna (č. 33/2007), RAK (č. 7/2008 a č. 7/2009) a Romboid (č. 1/2010) a tiež

v českých internetových literárnych časopisoch Wagon (č. 2/2009) a Divoké víno (č. 42/2009). Tvorbou a kritikami prispieval na viacero literárnych stránok pod autorským nickom James Juice, v súčasnosti svoje texty zverejňuje na stránke membrana.sk a blogu rehus.blogspot.com.



Radoslav Repický | Architektúra, tuš na papieri, A4, 2007

POÉZIA 1

A ZNOVA

požiadavka znie

požiadavka znie — splň požiadavku
priehľadné potrubie z plastu
sa šúverí
vyviera z telefónnych slúchadiel
spolu s mlčiacimi odkazmi
vyviera z hučiacich motorov — rôsol
vyviera z jazykov primrznutých ku koľajniciam
zlíže železo z lyžice
prázdny priestor za očnicami vyplnený kuklami
s chichotom z vypnutých rádií

požiadavka znie — prehltni vlnu,
splň vlnu,
neprehltni požiadavku a
prehltni spln

znenie nechaj
v slúchadlách.

s názvom II.

*Sme súčasťou alveoly,
gúlame sa na mieste a
pridržíame tyče, cez ktoré prúdia plyny.*

Poznanie uviazlo hlboko pod vrypmi nôh.

Jasný, priamočiary let dieťaťa —
skáče z múrika.

*Hranici je zle. Hranica je rozpoltená z vedomia, že
niečo musí rozpolťovať.*

*Nie je na istom — rozdeľuje, alebo spája?
Pokúša sa bez úspechu prekonať.*

Nárazník škriabe po značke, symbióza kovov
presýtila vzduch. Zástup mužov fajčí pri
motoreste.

*Toto je splnenie túžby vtákov — sú viac, ako len
pozorovatelia, sú konečne
zaangažované. Plnohodnotne rozdeľujú
priechod.*

(náhly vstup — nevedomá súhra zástupov Nieov a
Ánov)

Jasný, priamočiary let — žena
dopadá na nohy. Transformácia sa deje
v zábleskoch.

(ANTI)TÉZY Slaboduché zápletky

PETER MACSOVSZKY

1 oddeľujú. experiment od reality. odkazujú ho do ríše fantastov. do ríše nepotrebných fantaziem. do krajiny anachronizmov. hoci. hoci stále sa nevie naisto. čo to tá realita vlastne je. realita o ktorú sa boja až tak že z nej radšej od- a vydeľujú experiment. nevie sa nielen to čo to je ale ani že načo. že načo vlastne tá realita je. že čomu slúži. že či vôbec má niečomu slúžiť. nevie sa o tej realite nakoľko je spoľahlivá. lebo totiž spoľahlivosť. lebo totiž práve ju spájajú s realitou najčastejšie. spájajú celkom samozrejme. mať pevnú pôdu pod nohami. stáť pevne obomi nohami na zemi. na spoľahlivej pôde. nie na trasovisku. mať dobrú obuv. teplé ponožky. neknísať sa vo vetre. netackať sa. kto sa pustí do experimentovania riskuje tackanie. vydáva sa mu všanc.

2 spisovateľ je realista ktorý sa tacká. maliar a skladateľ si s realitou hlavu veľmi nelámu. lebo len málokedy ich pokúša niečo opisovať a katalogizovať. im tackanie neprekáža. skôr len prikrášľujú skôr len dramatizujú. s hystériou toľko nezapasia ako spisovateľ. spisovateľ však nezáleží na tom či „realistický“ alebo „experimentálny“ tak či onak končieva pri súpise a súvahe. pri spisovaní katalógu. pri evidovaní a kategorizovaní. toho čo niekto smelo označuje slovom „realita“. preto ak sa hovorí o experimente má sa jedným dychom hovoriť aj o realizme a ak sa hovorí o realizme má sa hovoriť hneď aj o experimente. mohlo by sa povedať že kto ťahá hrubé deliace čiary zabudol sa v inom storočí. povedať sa to však nedá lebo v iných storočiach také hrubé deliace čiary medzi realizmom a experimentom buď neexistovali alebo ich potiahli inde.

3 experiment je oslava metódy. bez debaty je to oslava. oslava metódy bez debaty. experiment vyzerá ako pokračovanie debaty inými prostriedkami takže veľa šťastia. každá oslava je vystrkovanie alebo vysúvanie. predsúvanie a podsúvanie. podľa niekoho v lepšom prípade posúvanie. albert camus píše že kto nemá charakter potrebuje me-

tódu. realita nemá charakter. realista sa o charakter snaží. o „realistickom“ spisovateľovi sa predpokladá že má metódu i charakter. od „experimentálneho“ spisovateľa sa očakáva že metódu vyvinie že metódu vyvinie pre metódu a svoju metódu bude vystrkovať vysúvať posúvať predvádzať. že z metódy urobí artefakt ale to azda ani netreba zvlášť pripomínať.

4 tí čo veria že medzi „realistickou“ a „experimentálnou“ literatúrou „pracujú“ nejaké ukotvitelné rozdiely veria vlastne v zápletky. teda v to že dobrá čiže tá „správna“ literatúra sa bez zápletky nezaobíde. no a potom ešte veria keď už uverili v existenciu zápletiiek teda presnejšie povedané v architektúru zápletiiek že zápletky možno deliť na silné a slaboduché. nejeden recenzent do spochabenia miluje slovné spojenie „slaboduchá zápletká“. najmä recenzent filmový. a ako nazvať filmový strih v porovnaní s tým ako my prežívame „realitu“. ja by som filmový strih pokojne zamenil so slovom experiment ale radšej budem mlčať. som už trochu starosvetský. k tomu sa ešte vrátíme. ak sa niečo nevyskytne. je to od nich teda od tých recenzentov veľmi slaboduché to delenie. slaboduché a len preto pochopiteľné. čo už s tým keď raz ani dvakrát nevidia že už zápletká ako taká čiže zápletká bez prívlastkov čiže fenomén a konštrukcia zápletky je sám osebe počín slaboduchého vnímania reality teraz neviem či dať slovo „realita“ do úvodzoviek alebo nie. kto realitu chápe ako paletu zápletiiek žije v príbehu a kto žije v príbehu ten holduje opiatom mýtov a kto sa tacká v mýtoch ten sa ani zajtra neubrání pokušeniu vraždiť. kto má mytologický filter ten zajtra pôjde a ospravedlní akýkoľvek útlak. to na čo reaguje experiment je útlak pravidiel škriptot a vrzgot.

5 experiment je oslava metódy. napísalo sa. experiment metódu či už včerajšiu alebo dnešnú či už rannú alebo popoludňajšiu vystrkuje do popredia pričom ju aj preskúšava. experiment sleduje či je realita naozaj taká spoľahlivá za akú ju vydá-

vajú. experiment sleduje ale aj tých čo ju vydávajú. tých čo za takú ju vydávajú. od reality sa očakáva tá spomínaná spoľahlivosť ktorú si bárs kto hoci-kedy mylí so spravodlivosťou. aj od realistického autora sa niečo očakáva. napríklad úvodzovky. experimentálny autor však neočakáva také alebo onaké vyznenie experimentu. teda nemal by. nemusel by.

6 ak sa má hovoriť o experimente v literatúre má sa potom hovoriť najmä o najobľúbenejšej neobľúbenej téme — o gramatike. o gramatike však možno hovoriť aj v súvislosti s experimentálnou hudbou a experimentálnym výtvarným umením. hovorme teda o gramatike. o gramáži. o guráži. o gramatike čiže o gramotnosti. alebo o gravidite predexperimentálnej fázy. kedy experimentu gramotnosť prospieva a kedy ho hatí. otázka na ktorú som si nepripravil odpoveď. otázka má čeluste a odpoveď je ako kuracie stehno. nepripravil som ho. otázka je hladoš a vyznenie hostiny neisté.

7 v tomto príspevku ako vidno nepoužívam vo vetách čiarky ale bodky na ich koncoch áno. čo áno? čo bodky? bodky na konci viet používajú čiarky? v tomto príspevku nepoužívam vo vetách čiarky tak ktoré čiarky by používali na koncoch viet bodky? nepoužívam ako ich nepoužívala ani gertrude stein netvrďím že vždy ale napríklad dosť často v knihe how to write. gertrude stein však na začiatku viet použila veľké písmená a ako vidno ja ich tu teraz nie. používam na začiatkoch malé ako napríklad e e cummings. upozornil som teraz týmto alebo skôr tamtým tam teda tamtými dvomi menami tam na moje dva veľké literárne vzory. experimentovať podľa vzoru. školácka cnosť. školácka chyba.

8 mám vzory mám cestu po ktorej sa spoľahlivo posúvam neviem či ďalej ale to možno ani nie je moja starosť. mám zámer ktorý sledujem a mám zámer ktorý sleduje mňa som teda obmedzene experimentálny. väčšina experimentov si pýta laboratórne podmienky a väčšine experimentov sa nedostanú preto väčšina experimentov prebieha mimo laboratórií v jednom vonkajšom

kozmickej laboratóriu. realistická literatúra konvenčná literatúra komerčná literatúra je súčasťou experimentu. aj rôzne ústavy ktoré zamestnávajú literárnych historikov teoretikov kritikov a sudcov sú súčasťou experimentu. v rámci tohto jediného veľkého experimentu nevieme spoľahlivo povedať ako vyzeráme zvonka. preto je každá zápleтка slaboduchá. nevieme aký tvar máme z hľadiska kvantových vzťahov nevieme aké podoby na seba naberať z hľadiska obyvateľov paralelných vesmírov lipnutie na príbehu je preto nepochopiteľné. ale povedzme že rozpor medzi príbehom či potrebou príbehu a neznalosťou toho čím sme a ako v skutočnosti vyzeráme je ideálnym priestorom pre experimentálne kúsky.

9 som teda obmedzene experimentálny. hrozí dogmatizmus. traduje sa že dogma a prehnaná zanietenosť škodia veci. experimentálny literát však dogmatikom a fanatikom byť musí inak bude jeho podujatie nedôveryhodné. bude nedôveryhodné že dôveryhodnosť mu je ukradnutá. experimentálny totiž nemožno byť len v nedelu popoludní. či na úsvite pondelka. na dogmu môže zaútočiť len ďalšia dogma. experiment nepretržitý experiment je ako had ale iný had had nezmar večne premenlivý had had ktorý sa bez ustania vyvlieka z kože dogiem. nepretržitý experiment deštruuje seba a svojich realizátorov s tým treba počítať. kto počíta ten sa ešte nepustil do experimentu.

10 niekde som pri nejakej príležitosti napísal alebo možno aj nenapísal že gertrude stein niekde napísala že čiarky sa používajú iba na to aby človek videl kde sa má vo vete nadýchnuť. nie som si istý či to naozaj takto napísala a či to napísala ona ale manželke som povedal že to napísala ona že ona také čosi napísala načo manželka povedala že toto sa predsa hovorí v školách deťom aby pochopili význam teda miesto čiarok. keď nemáš miesto nemáš význam. dodávam ja. teraz. keď si na nejakom mieste ale nie na svojom tak význam nejaký určite máš len to nevieš aký. niekto experimentálne nie je na svojom mieste. niekto experimentálne premiestňuje veci. niekto z experimentálnych dôvodov aj miesta. miesta súkromia i miesta

verejného rozprávania. treba sa asi pozrieť na koncijiho. dodávam. ja teraz. teda vtedy keď to teraz bolo. keď mi prvýkrát napadlo že teraz. že vtedy. že teraz by som mohol napísať že vtedy. dodávam. ale nie tu ale tam kde mi to prvýkrát napadlo. čiarky. bude to asi naopak: nie čiarky prikazujú nádych prípadne výdych ale nádych prípadne výdych prikazuje prikazoval isté mechanizmy sa medzitým zneprehľadnili miesto čiarky. čiarok. miesto aby mohli mať význam. dohodnime sa na nejakom rytme dýchania. dohovor nech už akokoľvek blahosklonný nakoniec aj tak vypáli ako dogma. takmer som napísal čiarku.

11 sme len alebo až ľudia. ale niektorí z nás dýchajú inak. napríklad astmatici. alebo matematici. alebo dogmatici. alebo tí čo trpia panickými poruchami. kde majú čiarky oni. oni si takéto otázky nekladú. ba ani my si ich namiesto nich nekladíme vždy. kde ich majú kde tie čiarky majú. alebo aj zdraví. kam ich kladú iní zdraví? otáznik áno otáznik. napríklad takí anglicky hovoriaci zdraví. anglická veta dnes znie takto: the videotape of the flashing light perched on top of the video recorder, under the TV, in the dark. alebo holandsky hovoriaci zdraví oni dnes majú takéto vety: ik heb begrip voor mensen die met behulp van euthanasie willen sterven, maar zelf heb ik die wens niet. ako by boli vyzerali. tí ľudia. tí takmer ľudia ba aj tí až ľudia. ako by boli vyzerali. na úsvite viet. tí ľudia. ich vety. na úsvite interpunkcií. dnes sa pravdaže budeme tváriť že nikdy nič také nebolo a že vždy bolo len tak ako je dnes.

12 prečo sa tváriť inak všakže. načo si niečo komplikovať. načo vyrábať ďalší zmätok. načo experimentovať keď môžeme ďalej konzervovať zdanie poriadku. zmätok vzniká z nutkania rekonštrukcie. rekonštrukcie nikdy neustanú. každá generácia vyrastá v ruchu rekonštrukcií. klamú ich tým že táto a táto rekonštrukcia je potrebná preto aby potom mohol byť poriadok. ten však nikdy nenaštane. nijaká generácia si nič také nepamätá. ak

aj niekto tvrdí že kedysi bolo hej lebo bol poriadok klame z neho spomienkový optimizmus. túžby po poriadku. túžba viesť poriadok aspoň do minulosti. do toho čo sa za minulosť označuje. do toho čo konvencia inšpirovaná ľubovoľnou náladou označuje za minulosť. nikdy som nechápal ako môže zvukovo fungovať libreto opery z krajiny na krajinu libreto ktoré sa prekladá. györgy ligeti si s tým hlavu očividne či skôr uchočujne nelámam. jeho le grand macabre sa z krajiny na krajinu prispôsobuje prispôsobujú sa slová inštrumentálne pasáže zvuky vzniká veľké množstvo verzii je to opera v neprestajnej prestavbe. posolstvo zostáva nemenné: nič nezostáva na svojom mieste. nekrotzar si prizve na pomoc kométu aby zničil doterajší život na zemi. záhuba sa nedotkne len toho kto ani tomu čo bolo doposiaľ nepripisoval veľký význam. básne sú zašifrované v telefónnom zozname bern porter si to všimol. báseň môže byť predmet ktorý vyťahnete z chladničky alebo ho v chladničke uskladníte george maciunas si to všimol. aj george brecht si niečo všimol aj jackson maclow aj ben vautier. ben vautier si najväčšmi všimol to že je ben. je viac ben ako vautier. zdvihni štafetu kto sa opovažuješ. hudbou môže byť čokoľvek. cavellini. cavelliniho pošta pošta od cavelliniho. jean le gac umením môže byť akékoľvek rozčarovanie. medzera ona kawaru medzi dvomi dátumami.

13 už je šestnásteho. poradové číslo dnešného dňa sa teda zachová. poradové číslo mesiaca nevediem ešte by sa náhodou mohol niekto striasť od zimy. alebo striasť zimy. rok tiež nevediem. zostanem zapamätaný v prítomnosti. preparovaná minulosť na zdravie. najdôležitejšie je nenechať sa zviest. a nikdy nenapísať to čo sme napísali. čo sme práve napísali. najdôležitejšie je nikdy nepoužívať slová „najdôležitejšie“ a „nikdy“. ešte dôležitejšie je nikdy nepoužívať úvodzovky. poverčivosť totiž nepopustí. zápletká predstiera že len ona vyjadruje spoľahlivú a spravodlivú štruktúru reality. štruktúru s ktorou sa má povinne rátať. najdôležitejšie je nikdy nenapísať túto vetu.

POÉZIA **Básně**

Zuzce

MIROSLAV FIŠMEISTER

Neslyším, co mi říkáte o sovách,
jste příliš oranžový.
Sovy mají štěrk.
Sovy mají štěrk.
Slyšel jsem, co jste mi říkal o sovách,
i když jste příliš oranžový.
To je zážitek skoro jako z trolejbusu.

Bez definice

Když je náměsíčný,
chodí po laně
(řetízky exotického hnoje),
pod sebou antické sloupy,
nad sebou tvůj kop nahoru.
Máš mne; králík není tulipán.

Asagaj probouzí k zvukovodu.
Na ostrově rostou zobáky;
oblíny obleku — papíroví draci.

Ochočená slova.
Jsi uvnitř stromu.

Průvan v závinu způsobuje uříznuté ucho.

Má
v levé paži
naroubováno příliš mnoho věcí.
Křídově běhá po kuchyni.
Dávné rouby.
Spící balaklava.
Živí se, běhaje kuchyní,
roládou plněnou průvanem.
A neví, sprinter, kde mu stojí hlava.

Stojíš před horou
Vpředu je bílá
Vzadu ne
Obejdeš ji
Vpředu je bílá
Vzadu ne

Někdo mi seškrabuje obličej
a pokládá na jeho místo vosy.
Ohlíží se přes ramena.
Můj obličej se na zemi skládá,
a odchází do země sádry a bagrů.
Na každém zubu visí vyznamenání,
pod každou paží je
cigaretovým kouřem načichlé rameno.
Dálniční pilíř.

Černobílý člověk.
Žebra vlevo má z uhlí.
Těmi vpravo
se ke mně nikdy neotočil.
Bílý pták.
Láhev mléka, černý pták a práh.
Piješ dva paneláky,
které tam nejsou, hlavně druhý.
(Strach z naplnění — —)
Vdechuješ koberce, vydechuješ strach.

Zkřehlé
(Plněné papriky ze skleníku naplněného
paprikami.)
brýle.
Prázdné hory jsou plné prázdných skříní.

Kdo je milý jako převozník,
napájí se velemlokem.
Plátěný člun nemá zahalené paže.
Byli jsme blízko vrb. . .

Žena tká sukni z písku,
který se sype z očí dveřím.
Magnet skořápky ukazuje
na zeleného papouška v protiproudé skořápce.
Bílé police — bílé knihy.

Překvapen holandským sýrem,
muž, který se podobá grilu,
stahuje se do planetária
Nad rychlobruslařskou dráhou,
obklopenou sýrem, dírkami
a fandícím publikem,
krouží ptáci, bronzové sny

MIROSLAV FIŠMEISTER (1976) pochádza z Brna. Amatérsky prírodovedec. V súčasnosti je na invalidnom dôchodku. Vydal básnické zbierky *Ten stolec je nízký!* (2005), *To okno je malé!* (2006), *Aspoň že postel je pohodlná...* (2007), *Pískoviště* (2007) a *Z* (2009). Jeho básne vyšli v antológiách *Anto-*

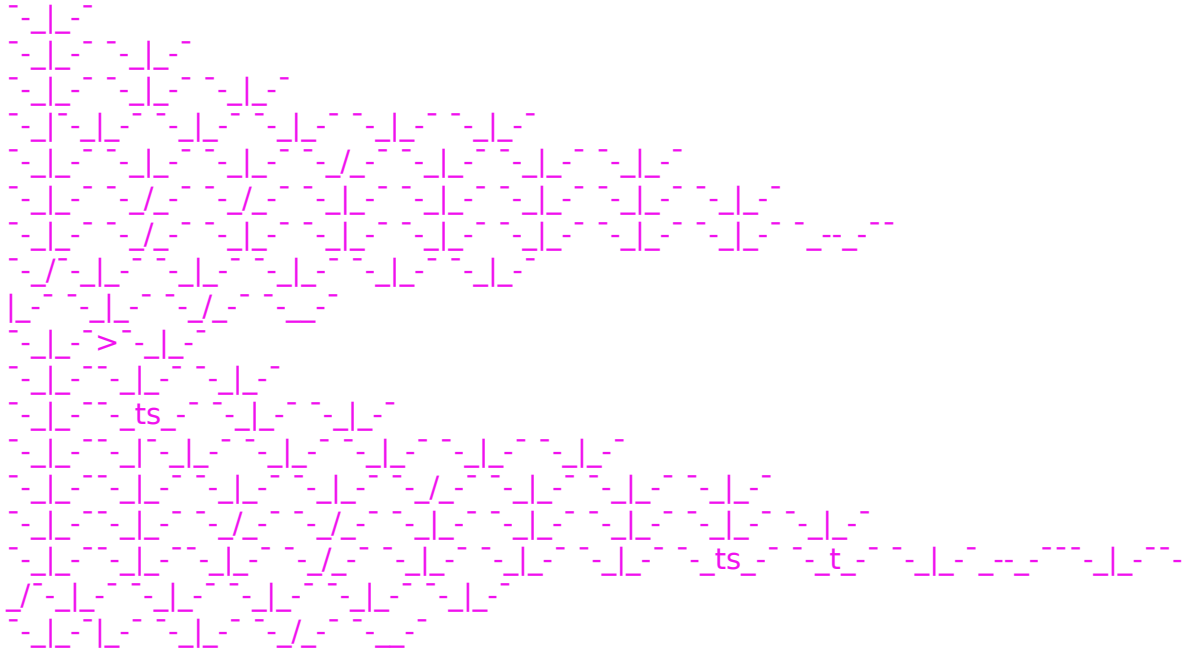
logie české poezie II. díl (1986—2006) (2007), *Po městě, jež je mi souzeno* (Brněnská zákoutí v poezii) (2007), *Kdybych vstoupil do Kauflandu, byl bych v Brně* (Brno v české poezii) (2009) a preložené do francúzštiny vo švajčiarskej revue *Le Passe Muraille* (č. 78/2009).

KLINGONSKÁ POÉZIA

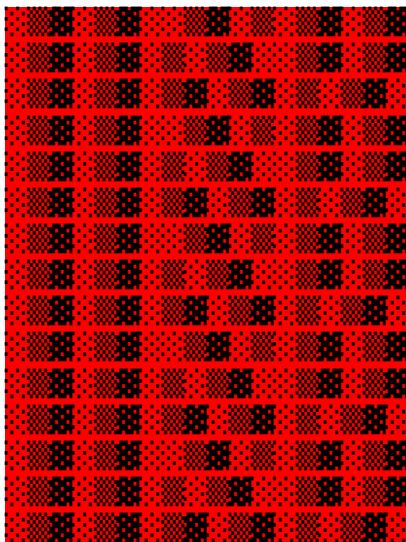
cḥaós wal·k wiž mΣ!

CHAOSDROID

vario [zix]'xcule

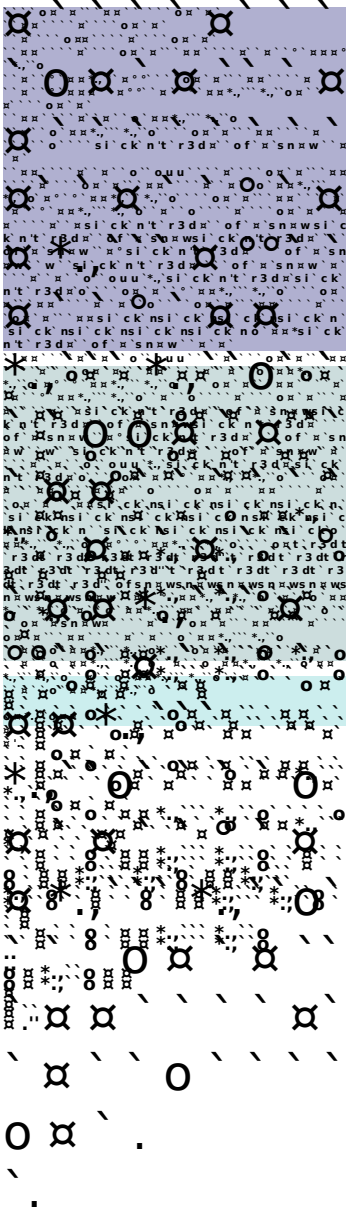
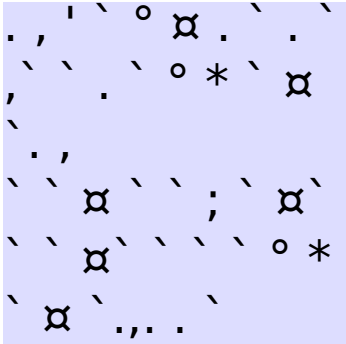


pod krvavý dážď



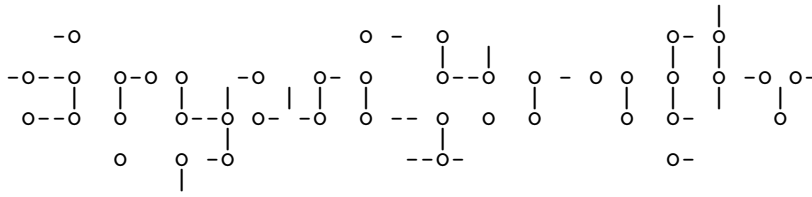
si` k` n:t` r 3 d` f` s n` w,.

pRincziNwàRR'cryiñ'QuΣΣn

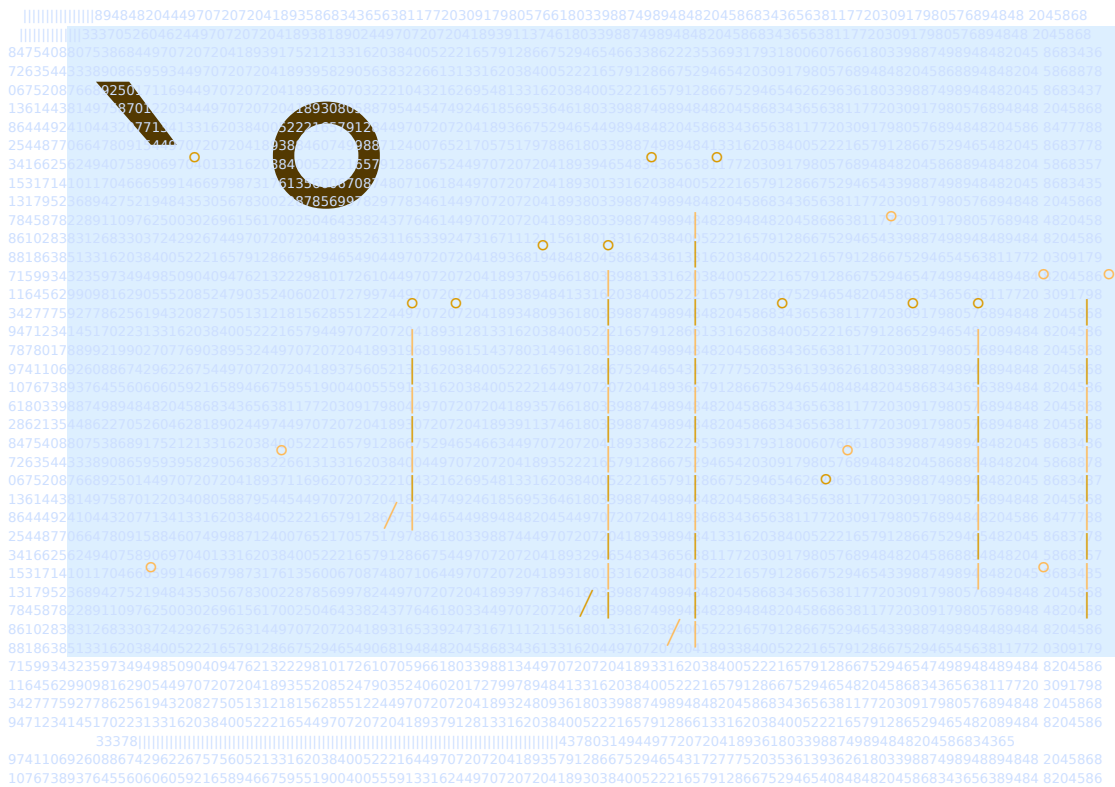


°
 i
 i
 'i
 illi
 illi
 i°
 iiii
 'i
 iiii
 'illi°
 'i
 'illi
 ,iiiiii
 'i'ii°iāi
 'iiiiii
 'iiiiāi°ii
 ,iiiiimūāi
 'iāimūi
 'illiāi
 'iiiiimūi°
 'iāimū°iūi
 ,iūimūiūi°iūi
 °iū°iūiāimū°i°
 'iiiiiiōāi°iōllliii
 'iiiiii°iāiōimūllliii°
 'llliii°iūimūiūi°
 °llliii°mūiāiūiōimūli
 'llliii°iūimūiūiōi°iūi
 "llliii°mūiāiūiōimūiūi
 "'iiiiii°iūimūiōiūi
 'iūiiiiāiiiiimūiūiūiōiōi
 'iiiiii°iimūiūiāiūiūiōi°
 llliii°iūimūiūiōiūi°iūi
 llliii°iūimūiūiūiōiūi
 llliii°iūimūiūiūiōiūi
 llliiiimūiiiiimūiāi
 llliiiimūiāi
 iiiiiimūi
 °iiiiioiiii

—|—o|future



...-----silence -----.---,,----- waiting for the sun eclipse.



CHAOSDROID (1979) vyĤstudovala rumunĤinu a angliĤtinu na Filologickej fakulte Univerzity Petrol-Gaze v Ploiesti. Ako Ĥpecialistka, manaĤierka pries-toru a organizatorka akciĤ pracovala pre nezávislý kultúrny priestor Buryzone (www.buryzone.sk). Bola zakladajúcou Ĥlenkou Ĥenského zdruĤenia pre nezávislú kultúru a nové médiá NADA (New App-

roaches to the Domain of Art) a zdruĤenia pre Ĥtúdium a prácu s novými médiami Burundi (burundi.sk). V rámci zdruĤenia Itchy Bit sa veno-vala organizovaniu a koordinovaniu projektov za-oberajúcich sa sociálnymi a umeleckými experi-mentmi s digitálnymi technológiami.

RECENZIA **Žiadne insitné veršotepectvo**

MICHAL REHÚŠ



Peter Šulej: Koniec modrého obdobia.
Bratislava : drewo a srd, 2008.

Básnická zbierka Petra Šuleja **Koniec modrého obdobia** (2008) je zavŕšením trilógie, ktorú spolu s ňou tvoria zbierky **Návrat veľkého romantika** (2001) a **Archetypálne leto** (2003). Spojitosť prvej a poslednej zbierky tejto trilógie naznačuje už grafické riešenie obálky. Na nej sa v oboch prípadoch nachádza figúrka pripomínajúca legendárnu hračku známu pod názvom „igračík“. Zatiaľ čo na obálke prvej zbierky sa nachádza fotografia figúrky ležiacej na chrbte a so zdvihnutými nohami, v druhom prípade sa stretávame s jej stojacou ilustrovanou verziou, ktorá je otočená chrbtom a za seba vrhá dlhý tieň, čo evokuje odchádzanie, resp. — prenesene v súvislosti s názvom zbierky — aj koniec.

Obálka však nie je jediným znakom, ktorý jednotlivé zbierky spája. Peter Šulej opäť prišiel so súborom textov, ktoré nesú charakteristické črty postmoderného písania, akými sú montáž, autoreferencia, intertextualita, paródia, irónia, pastiš atď. Okrem toho naďalej rozvíja svoje cyberpunkové východiská, ktoré sa prejavujú jazykom a tematizáciou moderných tech-

nológií a s tým súvisiacimi (možnými) zmenami v environmentálnej a sociálnej oblasti a v živote jednotlivca.

Viacere oporné body, ktoré vymedzujú pole záujmov Šulejovej tvorby, odкрýva aj sám autor vo svojom kváziprogramovom texte s názvom *žiadne (el manifesto negativo) / zoradené*. V ňom autor per negationem (používajúc vymedzovacie zámeno „žiadne“) vymenúva jednotlivé motívy a autorské stratégie, ktoré síce v intenciách názvu navonok akoby odmieta, avšak v skutočnosti demonštruje a odkazuje na ich uplatňovanie. Keďže sa však nachádzame na „území“ postmoderného textu, nemožno tieto manifestačné a programové vyhlásenia vzťahovať na Šulejovu tvorbu absolútne a bezvýhradne. Vo viacerých prípadoch totiž ide o hru s čitateľom/čitateľkou, ktorá ma charakter (seba)irónie, ako napríklad:

„žiadne bozky kade-tade a hromadné kopulácie žiadne mačistické pičovanie a kokotenie“ (s. 53).

Ak však odhliadneme od týchto pasáží, z textu možno vyabstrahovať explicitné priznanie ku kon-

krétnym autorským stratégiám, akými sú napríklad používanie cudzích slov, vnorených zátvoriek, mott a citácií, narážok na „*temporálne popové ikony*“, experimentovanie a konceptualizovanie, kombinatorika a (lomkové) programovanie. Čo sa týka motívických a tematických zložiek, Šulej pomenúva materiál a rekvizity z oblasti prírodného sveta, mytológie, histórie, osobných skúseností a spomienok („*žiadne príhody zo „života“ ani odžité situácie*“, s. 53), mineralógie, geológie atď.

Niektoré z týchto charakteristík (používanie cudzích slov, systému lomiek a zátvoriek a odkazovanie na históriu, mineralógiu a geológiu) nachádzame už v úvodnej básni *vstup / (problémy s knižnicou)*. Tá je akosi poetickou reflexiou alebo meditáciou o konštitutívnom význame jazyka, komunikácie, resp. písma a slova v historickej perspektíve:

„/ na počiatku bolo niečo:
povedz mi čo by sa stalo
keby slov(f)o zapísali v ogame
nie „len“ v inom programe
kedy by sme urobili prvé krôčiky operácie
prostredia stroje...
predstavujem si problémy s knižnicou — archívom
a milostnou poéziou“ (s. 10 – 11).

Ako vidno z citovaného fragmentu, prípadným nejestvovaním slova by bola ohrozená ľúbostná komunikácia (milostná poézia), pričom práve táto stránka akoby bola — popri podpore kultúrneho a technologického rozvoja — zmyslom a funkciou komunikácie ako takej. Potvrzuje to aj takmer až patetické a gýčové vyústenie básne:

„/ nakoniec — dodnes:
sú miesta písma a slova
magnetické body
jednotky a nuly
na kúskoch popísanej zeme
sa (neu)stále milujeme

šepkáme

s l o v á“ (s. 13).

Okrem toho, že sa tu súčasné dorozumievanie charakterizuje a definuje prostredníctvom

počítačovej/elektronickej komunikácie, tak vnesením kontrastného motívu odkazujúceho na prírodný/prirodzený/pôvodný prvok (zem) sa potvrdzuje „odvekosť“ komunikačného činu. Ten sa napokon v závere usúvzťažňuje s ľúbostným aktom.

Motívy partnerského vzťahu a lásky nachádzame aj v iných textoch. Najvýraznejšie sa prejavujú v básni *od rovín a údolí po CaH[PO₄] · 2H₂O a Fe₃ · · [PO₄]₂ · 8H₂O*, ktorá je pozoruhodná tým, ako autor využíva jednotlivé postupy a výrazové prostriedky na vtípné a tvorivé uchopenie aj takejto „ošemetnej“ témy. Báseň sa začína geomorfologickou alegóriou so sexuálnym podtónom, ktorá nesie známky paródie:

„vylejem roviny do tvojich údolí
zakryjem ťa svojim priestorom
roklinu po rokline
navždy stromy hory“ (s. 19).

Ďalej autor do textu vnáša romanticky gýčovitú metaforu „*rubáš utkaný z mesačného svitu*“ (s. 20), ktorú vzápätí (ironicky) rozvíja spôsobom, pri ktorom čerpá z (profánnej) motiviky a lexiky súčasných technológií a vied ako biológia a geológia:

„*rastra pouličných lúčok
morského planktónu
svetielkujúcich minerálov
na hroboch na skalách na lastúrach*“ (s. 20).

„Veľká“ geologicko-mineralogická metafora napokon vyvrcholí v záverečných veršoch, v ktorých sa originálnym spôsobom aktualizuje frazeologizmus „láska až za hrob“:

„*regionálna geológia nás spojila
so všetkými milencami sveta
láska až po posledný povlak brushitu
znovuzrodená s prvým kryštálom vivianitu*“
(s. 20).

Štylizácia do postmoderného romantika je dokonalejšia, pričom ju možno čítať nielen ako paródiu na ľúbostnú lyriku, ale aj ako jej aktualizáciu.

Táto báseň vystihuje jednu z polôh Šulejovej tvorivej metódy, ktorej podstata spočíva v aplikácii postmoderných autorských stratégií na niektoré tradičné témy. Šulej svoje

montáže, v ktorých sa prelínajú jazyk a diskurz rozmanitých umeleckých oblastí (okrem literatúry najmä hudba), vedeckých disciplín (kybernetika, biológia, história, mineralógia, geológia atď.), rozličné poetiky, citáty z cudzích textov, osobné spomienky atď., využíva na tematizáciu alebo vyjasňovanie takých základných otázok, akými sú láska, pominuteľnosť, plynutie času, vplyv moderných technológií na človeka a životné prostredie atď. Použité formálne prostriedky mu umožňujú, aby jeho stvárnenia a riešenia nevyznievali banálne, ale naopak zasahovali novou intenzitou. Šulej teda neopúšťa intenciu reflektovať aj „univerzálne“ otázky, robí to však bez toho, aby ustupoval hre, experimentu a postmodernistickému „vyčíňaniu“. Naopak, hravosť, paródia a irónia mu umožňujú nielen udržať si dištanc, resp. nadhľad pri ich uchopovaní, ale sú zároveň prostriedkami, ako tieto navonok klišéovité problémy prerozprávať novým jazykom. Táto dvojznačnosť Šulejovej tvorby je tak významným zdrojom provokujúceho napätia, ktoré núti čitateľov a čitateľky konfrontovať sa s rozmanitými možnosťami čítania jeho textov.

Jedným z významných okruhov tém, ktoré sa objavujú v Šulejových básňach, sú komplementárne prvky ako plynutie času, pominuteľnosť, spomínanie – pamäť. Časová perspektíva je obsiahnutá už v úvodnej básni *vstup / (problémy s knižnicou)*, tematizácia smrti sa zase objavuje v „ľúbostnej básni“ *od rovín a údolí po CaH[PO₄] · 2H₂O a Fe₃ · · [PO₄]₂ · 8H₂O*. Netreba zabúdať ani na to, že tento aspekt je zakódovaný už v názve celej zbierky, ktorý explicitne signalizuje ukončenie istej etapy, pričom básne obsiahnuté v zbierke môžu mať charakter retrospektívneho pohľadu na toto (modré = smutné?) obdobie. Tematizáciu časovosti, či už v podobe osobných spomienok, „filozofickej“ reflexie, „historickej analýzy“, chronologického rozprávania alebo odkazov na históriu, mytológiu a geológiu, nachádzame vo väčšine textov zbierky.

Pomerne exemplárne Šulej pracuje s témou plynutia času a pominuteľnosti v básni *vymiznutie*. V jej úvodných veršoch lyrický subjekt peter s pátosom definuje svoju výpoveď ako „slová vymiznutia“ (teda nie „slová o vymiznutí“),

ale zároveň v nich zdôrazňuje literárny/jazykový, a teda sprostredkujúci charakter uchopovania titulného fenoménu:

*„toto sú slová vymiznutia straty a zabudnutia
len slová (dejiny fenoménu neexistujú)
nehovoria nič o kolektívnych pamätiach
o kruhoch na vode ktoré niekto nafotí
a zaznamená“* (s. 49 – 50).

Ambíciou básne je teda akoby intencia vypovedať/evokovať stratu, nie referovať o nej. Toto východisko logicky vylučuje možnosť sprítomňovať to, čo je už dajakým spôsobom (prostredníctvom pamäte alebo fotografie) zachytené. V ďalších veršoch nadobúda aktuálny svet bezútešné označenie konečnej stanice (terminus), pričom sa opäť objavuje motív rieky, ktorej plynutie a majestátnosť (vyjadrená uvedením jej dĺžky) neprináša útechu a istotu, ale naopak odvíja sa od nej ohrozenie a vedomie roztrieštenosti:

*„evolúciu si predsa nikto nepamätá
žijeme na terminuse priatelia
čo na tom že z terasy bytu vidím /
v dvoch prierezoch (medzi domami)
na tvoj tok dunaj
chladná voda nebezpečne stúpa
/ – obraz nescelený“* (s. 50).

km 1867

V nadväzujúcich veršoch je vykreslená „pohrebná scéna“, s ktorou je spojený fenomén zabudnutia (blednúce spomienky) a vedomie nezvratnosti straty:

*„vyblednuté stránky z súkromných archívov:
čierne sú slzy rinúce sa spod slnečných okuliarov
viem nikto ju už neprinavráti“* (s. 51).

V závere sa úvodný obraz kruhov na vode „dekonštruuje“ a preskupuje a zároveň sa prostredníctvom intertextuálneho odkazu na postavy a krajinu z Tolkienových románov navodzujú pocity prázdna a zániku:

*„vodu na vodu kameň na kameň
elfovia už dávno pradávno opustili stredozem“*
(s. 51).

Konečnosť je definitívne zavŕšená a podopretá záverečným veršom, v ktorom sa konštatuje ukončenie celého verbálneho aktu: „*a laie svoje tým peter ukončil*“ (s. 51).

Ďalšou líniou Šulejových básní sú cyberpunkové motívy, často usúvzťažnené s environmentalizmom. Do tejto skupiny možno zaradiť najmä báseň *krajina gramofónov*. Ak „gramofóny“ budeme čítať ako synekdochu (pars pro toto) technologického pokroku, tak z básne vyplynie motív kolonizovania nášho prostredia technologickými produktmi a ich prejavmi — v tomto prípade zvukom (ten však môže symbolizovať aj smog, rozmanité typy žiarení atď.). Úvodné verše tematizujú nástup tejto (technologickej) kolonizácie, pričom ústia do „paranoickej“ (alebo „ezoterickej“?) otázky vyjadrujúcej podozrenie, či sa aj za geologickými procesmi neukrýva dajaký „utajený program“:

„*povrch tvorený len gramofónmi a súčiastkami sa dostal nakoniec aj k nám (je snáď usporiadanie kamenia náhodné?)*“ (s. 57).

Nasledujúce verše stavajú do kontrastu „starý“/prirodzený/s prírodou spätý a „nový“/technologický svet:

„*akoby sme teda v ňom sformulovali svet — / z pohľadu jazdeckého sedla opálených rúk siahajúcich na / — operačný systém gramofónu*“ (s. 57).

Verše „*zaseknutie ihly na mikroskopickej ryhe / spôsobilo zrod nového života*“ (s. 58) môžu byť nielen metaforickým popisom vzniku zvuku a hudby, ale aj usúvzťažnením ľudskej reprodukčnej techniky s rozmnožovaním technológií. Ďalej autor zachytáva cyberpunkové apokalyptické vízie, ktoré sú podopreté implicitným odkazom na fresku Tanec smrti — najznámejším a najvýznamnejším vyobrazením v odkazovanom kostole:

„*ak sa z vinylu ozve rezký marš na text o zvyšovaní produkcie pozri si fresky v kostolíku v istrijskom hrastovlje zemetrasenie na čas znehybní gramokrajinu začne sa boj o nahrávky*“ (s. 59).

Technologický pokrok a s ním súvisiace nahradenie pôvodných (prírodných) postupov novými (syntetickými) riešeniami sa objavuje vo verši „*červíkov nahrádzajú inžinieri*“ (s. 59). Červíkom sa tu rozumie *tachardia lacca*, z ktorej výlučkov sa vyrába šelak v minulosti používaný na výrobu gramofónových platní. Širší environmentálny rozmer textu je potvrdený vo veršoch, v ktorých autor načrtáva boj úzkej enklávy proti hegemonii technológií prostredníctvom ekologických aktivít, pričom príroda sa tu ocitá v úlohe bariéry proti expanzii techniky:

„*napokon sme ostali iba niekoľkí zástancovia mierových riešení — výsadbou stredomorských tují zvukových bariér proti novým reproduktorom komínov veží majákov plné nebo / sťažňov*“ (s. 60).

Presadzovanie sa technológií je evidentné aj z toho, že predmetom činnosti antropológa je skúmanie technologickej súčiastky (šasi), ba interpretácia človeka prostredníctvom techniky, pričom rozsah tohto posunu ilustruje aj skutočnosť, že prirodzené prostredie reprezentanta prírody (ďatľa) sa nahrádza technologickou realitou (dyhovanie):

„*čím sa zatiaľ zaoberá antropológ? dreveným šasi a vplyvom ťuku ďatľa na dyhovanie a hrče cez prizmu gramofónu vysvetlovať poznať /*“ (s. 61).

Zo záverečných až dadaisticky hravých veršov možno vyčítať nielen redukciu bytia na číselné vyjadrenie, ale aj jej dočasné prerušenie prostredníctvom nástroja, ktorý má svoj pôvod vo svete prírody (metlička z konského chvosta):

„*// 78,26 33 1/3 45 rôzne modalities bytia z konského chvosta metlička ich dočasne spomalila*“ (s. 61).

Napätie medzi prírodným a technickým, resp. ľudským výtvorom možno badať aj v iných Šulejových textoch. Báseň *rieky: sever — juh / západ — východ* sa začína veršami, v ktorých sa síce konštatuje krása prírodného útvaru, avšak prirodzenosť

(hegemonia) sa prisudzuje technickému dielu (ak „kamenný tunel“ budeme chápať ako výtvar človeka):

„tunel zo zelene (je) nádherný
kamenný možno viac prirodzený
ak obrastie machom čo sa zmení?
budeme viac fatalisti či cynici /?“ (s. 14).

V nasledujúcich veršoch sa však príroda stavia do pozície oporného bodu pre základné a prvotné aktivity človeka, čím sa zdôrazňuje jej význam:

„pri formovaní štátu a práva
zakladaní ohňa a rodiny
zraky upierame k horám
do nich vkladáme nádeje a vieru“ (s. 14 – 15).

Verše z básne *výstup / (dočmárať knihu)* zase zobrazujú človeka ako utilitárneho zraňovača prírody:

„/ lámeme vosk pečate
odignorovali sme /
psychológiu stromov
a urobili si z toho
dobrý obchod
viazaný v koži“ (s. 86).

Túto cyberpunkovo-environmentálnu líniu Šulejovej tvorby komplementárne dopĺňajú básne, ktoré vychádzajú z analógie medzi fungovaním sveta neživej a živej prírody, sveta ľudí a moderných technológií. Tieto rozličné svety spája metafora programu — programovania. Šulej tak aplikuje modely a nástroje súvisiace s novými technológiami (programovanie) na prírodné a biologické procesy. Z tohto hľadiska sú pozoruhodné najmä básne *zámer a piesok* a *programovanie formácií*, v ktorých sa kontrastujú alebo usúvzťažňujú svet neživej a živej prírody, vrátane ľudí, resp. prírodný a technologický svet.

V úvodných veršoch básne *zámer a piesok* sa navodzuje analógia medzi fungovaním anorganického a ľudského sveta, pričom stavebným prvkom je tu metafora „utajeného programu“. Táto analógia vyúsťuje do konštatovania plynutia všetkého a vyjadrenia pochybností o zmysle a účele (života):

„(tak ako sa) /

*piesok pláže (sa) presúva
pracuje na základe vlastného
nám utajeného programu
napísaného pre anorganický hardvér
v dobách prvých dní
konštrukčným tímom
s jasnou predstavou*

/ [aj my (sa) dostávame cez križovatky na zelenú
a množstvo vecí mimovoľne len tak akoby plynú
denne pochybujeme o zámere]“ (s. 30 – 31).

Rovnako si tu treba všimnúť vyčlenenie zvrätaného zámena „sa“ prostredníctvom zátvoriek, ktoré vlastne reprezentuje/šifruje spomínanú na-programovanosť.

Ďalšia báseň s motívom programovania má túto operáciu priamo v názve — *programovanie formácií*. Tento text má charakter taxonómie a tvoria ho „poetické variácie“ na jednotlivé formácie živočíchov: svorka, črieda, stádo, húf, krdeľ, roj a zhluk. Úvodné verše explicitne tematizujú programovanie jednej z „formácií“:

„svorka blčiacim plameňom zrakosledu dáva
najavo nervozitu
zvedaví ako ju naprogramujú v každom detaile“
(s. 62).

Príznačné sú aj verše, v ktorých sa biologické prelína s technickým: „na zvukovú kartu: bučanie bečanie mečanie krochkanie erdzanie...“ (s. 63) a

„nech je teda naplnený myriadou strieborných
diskov /
tiahnucich za potravou“ (s. 63).

V tejto súvislosti možno tiež uviesť predpoklad „utajeného programu“, ktorý je obsiahnutý v otázke z básne *krajina gramofónov*: „(je snáď usporiadanie kamenia náhodné?)“ (s. 57).

Spomínali sme, že výraznou črtou Šulejovej poézie je hravosť. Tá nie je reprezentovaná len montážou, prelínaním a kladením rozmanitých formálnych a motivických prvkov vedľa seba, ale aj uvoľnenými enumeráciami:

„[lupa pinzeta či skalpel klieštiky pipety a banky
nejaké skúmavky
porcelánové misky bunsenove horáky schwartzove
váhy
kobaltové sklo a malé kladivko (s nákovkou na
pracovnom stole)
lúhy a kyseliny vlastne základné chemikálie
(v dubovej skrini)“ (s. 42),

„z balkónov premiestňujeme sukulenty
z bytov palmoviny
kde tu drny duny štrky piesky“ (s. 81),

„(kliper / škuner / jachta /
čln / vodný bicykel / nafukovačka)“ (s. 82).

Ďalším prostriedkom, ktorým Šulej dosahuje hravosť a nadľahčenosť, je parodovanie starších poetických postupov, ktorých produktom sú patetické verše s nápadným uplatňovaním inverzie: „ó príjemné spevy slnkom vyhriateho pieskovca /“ (s. 32), „motory stroj hraničnou rýchlosťou imaginácie ženú“ (s. 47), „kopije proti veterným mlynom hlbokým hlasom znejú“ (s. 76). Inou stratégiou je vytváranie a používanie neologizmov v podobe zložených slov, ako napríklad zrakosled (s. 62), životabehy (s. 65), láskočasy (s. 65). Dynamizujúcim prvkom je (navonok paradoxne) aj používanie cudzích a odborných termínov z rozmanitých disciplín. Napriek tomu, že viaceré slová sú pre (v danom odbore nezainteresovaného) čitateľa/čitateľku neznáme, tak už len sama ich prítomnosť v poetickom texte pôsobí exotizujúco a stimulujúco.

Výrazným formálnym znakom Šulejových básní je začleňovanie lomiek na začiatok, do vnútra alebo na koniec veršov. Táto špecifická práca s lomkami sa po prvý raz u neho objavila v predchádzajúcej zbierke **Archetypálne leto**. Šulej vysvetľuje interpretačný význam lomiek v závere zbierky nasledujúcimi slovami: „pri lomkovom veršovom systéme je nutné vybrať si jednu z významových rovín...“ (s. 93). Toto usmerenie zreteľne signalizuje, že čitateľ/ka sa má aktívne zúčastňovať a spoluvytvárať báseň. Autor často lomkami oddeľuje (alebo spája?) antagonistické a protichodné kvality: „je jar / jeseň všetko kvitne / padajú listy“ (s. 17), „získavame / strácame“ (s. 21), „otáznik / výkričník s bodkou mimo

množiny“ (s. 60). Navyše vo verši „je jar / jeseň všetko kvitne / padajú listy“ (s. 17) možno badať aj aplikáciu kombinatoriky, keďže (ak sa neuspokojíme s konvenčným čítaním) sa tu vďaka lomkám ponúkajú až štyri možnosti čítania.

Intertextualitu Šulej realizuje prostredníctvom mott, citácií a viac či menej zreteľných odkazov na cudzie literárne texty. V pozícii motta sa objavujú textové fragmenty z tvorby The Beatles, Johna Donna a skupiny Visage. V prípade motta, ktoré má charakter citátu z piesne Yellow Submarine od The Beatles, však nejde o autentický citát, ale o foneticky poslovenčenú verziu: „(...) môžete mi vylízať (...) kokot kokot (...)“ (s. 16). Ďalšou formou intertextuality sú citáty z textov, ktorých presné bibliografické údaje sú uvedené na konci zbierky v *poznámkach*. Tieto citáty pochádzajú z tvorby Štefana Strážaya, Juliusa Fučíka a z Béo-wulfa. Okrem týchto bibliograficky zakotvených citátov sa v básňach nachádza aj úryvok z Chalupkovej básne *Mor ho!* (s. 24), text na pečiatke (s. 26), katalógový popis archívnej fotografie (s. 70). V Šulejových básňach sa vyskytujú aj odkazy na text Marca Aurelia („počas noci hovory k sebe ///“, s. 36), romány J.R.R. Tolkiena („elfovia už dávno pradávno opustili stredozem“, s. 51), známy jazykolam („a tie vrabce štrng brnk z trnia do trnia“, s. 63) atď.

Zbierka je formálne rozdelená na dve časti. Prvá má názov *koniec modrého obdobia* a rámcujú ju básne *vstup / (problémy s knižnicou)* a *výstup / (dočmárať knihu)*, ktoré spája tematizácia písania. Druhá časť má názov *za koncom modrého obdobia* a tvorí ju jediná báseň *vydestilovaná poézia*, ktorá je zložená z niekoľkých veršov alebo veršových fragmentov použitých v predchádzajúcich básňach. Ich výber môže mať (v súvislosti s názvom) homeopatickú ambíciu obsiahnuť to najpodstatnejšie z prvej časti zbierky. Text však môže byť aj demonštráciou myšlienky, že už nič nové sa nedá vypovedať, resp. napísať, už možno len opakovať a variovať staré. Navonok môže zvolená technika pripomínať postup obsiahnutý v básni Tristana Tzaru *Návod ako vytvoriť dadaistickú báseň*, v prípade Šulejovho textu je však konceptuálny zámer evidentne uprednostnený pred náhodou. Tento tvorivý

princíp vlastne vystihuje Šulejov prístup k tvorbe poetického textu – básne síce navonok často pôsobia dojmom nesúrodosti a chaotickosti, v skutočnosti však za nimi stojí premyslený plán. Racionalita jednoznačne vífazi nad iracionalitou, čo je v protiklade s východiskami klasických avantgárd, s ktorými na druhej strane Šulejove texty spája experimentovanie a provokatívnosť.

O najnovšej zbierke Petra Šuleja možno povedať, že je premysleným a starostlivo zostaveným tvarom, ktorému však nechýba sviežosť a dráždivosť. Šulejove texty sú prejavom intelektuálneho úsilia a konceptualizovania, ktorých výsledkom sú formálne suverénne a hravé texty. Na sile im neuberá ani autorova intencia relatívne priamo-

čiara a otvorene reflektovať aj niektoré „univerzálne“ otázky a problémy, keďže „vážnosť“ tohto prístupu sa často relativizuje na úrovni formálneho riešenia. Negatívne ich nepoznačuje ani časté používanie odborných termínov z rozličných oblastí a vedných odborov, keďže básne nielen „sterilizujú“ a „anestetizujú“ (čím na druhej strane vyvolávajú ešte znepokojujúcejší účinok), ale ich aj funkčne ozvlášťujú. Svoj prejav tu nenachádza „žiadne insitné veršotepectvo“ (s. 53), ale sofistickovaná a inšpiratívna mixáž. Zbierka **Koniec moderného obdobia** je preto dôkazom toho, že postmoderné experimentovanie sa nielenže nevyčerpalo, ale že je nutné považovať ho za najživší prvok v rámci slovenskej poézie.



Radoslav Repický | Hot Dog, olej na plátne, 130 × 130, 2008

POÉZIA **Krajinológia**
KATARÍNA GRICHOVÁ

libelácia

Autobus puká
pohybuje sa — s ním sa suniem JA
otočenie okolo vlastnej osi vyvolá zvracanie
vozidla

.
oko

.
vnútorná mystikova miska
— stáča sa okolo objemu — jeho hladinu
tvaryje tlak
netvaruje

.
zvonku — ubodnutie jedinej osy
to vyvoláva komplikované zaľúbenie
v pukaní tela

.
leží — stojí — sedí
nepohybuje sa
pohybuje

výškrab

Nebolo by stlačenie dreva na prst
bolo by mäso vracajúce sa do surového tvaru
boli by väzby — mrštiace sa
kolaps
existoval by podmienený pulz

.
Kolobehy by boli pozastavené — tvoriac predĺženú hladinu
kaskád — riečište dotvarované božou
prstou
tvárou určitosti
by naisto bolo
my

cyklóna

Ako sa udržiava teplo v krajine
ako je otázkou jej fyziognómie
ako aj jej vedy

ak je v krajine voda

aj
nad povrchom sa udržiava para

aj
psy — dnu stekajúce — sú pridržiavané
ku dnu sa viaže taktiež istota — postava — ak sedí
svojím postojom k zostatkovej krajine
tvárovo nevyčnieva

opakovanie
opakovanie

zaniknutie cyklu

ten, tá – to

Obmedzme sa.
Úvodom – v názvosloví.
Uprednostnime štyri až päťhláskové vlastné mená.
Možnosťou je obmedziť náš čas.
Stačí posunúť hranicu tolerancie.
Spánok skrátime o čas cesty vlakom.
Náš čas
je to náš čas.

Obmedzme sa – v ľahostajnosti.
V závislostiach.
V používaní jednej ruky, v potlesku.
V osobnom priestore
alebo
v útekovej vzdialenosti.

Obmedzme sa v póze.
Nezabúdajme, že nenastavujeme.
Latku.
Zrkadlo.
Nenastavujeme ani NÁŠ
čas.

Obmedzme sa.
Na jedno lano.
Obmedzme uzly.

Obmedzme svoju pozornosť v prípade
potreby sústredenia sa.
Zároveň obmedzme spoločnosť –
zamerajme sa na jednotlivca.

Príležitostne obmedzme slová.
Komunikáciu postavme na neobmedzených možnostiach.

A obmedzme sa
v zákonitostiach.
Najmä v slovesných tvaroch.
Nedbajme na spôsob skloňovania,
vypuštme zámená.

Zameňme:
obmedzený – obmedzovaný.
Opäť.

pojedanie chvosta, pojednanie o

Produkcia, vo výnimočnom stave je produkcia prudko atakovaná —

pozrieť sa na to zvrchu,

pri tom

neskloniť hlavu,

prežrieť neurčitosť, náhle zastaviť.

.

zaplniť

.

prežrieť znova.

Limonáda

Prejdi pomaly lavínovou časťou poľa.

Nezakríkni.

Ak predsa vyvoláš vlnu, opatrne sa zviň.

*

Buď opatrný pri používaní

elektrospotrebičov vo vani,

v žiadnom prípade na ne

nesiahaj dľaňou z vane.

*

Je dôležité kvety oddeľovať opatrne, hrozí poškodenie celého kra. Najistejšie je použiť vlastnú ruku.

Ďalej potrebujeme:

250 gramov cukru

1 a pol citróna

3 litre horúcej vody

a

kvety spomínaného kra.

Dokončenie b. 1.

To si vyžaduje priam krčovitú zápätia

a nadmerný slad neustále dávanie.

Pred dokončením — zmytie pachutí,

to vyžaduje nasať vodu, odškrabať a zložiť,

enumeráciu, či nevhodnú alebo nie,

enumeráciu.

Pomôž.

Ona sa navykrikuje, nakoniec,

pohládí masívne vodítko,

odloží dievčenskú,

zaspí.

subjektka

Moja krajina je veľká — ak trávim noc medzi kopcami, ráno neskladám stany, nepotrebujem plastické vrecia (plastikových ľudí) na špinu, moja špina je čistá — na pohľad sa miesto, kde spím, zdá neučesané, ale ja nepoznám hrebeň.

Odchádzam — ale nenechávam vlnitý plech alebo pach žuvačiek, len vlasy alebo nechty, škru-piny vajec a šupy zeleniny,

ktorú nikdy nikto nepestoval, iba našiel.

Krajina, v ktorej žijem, je jasný priestor, pred odchodom z nocľaziska v nej musím načrtnúť tmavšie čiary (pásky na chrbtoch ešte divých koní

a pásky od ohanbia hore driekom), iné čiary v nej zatiaľ neexistujú, taká

je šira.

Stromy v nej,

nepotrebujem mačetu, chladné zbrane — porast je horúci, topí sa sám. Prechádzam pod ním voľne, nie sú tu poľovnícke oká, prechádzam.

Spím na novom mieste, lebo moja krajina je taká ľudoslobodná, že všetky miesta sa zdajú nové — aj staré, pretože mladá tráva prerastá pomedzi staré škru-piny

nosnosť

Protichodné, k svorke.

Dáva blízkosť, ale pri pevnom zomknutí riskujeme vytrhnutie — obyčajov, až mäsa.

Svorka obkľučuje — železným rádom, spôsobuje kompaktnosť popisných častí, hlása: mäkkosť

dve strany jednej mince.

Napísať, že svorka je most, môže iba šaman, ten:

lužiny neznesú nosníky, potrebujeme spevnú zem, jednoduchá svorka ju zovrie zovrie.

tu

Povedz: ako udržať napätie v celom, intenzitu, neprepísknuť dĺžku

odhadnúť intervaly, povedz to len mne — veľkej postave vo dverách

hovor hovor

kde je to, miesto v, medzera

Intuícia sa končí,

daj mi návod, povedz

tu

KATARÍNA GRICHOVÁ (1987) pochádza z Ľubotíc a v súčasnosti študuje geografiu na Prírodovedeckej fakulte Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach. Svoje básne publikovala v časopise

KAM (zo súčasného umenia a literatúry) — č. 1/2009. Texty zverejňuje na internetových stránkach membrana.sk, pismak.cz a ghetto.k2city.eu.

POÉZIA **takéto procesy**

MICHAL BEDNÁŘ

Piest

Sypať hlinu
neúnavnou bridlicou

neustálymi kostrami
(vrastenými k nástrojom)
ju podmieňovať:

— monolitmi z dreva
— oknom napusteným pieskom

Skoro ako:
zastaviť sa o kameň

— či len päťami k mozolom
nechať sa pokľaknúť

Pokúšať sa ju vyliat'

Tieseň

Oscilovanie kvetov v podbrušku
následná demontáž nechtov
hrivy stekajúcej pod tvár
letiacou naprieč

primárna snaha okupovať
klavír vypuknutý
v parku

Rozpínanie

Písknutie v kúte
rozmetáva osi súmernosti
v letnej kuchyni

možno len halucinácia stien
či chrbát súčiastky

z ktorej inverzné kruhy
deformujú úder do čela
v strede vriacej miestnosti

lepok v pochutinách
neznestiteľne drží konzistenciu

Ospalosť

Zakrádanie sa tmavou predsieňou
z kuchyne počuť „otvor“
náhlejšie zrážky s koľajnicou
(voskové päty
s pohľadom srnky)

pohybujúci sa masťným pobrežím
fosforkujúce riasy
na dotyk syrové
zapichnuté ľakte

absolútny lektvár oknom
vyvierajúci z temena
či poľskej nohy?

MICHAL BEDNÁŘ (1988) pochádza z Trnavy a žije v Cerovej. V súčasnosti študuje na súkromnej obchodnej akadémii v Bratislave. Básne publikuje, príp. publikoval pod autorskými nickmi Animate Mundi, ZZZ, Fuk a Hoboj a momentálne svoje texty zverejňuje na literárnych stránkach membrana.sk a pismak.cz. Hlbší záujem o litera-

túru začal mať približne pred dvomi rokmi, kedy aj aktívne začal písať a publikovať svoje básne na internete. Jeho tvorba prešla rozmanitými typmi poetik a množstvom inšpirácii od začiatočníckych lúbostných rýmovačiek, cez beatnické texty, satiru / autosatiru až po surreálne a postmodernistické experimenty.

ŠTÚDIA **Korela(k)tivita tekutej hudobno-umeleckej intermediality**

JÚLIUS FUJAK

*Éra špecializácie nám priniesla umenie zvuku,
ktoré popiera zvuk, a umenie zvuku, ktoré popiera umenie...,
hudobnú drámu, ktorá popiera drámu, a drámu,
ktorá — v protiklade s praxou všetkých iných
ľudí na svete — popiera hudbu.*
Harry Partch

Predmetom úvah tohto textu je zlomkový výsek témy reflektovanej a nahliadanej z rôznych uhlov vlastne po celý čas existencie umeleckých prejavov prinajmenšom od staroveku — témy pôsobenia rôznych vzájomne usúvzťažnených umení, resp. hľadania príčin vplyvu a dosahu ich celistvo procesuálnej interakcie na možný, ňou vyvolaný pozmenený stav (ne)vedomia človeka, ktorý ju vníma. V tomto prípade pôjde ťažiskovo o poznámky smerujúce k postihnútiu povahy umelecky nekonvenčnej intermediality v súčasnosti, a to z pozície hudobnej estetiky a semiotiky v interdisciplinárnych presahoch do príbuzných humanitných disciplín.

1 Prirodzená súvzťažná spätosť hudby a iných umeleckých médií má korene už v dávnomveku. Priamo totiž súvisí s pôvodnou organickou synkretickosťou rôznych, až v neskorších obdobiach separovaných umeleckých činností, čiže s tzv. *corporeality* umeleckého prejavu. Ide o termín amerického nekonvenčného skladateľa a hudobno-intermediálneho brikolóra Harryho Partcha vyjadrujúci *corporeálnu* (telesnú) jednotu slovného, zvukového a pohybového gesta v *reálnom* čase. Archetypálne *corporeálna* celistvosť umeleckej intermediality (a v nej prítomná korelácia hudby a iných umení) je charakteristická a zakladajúco príznačná pre všetky rituály starovekého divadla rôznych kultúr (antického, čínskeho, indického, japonského divadla Nó a i.). Harry Partch, oprávnený kritik neprirodzenej extrémnej špecializácie v umení, hneď v úvodnej časti svojej knihy *Genesis of A Music* odlišuje *corporeálnu* a tzv. abstraktnú hudbu. Kým *corporeálna* hudba je, ako už bolo naznačené, viazaná svojimi „súrodeneckými“ vzťahmi s ďalšími umeleckými médiami v období protorituálu a rituálu, abstraktná hudba (primárne v európskom priestore) predstavuje tú „vetvu“, ktorá sa emancipačne osamostatnila v obdobiach post- a pseudorituálu (V. Miko).

Po pripomenutí *corporeálneho* ukotvenia hudby staroveku treba brať na zreteľ aj schopnosť

hudby viazať sa obapolne na symbolické významy (číslo — *quadrivium*), ako aj na mimetizmus a psychológiu (slovo — *trivium*), čo hudbu samo osebe predurčuje na intermediálny dialogický kontakt s inými druhmi umenia. S reinkarnáciou princípu celistvosti mixmediálneho umeleckého gesta gréckej antiky — persuzívnym účinkom trojjedinej choreiy na aktuálny stav (*páthé*) a charakter (*éthé*) človeka (V. Godár) — sa napokon stretávame aj v renesancii (spomeňme pôvodné motivácie vzniku opery). K jeho modifikovanej aktualizácii nie náhodou dochádza frontálne aj na prelome 20. a 21. storočia.

Paralelne s procesom postupného oslabovania *gutenbergovskej* (ohniskovo na slovo orientovanej) civilizácie sme totiž v súčasnosti konfrontovaní s nástupom komplexnejšej, senzorickej „multimediálnej“ paradigmy vnímania. Ide o skutočnosť, ktorú *masmediálne korporácie* pochopili a v intenciách svojho trhového profitu ju brilantne využívajú, zneužívajúc pritom nebývalé možnosti vyspelých digitálnych technológií *masmédií* a internetu. Iným, revitalizačným spôsobom na túto situáciu reagujú/mali by reagovať súčasné experimentálne intermediálne umelecké projekty.

2 V súvislosti s prirodzeným potenciálom hudby viazať sa na rôzne umelecké médiá je možné prista-

viť sa pri význame kategórie telesného (implikujúcej všetky naše zmysly a ich väzby na jednotlivé druhy umenia).¹ Fenomenalita telesného, resp. tela je centrálna napríklad v koncepcii tzv. telesnej semiotiky hudby talianskych muzikológov Gina Stefaniho a Stefanie Guerry Lisiovej. Telesné a telo tematizujú neraz ako metaforické synonymum celostného. Zrakovú, sluchovú či hmatovú percepciu, jej uvedomovanie i jej tvorivú transpozíciu a projekciu v umeleckých prejavoch reflektujú z uhlov archetypálne kozmicko-semiotických, fylogenetických, ontogenetických i osob(nost)ne historických. Telo zároveň obaja chápu v totalite, resp. globalite jazykov, psychosomatickej jednoty, stratifikácie pamäti, synestézie, emocio-tóno-fonosymbolických procesov, bio-energetickej štruktúry a organizmu.

Živý organizmus ako existenciálny fenomén je jednou z ústredných tém výskumu Eera Tarastiho z Helsínk. Telo, ktoré v jeho chápaní nemusí byť dualitným náprotivkom vedomia (veď ono samo v ňom „sídli“), taktiež neinterpretuje len ako biologicko-animálny korpus. Ľudské telo ako interpretant podľa neho nie je vecou, ale úchvatným vysielajúcim i prijímajúcim semiotickým fenoménom a sieťou interpretatívnych procesov, prítomných aj v abstraktnej hudobnej inteligencii.

Jedným z centrálnych motívov kontextu chápania telesného sa stáva pojem *gesta*. A to nielen v zmysle podstatnej prítomnosti vizuálneho a pohybového rozmeru koncertov (o ktorý sa človek v prípade rozjímania so zavretými očami, ako spomínal už I. Stravinskij, ochudobňuje). Taliansky semiotik a špičkový pozaunista Michel Lomuto v prednáške *Listening to Gesture* (Načúvanie gestu) prednesenej na 9. ICMS v Ríme v priamom poukaze na Husserlovu fenomenológiu objasnil chápanie výrazovo-významového rozmeru pojmu *gesta* na príklade Cézannovho zátišia — Cézan-

novo výtvarné gesto nespočíva v zobrazovaní a portrétovaní jablka ako veci, ale vo vyjadrení vlastnej *skúsenosti* jablka. V hudbe — či už samotnej, alebo zviazanej s iným umeleckým médiom — teda načúvame gestu, výrazovo nasýtenej výpovedi gesta o priamej, inak netlmočiteľnej významotvornej skúsenosti zakúšania inakostnej skutočnosti.

3 Udalostný proces vzájomnej korelácie výrazovo-významových gest hudby a iných umeleckých druhov je do istej miery možné ilustrovať aj prostredníctvom multi/aplikácie modelu významového ustrojenia výpovede Jana Mukařovského z prednášky *Pojem celku v teorii umění* (1945), na ktorom možno demonštrovať výrazový účinok sukcesívnosti a simultánnosti verbálneho textu a umocňovania jeho významov (Mukařovský, 1971, s. 88).

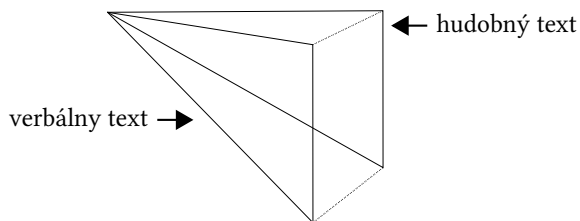
a	b	c	d	e	f	g	h
	a	b	c	d	e	f	g
		a	b	c	d	e	f
			a	b	c	d	e
				a	b	c	d
					a	b	c
						a	b
							a

„Zvislé rady modelovo zachytávajú to, čo sa pri postupnom vnímaní jednotlivých prvkov deje v našom vedomí. ... na konci výpovede je to, čo sme vnímali postupne, spätne akumulované v jednom dynamickom celku.“ (Plesník, 1999, s. 55). Uvedený model možno analogicky aplikovať aj na priebeh generovania významov hudobných procesov v našom vedomí.² Výslednú akumuláciu, resp. vzájomne sa obohacujúce znásobovanie slovného a (v plasticky „hyphologickom“ slova zmysle) hu-

¹O dôležitosti kategórie telesného svedčí o. i. téma 9. svetového kongresu International Congress on Musical Signification (ICMS) 2006 v Ríme (Universita Tor Vergata): *Music, Senses, Body* (Hudba, zmysly, telo).

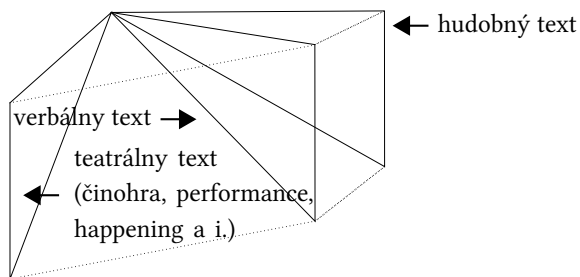
²V prípade hudobných diel máme neraz do činenia s multidimenzionálnou skutočnosťou, t. j. koexistenciou synchronných procesov, odohrávajúcich sa neraz vo viacerých časových pásmach. Ak by sme mali aplikovať uvedený model na hudobný proces polyfónie, napríklad len na priebeh melodických línií, potom by pre každý hlas musela byť vytvorená jedna plocha uvedeného modelu. Ak by sme mali zobrať do úvahy aj procesy dynamické, (metro)rytmické, timbrové, tektonické, artikulačno-interpretáčnne atď., potom by Mukařovského model musel byť veľarovito rozvinutý do priestoru (pre každý proces jedna plocha), čím by vlastne (viacnásobnou akumuláciou plôch) nadobudol tvar kužela. Tentoraz pre naše potreby aplikácie Mukařovského modelu ponechávam tvar plochy.

dobného textu by mohla vyjadriť nasledujúca geometrická schéma:



Medzi plochou modelu slovného textu a plochou modelu hudobného textu vzniká priestor ihlanu vyjadrujúci pytagorejský korelát tretej (ich presahujúcej) kvality, vyplývajúcej z ich usúvzťažnenia, pričom vnímaný korelát „transponujeme do významotvorných vzťahov“ (P. Faltin).

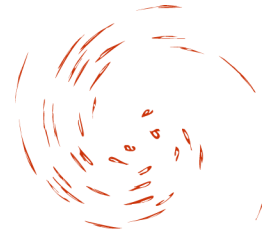
Analogicky, v prípade intermediálneho diela, môžeme využiť plochy pre ďalšie z použitých umeleckých médií, ktoré sa podobne ako literatúra a hudba odohrávajú lineárnom čase. Výsledná schéma tak nadobudne tvar vejárovito rozpriestraného ihlanu:



a b c d e f g h
 a b c d e f g
 a b c d e f
 a b c d e
 a b c d
 a b c
 a b
 a

performatívna textualita

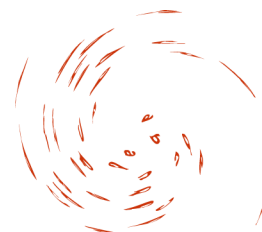
V prípade výtvarného textu s odlišným typom temporality môžeme Mukařovského model hypoteticky zvinúť do tvaru špirály:



Na tomto mieste nadväzujem na rozlíšenie umeleckých médií Aageho Hansena-Löveho zo začiatku 80. rokov 20. storočia, ktoré vychádza z Lessingovho *Laokoóna* (časové a priestorové umenia), z Jakobsonových úvah, ako aj zo spomenutého J. Mukařovského. Hansen-Löve rozlišuje umelecké druhy s performatívnou a s fixovanou textualitou z hľadiska ich temporálnej realizácie, súvisiacej s iným typom procesuality ich vnímania:

performatívna textualita — sukcesivita realizácie umeleckého média v lineárnom čase sa týka tzv. časových umení (literatúra, hudba, tanec, divadlo, performance, happening a i.);

fixovaná textualita — simultaneita realizácie umeleckého média v čase sa týka tzv. priestorových umení (výtvarné umenie, plastika, architektúra, do istej miery grafická poézia a pod.).



fixovaná textualita

4 Na základe uvedeného sa do popredia dostáva otázka špecifickosti a povahy interferencií intermediálneho usúvzťažnenia umeleckých druhov s performatívnou a fixovanou textualitou v súčasnosti. Už od polovice 20. storočia možno badať v nekonvenčných tvorivých prejavoch silnejúcu tendenciu k presahovaniu, resp. vystupovaniu z rám(c)ov umeleckých médií. Parfrázujúc myšlienky Hansena-Löveho či nemeckej lingvistky Ute Raßloff, tzv. časové umelecké médiá si chcú osvojiť časť možností priestorových médií a naopak. Ide o inklináciu k nadobudnutiu vlastností, ktoré „materské“ médium neposkytuje. Napríklad v časovom umeleckom médiu hudby niektorí autori v snahe „vystúpiť z“ performatívnej textuality a lineárne rozvíjanej temporality siahajú k neustálemu (niekedy temer nepozmenenému) opakovaniu tej istej sónickej slučky, resp. toho istého zvuku (princípy a metódy minimalizmu, samplingu). Príkladom relativizácie limitov fixovanej temporality priestorového umeleckého média môže byť zviditeľňovanie priebehu vzniku výtvarného diela, resp. procesu trvania (rozpochybovanie statiky obrazu rôznymi spôsobmi napríklad v akčnom výtvarnom umení – u nás pars pro toto tvorba Juraja Bartusza; výzvy na participáciu percipienta v paradigme (post)fluxus-u a i.).



Konvergentná, korela(k)tívna interferencia umeleckých médií napokon implicitne vyplýva z faktu, že žiadne z nich nie je „sterilne čisté“. V súvislosti s povahou súčasnej, nekonvenčne poňatej intermediality možno v súradniciach slovenskej estetiky za zásadný pokladať výskum spomínaného Jozefa Cseresa, podľa ktorého pohyb a procesualnosť sú vlastné povahe všetkých umeleckých médií. Na príklade „čistej“ malby dokumentuje jej

vlastnosť asimilovať vo svojom výraze aj proces kladenia farby, gestá, pohyb myšlienok umelca a pod., čo možno v istom zmysle aplikovať aj na iné umelecké médiá. Umelecky motivované komplextarne, nekonvenčné usúvzťažnenie hudobného zvuku, slova, pohybového gesta, vizuálneho obrazu atď. v rôznych transmediálnych kontextoch v istom zmysle testuje, relativizuje a sprítomňuje pohyb diferencie temporálno-spaciálnych rám(c)ov jednotlivých umeleckých médií.³

5 Z doteraz uvedeného vyplýva, že pojem korela(k)tivity, ktorý bol dosiaľ tematizovaný len v súvislosti s hudbou a jej načúvajúcim (ne)vedomím, možno aplikovať aj na iné umelecké druhy a rovnako aj na situáciu ich intermediálneho vzťahovania sa. V skratkovitom zhrnutí ide o používanie pertraktovaného pojmu v dvoch nasledujúcich významoch:

1. *Korela(k)tivita umeleckých médií* — korela(k)tívne vzťahovanie sa (v súčasnosti eventuálne metamorfujúcich) umeleckých médií *navzájom* (schéma multiplikácie Mukařovského modelu so zakomponovaním jeho špirálovitej transformácie pre umelecké médiá s fixovanou temporalitou);
2. *Korela(k)tivita umeleckej intermediality a (ne)vedomia človeka* — korela(k)tívne, vzájomné vzťahovanie sa usúvzťažňujúcej sa umeleckej intermediality a (ne)vedomia človeka, ktorý ju vníma. Toto (spolu)pôsobenie má/môže mať za následok udalostnú a kvalitatívnu zmenu modusu (ne)vedomia.

Bod 1. nadobúda zmysel a význam len v súvislosti s bodom 2. Oba sa však môžu stať a stávajú sa predmetom samostatného výskumu.

³Na margo meniacej sa textuality umeleckých druhov v súčasnosti Jozef Cseres v texte *Site & Room* píše: „Dnešní tvorcovia prostredníctvom nových technológií útočia už aj na zdanlivo neohroziteľnú ontologickú podstatu médií — ich spaciálno-temporálne koordináty a limity. Hudobné dielo už dávno nie je vtesnané do časového rámca opakovaných živých prevedení alebo mechanicko-elektronických prehrávaní, a ani architektonický priestor nemusí byť trojrozmerný, a dokonca ani reálny.“ (Cseres, 2004, s. 46) Má na mysli prítomnosť umeleckej intermedialnej idey vo virtuálnom priestore a hlavne jej „zozmyslu-plenie“ istým konceptuálnym rámcem: „Konceptuálne a virtuálne aspekty diela sú rovnako dôležité ako jeho (i)materiálna forma, sú do nej imanentne zakódované“ (tamtiež, s. 46).

6 Iné modusy, režimy vedomia sa aktivujú masmediálnou multimedialitou (rôzne televízne show programy, rôzne postsocialistické recyklačné muzikály, neinvenčné koncerty populárnej hudby) a iné súčasťou, inakostne provokujúcou umeleckou intermedialitou. S istým zjednodušením možno povedať, že v prvom prípade sa atakujú prvé, vedomé zmyslové úrovne vedomia, kým v druhom prípade môže dôjsť k prebudeniu obsahov oveľa hlbších, resp. vyšších dimenzií vedomia človeka. V trblietavých „lunaparkoch“ multimedialných show máme do činenia s kvantitatívnym, pasívnym navrstvovaním použitých médií (takpovediac na „vonkajší efekt“). V korela(k)tívnej intermedialite s umeleckou intenciou nejde len o znásobovanie, ale o aktívne usúvzťažnenie médií, o snahu vytvoriť nový korelát, ktorý svojou kvalitou presahuje ich vlastnosti („vnútorný efekt“). Divák-poslucháč sa môže v prípade hudobno-intermediálnych simulácií tohto druhu konfrontovať s novými (neraz i v reálnom čase vytváranými), intermedialne konfúznymi dielami *sui generis*, ktorých inakostná osobitosť vyplýva z ich komplementárne dialogickej konfrontácie a umocňovania akosti vzájomne „presakujúcich“ textualít viacerých transparentne procesuálnych umeleckých médií.⁴ V intenciách tohto „presakovania“ vlastností performatívnej textuality do fixovanej textuality a naopak je možné hovoriť o korela(k)tivitve **tekutej** intermediality.

7 K nesmierne zaujímavým intermedialným dielam tohto druhu, demonštrujúcim uvedené myšlienky a charakteristiky, patrí aj nasledujúci projekt jedného z najzaujímavejších postáv brnianskej scény nekonvenčnej hudby a zakladajúceho člena rockovej alternatívnej skupiny Výkřiky břich v 80. rokoch a zoskupenia Sledě, živé

sledě v 90. rokoch lanského storočia, architekta a „zvukotvorcu“ **Ivana Palackého**. V tomto storočí už radikálne opustil platformu nekonformnej piesňovej tvorby, aby sa mohol vydať vlastnou cestou krajne experimentálnej, v neposlednom rade i konkrétnej hudby a osobitého sound-artu. Po dočasnom pôsobení v duu Tílko s členkou Sledov, Američankou Jeniffer Helia de Feliceovej, ktoré sa snažilo ešte o skĺbenie oboch polôh „glejom“ koláží rôznych zvukových „pohľadníc a denníkov“, sa zameral výhradne na komplementárne brikolérsku hru s diktafónmi, kontaktnými mikrofónmi na rôznych predmetoch, manipuláciu s mikronahrávkami prostredia, ako aj s preparovanou akustickou gitarou, ktorú používa aj ako dychový nástroj, či s amplifikovaným strojom na pletenie Dopleta 160. Spomedzi jeho projektov spomeňme intermedialne *Koberce, záclony* (2004 – 2006), na ktorých spolupracoval s VJ-kou Věrou Lukášovou (vlastným menom Filipom Cenekom).

Ich kooperácia pri tomto diele predstavuje jeden z príkladov spomínanej výraznej tendencie k prekračovaniu a rozmazávaniu hraníc textualít rôznych umeleckých médií. Už v pilotnej verzii projektu pracovali s konfúznou korela(k)tivitou troch z nich – sound-artu, videografiky a fotografie, konkrétne s tromi čiernobielymi umeleckými fotkami Jaroslava Pulicara *Poutě (Pilgrimages)*, a to na otvorení jeho výstavy v Domě umění v Brne roku 2004. Kým Palacký vytváral svojou maximálne úspornou manipuláciou so spomínanou gitarou a kontaktnými mikrofónmi strohé, avšak plastické plochy drobných sónických záznejov a „zárezov“, VJ Lukášová vstúpala do statickej textúry fotografií dynamickým, neklišéovitým, digitálne „tekutým“ editovaním ich častí a detailov. Fixovanú finálnu podobu nadobudli deleuzovsky záhybové *Carpets, Curtains* (Koberce, záclony) na DVD nosiči roku 2006,

⁴Osobitnú kapitolu by v tematickom kontexte tejto štúdie mohli tvoriť súčasné projekty výtvarno-sónických inštalácií, ktoré „zmiešavanie“ textualít demonštrujú markantným spôsobom. Spomedzi množstva tvorcov spomeňme aspoň invenčné diela *Intersection* (1993 – 1995) či *O Telephone* (2002 – 2007) Dona Rittera, kontinuálny projekt z prvej dekády tohto storočia *The Great Fences of Australia* Jona Rosea, *Rendez-vous* (2001) hansa w. kocha (Cseres, 2008, s. 8 – 11), *(Void)Traffic* (2003/2004) Yunchul Kima, soundartové eventové projekty a inštalácie Gordona Monahana, Steva Rodena, Vladimira Tarasova, Josefa Daněka a Blahoslava Rozbořila, u nás stále nie celkom docenené inštalácie Milana Adamčiaka od 60. rokov minulého storočia, alebo okruh tvorcov v rámci projektu *Hermes' Ear*, kurátorsky realizovaného a komentovaného He^{er}me^{er}om (Kassák Centre for Intermedia Creativity, 2006).

utkané v troch hlavných častiach — *Shanghai, Yesnoyesno* a *Untitled*.

Kooperácia zvukotvorby Ivana Palackého a interaktívne previazaného VJ-ingu Věry Lukášovej sa tu opäť nesie v duchu maximálne sústredného prehodnocovania možností nekonvenčného dialógu „(mini)aury“ každého konkrétneho (mini)zvuku a prekvapivo sugestívnych fragmentov odvíjajúcich sa, resp. pozastavených obrazov. *Shanghai* vizuálne tematizuje spočiatku nervné rýchle striedanie záberov farebných plochých rýb v akváriu a následne v kontraste ich statické, avšak miestami „rozpíjajúce sa“ čiernobiele podoby (s priehľadom na ulicu, viditeľnú cez priesvitné akvárium za nimi). V úvode *Yesnoyesno* sa zas v čiernej ploche zjavujú záhadné zvislé minivýseky z neskoršie rozpoznateľných mihov krajiny za oknom vlaku, sledované očami malého dieťaťa. Tok meniacich sa obraz-pohybov je kompozične do nemalej miery inšpirovaný horizontálnym hudobným plynutím (ako pri čítaní partitúry zľava doprava), vrátane jeho vertikálne premietajúcich sa premien. To všetko sa deje v organickej previazanosti s Palackého hudobným tkaním „*tichej zvukovej tapisérie s veľkými okami a nepravidelnými, občas ťažko postrehnuteľnými, inokedy veľmi hrubými uzlíkmi, rozstrapkanými a miestami sa párajúcimi*“ (Ferenc, s. 48). Na výslednom zvukovom tvarovaní sa podpísali aj nepredvídateľné chyby počítačového softvéru (spôsobené večer pred realizáciou obhryzením spájacích káblov hravou mačkou v Palackého miništúdiu), ktoré sa stali vítanou indeterministickou výzvou pre oboch v reálnom čase tvoriacich autorov. Cyklus uzatvára časť *Untitled*, používajúca upravované úryvky z amatérskeho civilného videa a priezory na tkaninu záclon v kombinácii s verbálnymi nápismi typu „Místo tajemství je tu jen zlatá rybka“, „Podívej se za záclonu“, „Hledej“ a i., ktoré sa taktiež rozplývajú v režime nedefinovateľnej logiky tohto novodobého korela(k)tívne

intermediálneho diela. Vhlbiť sa doň znamená priamo zakúsiť paradigmatickú inakosť princípov súčasnej „tekutej“ hudobno-umeleckej intermediality, ktorá v tomto prípade predstavuje minimálne v stredoeurópskom kontexte jednu z jej najpodnetnejších podôb.⁴

P. S. Význam novodobej korela(k)tivity interferujúcich umeleckých médií si možno uvedomiť aj v súvislosti s ich schopnosťou *sprítomniť* danú chvíľu „tu a teraz“. Americká svojbytná skladateľka, speváčka, režisérka/choreografka a autorka osobito špecifických opier **Meredith Monk**ová vidí užitočnosť svojho celistvého umeleckého gesta (hudby, poézie a detailnej choreografie pohybu), odohrávajúceho sa počas vystúpenia v časopriestore jedinečného kontaktu s ľuďmi, v tom, že:

(...)rozvíja predstavivosť, duševnú slobodu, tvorivosť, generuje pamäť a hlavne vedomie prítomnej reality a okamihu, toho, čo vo svojej neuchopiteľnej prchavosti znamená“. Ponúka tak príležitosť (...)prebudiť sa k vhladu do okamihu a toho, čo sa v ňom deje. V tomto zmysle sa umenie stáva prototypom, resp. vzorom získavania bohatstva skúsenosti vo svete, v ktorom žijeme (Monk, 2002, s. 2).

Korporeálnu celistvosť súčasného, korela(k)tívne intermediálneho umeleckého gesta tak možno chápať ako homeostaticky „liečivú“ alternatívu voči informačnému smogu, klipovitej fragmentarizácii, masmediálnym i privátne pestovaným kamuflážam, ako aj zjavným alebo skryto zákerným formám manipulácie nášho života.

autor je hudobný kompozítor a estetik

Úryvok z knižnej publikácie Július Fujak:
Hudobné korela(k)tivity (výber štúdií a článkov
/nielen/ o hudobno-intermediálnej semióze
z rokov 2002 – 2008).

Nitra : Katedra Kulturológie Filozofickej fakulty
Univerzity Konštantína Filozofa, 2008. 110 s.
ISBN 978-80-8094-365-3



Literatúra

- CSERES, Jozef. *Hudobné simulakrá*. 1. vyd. Bratislava : Hudobné centrum, 2001. 192 s. ISBN 80-88884-30-6.
- CSERES, Jozef. Site & Room. *Era21*. 2004, roč. 4, č. 3, s. 46–47.
- CSERES, Jozef. Co že se to dnes děje se zvuky v prostoru? *His voice*. 2008, roč. 8, č. 2, s. 8–11.
- FERENC, Petr. Koberce záclony: Místo tajemství je tu jen zlatá rybka. *His voice*. 2006, roč. 6, č. 3, s. 48.
- GODÁR, Vladimír. *Kacírské quodlibety*. 1. vyd. Bratislava : Music forum, 1998. 184 s. ISBN 80-88737-12-5.
- GODÁR, Vladimír. *Rozhovory a úvahy*. Bratislava : AEPress, 2006. 229 s. ISBN 80-88880-69-6.
- HANSEN-LÖVE, Aage. Allgemeine Probleme der Intermedialitätsforschung und ihre zentrale Begrifflichkeit — Kutzer Abriss der Fragestellungen. *Paragrana*. Band 7, 1998, Heft 1, s. 1–24.
- Hermes' Ear*. Ed. He^ey^rme^ar^s. Nové zámky : Kassaák centre for Intermedia Creativity. 175 s. ISBN 80-968562-2-7.
- KOFROŇ, Petr. *Tón ne! Čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu nové hudby*. 1. vyd. Brno : Host, 1998. 168 s. ISBN 80-86055-38-8.
- LOMUTO, Michel. *Listening to Gesture*. Prednáška na konferencii 9th International Congress on Musical Signification, Universita Tor Vergata, Rím, Taliansko, september 2006.
- MIKO, Valér. *Nová spontánnosť*. Autoreferát dizertačnej práce, 2006. 20 s.
- MONK, Meredith. <http://www.meredithmonk.org>.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1971.
- PARTCH, Harry. *Genesis of a Music*. 2. vyd. New York : Da Capo Press, 1979. 517 s. ISBN 0-306-80106-X.
- PLESNÍK, Lubomír. *Estetika inakosti*. 1. vyd. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 1999. 140 s. ISBN 80-8050-199-8.
- STEFANI, Gino – LISI, Stefania Guerra. *A Bodily Semiotics of Music*. Prednáška na konferencii 9th International Congress on Musical Signification, Universita Tor Vergata, Rím, Taliansko, september 2006.
- TARASTI, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press, 2000. 218 s. ISBN 978-0253337221.
- TARASTI, Eero. *Metaphors of Nature and Organic Unity: An Introduction to a Biosemiotics Analysis of Symphony Music*. Prednáška na konferencii 7th International Congress on Musical Signification, Imatra, Fínsko, jún 2001.

POÉZIA **Excesy**
RICHARD LUTZBAUER

sebou

to teplo je krv v spojivkách
srdce
zemiak z pahreby

–

si niečí prístavok
mliečny fúz
rozliaty benzín

–

kúzelník čo sa nezmení
sebeverný

Krvné relé

píšem navzdory apatii
moje perverznej snahy
sa posierajú

černejú cievy

veď si ma

chyť

rež tvárou

27 cm naprieč

ústa pokožky

*

... necítim sa
nechaj ma v púšti
nech si hrdlačím

opotrebovám dezén

len sa smej

kolotoč kvetov

skapínajúce kvety
tieňový kolotoč schnúcich hláv
dominuje červená

–

oči z ktorých sa vyľahol vesmír
pohlcujú abstraktne rozmiestnené útržky tela
nerovnomerne trhané autom
z ktorých sa parí ako z vrúceho mlieka
laparoskopia puknutej dutiny
stiahnutej gázou zožltnutou zoschnutým hnisom
trojuholník papiera
v ktorom si sa stratila nahá ako pán boh
a ja sa vypínam k tvojim prsiam
z ktorých buble lečo
pod kopec padá rôsol
medový-močový
trasúcim hrdlom vychádza zaklínadlo

po zinkovej masti

ruptúra v hmote spodnej pery
krvavý výlom —
cícerok pení

–

zasúvaš skrvavený zub
ako venerický teplomer

–

emfaticky mi chrčíš do ucha
že som panic

pukanie bedier

pregnantne vstúpil do rozhovoru
pri dutine bazaltovej nory
niekomu sa pohli črevá
čajky narážali do pomyselnej clony

*

/s určitostí našľapujem na vlhké konáriky

utieram si nos

sliziaci podrasť porfýr
simuluje nehybnosť ktorou ma
opanovala tvoja snaha

nemlčať/

*

_v spánku Ťa mykne
obrazy akoby vyskočili z vody_

...prídeš k sebe
upratané a siné
gumená figúra s podväzkami
jediný prímer k skutočnej žene
trením sa pomaly nabíja flanel
výboj bez vône
vôňa z nej samej

Excesy

v zúrivej nahote
prerezala paroxyzmy
nehľadiac na seba samú

–

nestrávitelné konce
viaznu v bruchu
plnom odporu

RICHARD LUTZBAUER (1985) pochádza z Trnavy a v súčasnosti študuje slovenský jazyk a literatúru na Univerzite sv. Cyrila a Metoda v Trnave. Svoje básne publikoval v časopisoch *Let* (č. 15/2007 a č. 22/2007) a *Wagon* (č. 3/2006) a v zborníkoch *Výhonky 23* (almanach najlepších príspevkov 25. ročníka súťaže Krídla Ivana

píl

beh po nevytýčenej trase
nekončí
kumulatívny rehot rytmizuje
čakanie na odstrel

–

tlačí ma...

esenciálna splodina
reverzná trepanácia –
pritenký papier
napínam do biela
kostou prenikám akné...

–

rekuperujem osuheľ –
súlož na jačmenných klasoch
džber plný fekálií a padnutých sliviek
dráždené miesto časom znecitlivie
(ľarchavé ovocenstvo sa vyviaže samé)

–

*/beh po nevytýčenej trase
je
čakanie na odstrel.../*

Laučíka, 2007), *NETvorba* (2008) a *Pavučina slov* (2008). Za svoje básne získal uznanie za poéziu v súťaži *Krídla Ivana Laučíka* (2007). V minulosti svoje texty zverejňoval na literárnych stránkach literra.cz, totem.cz, slavonica.eu, pismak.cz a citanie.madness.sk, v súčasnosti publikuje na internetovej stránke membrana.sk.



Radoslav Repický | Invasion, akryl na plátne, 84 × 120, 2006

POÉZIA Učebnica pre PC

(úryvok)

MÁRIA KRÁLOVÁ

f d s a j k l ô

a malíčkom ľavej ruky
 s prstenníkom ľavej ruky
 d prostredníkom ľavej ruky
 f ukazovákom ľavej ruky
 j ukazovákom pravej ruky
 k prostredníkom pravej ruky
 l prstenníkom pravej ruky
 ô malíčkom pravej ruky

ja aj sa fa la ad ôs ak sad dal daj
 jaj kal lak saj sal jasal kôl kôs kla
 jaj lad sad jak alfa sada sala skla
 slad dala kalk

fald ajaj kasa klas lala saka slad
 klal klak alka jajaj kajak a kajka
 klada lajda salda skala sklad sadla
 fajka jasaj klala

lajka kladka skalka jajkaj jasala
 jajkal skladal jajkala klal a sala
 skladala sklad jajkala kladka alfa
 klasa salda fajka

dala sklad kôs sadla a jajkala dal aj
 sklad kôl a kakaa fajka sala a jasala
 aj klala sadaj klas lak dal skladala
 sa daj jas skalka skladala kasa a
 fajka dala aj klala a jajkala sala lak
 lajda klala a jajkala sadla a jasala
 klasa sadala jas a kajak kaja sa kasa
 kajala sa a skladala sklad kôs a kôl
 daj aj klas

sadaj a skladaj jas kôs dal daj dala
 jasal jasala jasaj jas ja sal sala saj
 skla sklad skla sad sadal sadla
 sadala skala slad kajal kajak kajala
 jaj jajkal jajkala jajkaj klad klada
 kladka ja aj daj jaj ak kal sa as sad
 sada kôl jas kôs skla lad klasa kal
 klal klas kôs kôl skladala sad jaj dal
 lak kasa skalka dal

jajkala a sala aj fajka aj kajak dala
 sklad skla kôs a kôl kal skladala kôl
 a fajka sadala a jajkala sklad skla a
 kôs sala lak sa kajal a klal aj sklad
 kôs a sadala a jajkala kasa sadala

kasala a sala sklad a jajkal jas
jasala fajka aj kajak dala kôl klad
kasa kôs kôl sada sad klada dôl kala
jasala sala

kôl sal sadal jasal jasala dala
jasala lasa kôl kasa jasal sad sal jas
jajkala kôl aj kôs jasala aj sala dala
aj kajak jasala klala sad aj sala
fajka sklad skla kôs a kôl aj kajak
sadal jaj dal sklad skla a sklad kôl a
kôs sadala a jajkala kajak sala ja ja
aj jasal kôl sa sal dala sa skladala
aj jasala kôs

e,

e ľavým prostredníkom
, pravým prostredníkom,
za čiarkou je vždy medzera

je jej jed kôl dôl keks kefa kefke,
dakde je deka, kde je keks, jedla keks
a jasala, kde je kôl a keks, klesala a
jedla aj keks sekala kôl, saje slede,
lesk, klesal, dôjde, seje, slede,
dôjde dedo, dej, deje sa, dej dala,
kajak a slede, lejak a slad, lej dôjde
lejak, klesala a jedla slede a slad,

dôjde lejak, klesala a leskla sa,
jedla a klesala, jedla jaj slede, kde
je jej deka, dakde klesal kajak,
skala sa leskla, aj sadala jedla ale
slede, jasle jasal, skladala eseje a
jedla keks, kasa, kôs, kôl, kefa,
kefka, fajka, faja, deka, dôjde, sa
sekala les a kôl, jasala a jedla slad
aj slede, dôjde kaja

sedela a jajkala, skladala eseje,
dakde dal kel a keks, kde je esej a
deka, dakde sekala a jedla, ale kde je
jej deka, leskla sa, kde je sklad kôl
a kôs, ded sadal k fajke a jajkal,
sedela a skladala eseje, skala sa

leskla, jedla slede, ded dôjde, kde
je les a kde ja sad, sklad a skladala,
ale dej eseje je dakde,

dôjde lejak, kôl a kôs, eseje dal
dakde, kefka sala, leskla sa sekala a
klesala dakde, kde je jej fajka a
esej, dôjde a seje, kde jedla slede,
ale jedla kel, keks a slad, dakde je
aj aleja klesla a leskla sa, dakde je
jej deka, sekal klk a klesal jej,
kdekade je keks a kel aj slad, ale
lejak dôjde, jedla jej keks

sadal k fajke, kdekade sal slad a
slede, fajka je aj, ded, esej sadala,
skala sa leskla, jasala a jedla slad a
slede, jajkala a skladala eseje, dôjde
lejak, kde je jej deka aj slad a kôl,
ded sedel a jajkal, skala sa leskla,
dakde je lejak, sekal kôl, jaj kde je
aleja a lejak, deka je jej, kajak a

lesk, jasala a kajak jedla slede a
skladala eseje, ded sadal k fajke a
jasal, kajak, klesala a leskla sa,
kde je fajka a kôl, dôjde kajak, sekal
klk kde je jej deka a kajak, sedela a
jedla keks a slad, dôjde les, ded sal
slad a jajkal, sedel a skladal eseje,
sekala kôl a jasal dal jej slad,
sedela a jedla

W X O

w ľavým prstenníkom
x ľavým prstenníkom
o pravým prstenníkom

do, dok ako dol joj eso ex, loj od,
oka oj, oje oko os, osa so, sex sok
doj kos osa oje do, los sol eso joj
dok eso ex,

aloe axel dedo deko delo dole flox jola
kofa exod well sklo welk skok sako

koks sloj kolo olej kola osla kosa
osol wakf

oska, ojoj, oleja kakao doska ojko,
laso, kolka kolok sadlo sokol dedko
dojka losos sedlo jedlo dolka osada
kokos saldo

exod, walks odsek odoka woods jojoj
kolos lokaj ojej, wakes woofs sojka
ojoj, lalok dedko okolo jola, jedol
sklo, saldo

dajako ex lex laloka doklad sladko
ofsajd dokola odlesk ako kloaka
odskok koleso doskok koleda odklad
woofs, woods, loj

ex offo, kokakola skleslo, odoslal,
dokladal dôsledok doska kadejako
sedadlo, dôsledok ex offo, kadekde,
odoslal, exod,

dedo jedol kokos, dojka sedela
skleslo a jedla lososa, dal jej eso,
dakde dole je sklad oleja a skla, ex
offo dodala doklad o sklade, sladko
sedela a jedla slede, dodala sokola
aj odoslala doklad, odskok od lode,
sojka kadekde sedela, lokaj jedol
sloj a lalok, kofola a kokakola,
dakde je sako, odskok od kolesa aj

od lode, kloaka a koleso, jajkala a
dajako klesala do sedadla, ako
dôsledok salda dodal ex offo odklad,
dedko jedol kakao ale aj keks, osada
sa leskla, sklad oleja je dakde,
dodal sokola a oje, osol jedol a
jojkal, ofsajd ako dôsledok, dokladal
od oka koks, sedadlo a sedlo salo
olej, osa a lalok, sklad dodal sklo

sedela a jedla sadlo, sklo sa lesklo,
dedo sadal k fajke, sadal, osa sadla,
a kôl, sekal sedadlo, losos a los,
doklad klesol, aj doklad o sadle a

sedadle, sako sa dalo dajako dole,
sekala klk, sadla do sedadla a
jajkala, osa sedela a jedla lalok,
sokol je, sekol koleso, okolo sekal
kôl, dosadal, fajka

t n

t ľavým ukazovákom
n pravým ukazovákom

sto len taj nad ten nos tlo ona let
dno tak sen kto nes naj dno ono dan
tok jot ata nôt set sto dna fan kan
ton kat jen

nado nate nato taft tade takt atak
seno tank tato taxa teda teta tele
telo toto test tete text tlak tona
fajn foto klan

kolt leto lano lata okno dnes onak
sane ston slon stan stôl onen eden
stoj sloj tkal jota lono onen watt
nota fakt skon

nakos naoko netto notes tajne denne
tatko takto tenko stola detto tento
tesne tetka tlkot tokaj atlas dante
dekan dones

fenol fotel kadet jasno jasot jatka
jedno jeden kanoe kasta denne katan
konto kotol ladne lalot latex lekno
letka lotos

odtok sekta sklon slnko sonet sonda
afekt anjel dolet kojot jeden konal
nadol okato telex otlak saldo salto
efekt sosna

nejako nekalo tadeto tantal teflon
teleso anketa asfalt flanel klenot
kostol lafeta lakota odtade oddnes
stonka jednak koketa

klokan lastex oddane najalo okteto
santal skelet statok tlstne koleno
defekt dekolt dodnes kdekto klonka
nejako skokan taktne

naokolo andante exaktne jednota
kanafas kontesa kontext kontakt
kotleta ostatok selanka sexteto
kanasta astenik

telefoto anekdota dostatok jednotka
jednotne nedostal dokonale katafalk
oddelene fantasta neotesal neodolal
dôsledok dôkladne

neotesane nedostatok jednostaj
nedôstojne ostatne sasanka ste
kloktadlo dennodenne naostatok
nedodajte, efektne fajansa

dostal takto odklad na doklad, sklad
dostal olej, slede, seno kakao,
nedostal stan na tento weekend, nafta
sa leskla, sklo sa lesklo aj skala sa
leskla, nedala text a test, jasala aj
sadala na kajak a do lode, dala esej
o lese a lase, takto do nedele sa dal
doklad o sene a nafte, dostala odklad
ex offo,

Opakovacie cvičenie

toto konto, jasot telesa, flanel a
taft, naoko efektne, tlak kotla,
anketa o talente, teta a tatko, foto a
notes, jasne a exaktne, kdekto dodnes
tlstne, do nedele nedodal tento text,
jednotka dostala na tento weekend
stan a dostatok jedla, dnes
neodkladne odnes tento text, stonka
lotosa a lekna, neotesal

klen a santal, dones tetke fotel,
jednostaj konal takto okato, jedno
kanoe naostatok nedostane, statok
dennodenne dostal seno, tato neodolal

kotlete, sexteto a okteto, konala
tajne a nekalo, slon a klokan, odtaj
saldo konta, ten lastex na kolene
skokana, fajansa a atlas na stole,
konat dôsledne a dokonale

na tento sklad, na weekend, na stole,
na kolene, na fotel, na dnes, na
sklade, jedno leto, na tejto stene,
do tejto nedele, o nej, o tejto
ankete, tajne dostane dostatok jedla
do nedele, dodajte osade sto ton
skla, dostal naostatok odklad na
jedno leto, stan na weekend, jas
slnka, dennodenne konal dokonale,

na telefote, najalo jedno kanoe,
tadeto nejako, nedostatok skla na
sklade, teleso dosadne, oddnes
oddelene, sklo na okno dodnes
nedostal, tetka nejako tlstne, nakos
dnes sena, toto fajn foto, kolt
odtajte, dennodenne kloktalo, odtade
je asphalt, dones atlas a notes,
kontesa ladne sadne na fotel,

c i

c ľavým prostredníkom
i pravým prostredníkom

tik, iste aids inde ani, kaki taxi
asi, inak, disk cena kilo skif cien
idol etik cent filc laik sito lift,
idea cica exil

afekt clona etika twist index tesil
nikto oxid, liace titan osika fiala
akcia adikt finta sila, nikel letec
kiosk kalif

koniec inkaso infant textil tielko
ojnica sanica klinec istina taktik
tenis, neolit koncil statik dikcia
ciciak cenina exces,

injekcia selekcia lewisit, tesniaci
intelekt nosnica, klasika, tkanina,
diskont, aliancia fonetika exotika,
colnica, desiarka

totalita infekcia listina, lodenica
kinetika kokteil, textilka kolekcia
jelenica skalnica licencia intencia
stanica, koncesia

koeficient tendencia, asistencia
filatelia, dialektika asistentka
excelencia indolencia kontinent,
stalaktit,

dostali ste klince a kolekcie,
nakladali dokonale kakao, lekcia
o satelite, niekde je tesnenie na
dielce a klince, oni klesli a sadli
si, lekcie o satelite, niekde sliedi
na dielce, nakladali koleso,
satisfakcia a sankcia, odoslali
financie na dane, ktosi sedel na skale
a cielil na ocelota, existencia,

sklo nakladal tak dokonale na
odosielacej stanici, otec sliedi
ciele celej akcie, lietadlo letelo na
linke, tesnenie okien, na tenis ide
oddiel, deficit je nedostatok, cielili
k lieske, liek je na klinike, iste je
to konfekcia otca, jedine fikcia
docenta, celina, dokonale nakladali
skladacie dielce cikcak,

nikto nedostal sadlo, sedadlo sa
lesklo, na klinike je sklo, aj sadlo
dostali na sklad, dedo dal kakao a
slede, otec sa oddal a dodal akcie,
oddelenie nedostalo index, dostal
stan na weekend, nesadlo na kajak ani
na kôl, dostali financie na dane,
cesta sa konala, deti dostali
kolekcie, sedeli na,

oddelenie na klinike nedostalo liek,
na stanici nakladali sklo, do nedele

dostanete stan na weekend, sedela na
sedadle a jedla, oddelenie dostalo
financie na dane a kolok, cena kolies
klesala, na dedine dodali na sklad
slede i olej, sklo a kolok, sedela na
sedadle a jedla keks a kel, dostali
kajak a slede aj

P Y Q

p pravým malíčkom
y ľavým malíčkom
q ľavým malíčkom

packa palec panel panie papek panna
pasca pasia pasta peklo padli pekne
penny petit piano piaty piest pieta
pijan piket

pinky pipka plece pleso plnky ploty
pocety podlo pokoj pokyn polka polom
polos polyp popis popod psina popol
posed posol

kyjak kyslo lyska nylon synak kysne
pôjde spoje odpad odpis spisy etapy
plody plyny speje podaj styky listy
platy sklepy

pakost palety palica palina palota
panika pascal paseky pastel patent
patina pedant penica pesety piadlo
piatak piatky piecky

paleolit kyjanica pasienok dynastia
pastelky cyklista plastiky cyklicky
poslanie platenie plecnice pletence
plesnina poslanci

pletenie poddajne podklady polapili
polcesta policajt polienka poskytli
politika pondelky poniklec poplatky
posiedky ypsilony

pacientka palacinky plasticky
plecniaky podkasali pletenice

pleteniny podsypala poistenie
pokolenia cyklostyl pospiatky

politika, politike, politicky,
plnenie, plnenia, platy, platca,
platenie, nedoplatky, poplatky,
poistenie, poistenia, poistenec,
poistenca, patent, patenty, spis,
spisy, odpis, odpisy, podpis, podpisy,
pokles, poklesy, podklad, podklady,
podnik, podniky, podnikanie,
podnikania, podiel, podiely,

neposlali ste dopyt ani listiny,
nedoplatili ste poplatky, list ste ani
neodosielali, podajte typ kyseliny,
pokyny ste dostali a nesplnili,
podajte pokyny telefonicky, listiny
dali na podpis a neposlali, piatok
dodali len slad, seno na doske,
poskytli kôl odoslali eseje, popol sa
sypal na doske, teplota

politicky, dosky, poplatky desiatky
plasticky pokyny tony listy podklady
kedysi telefonicky podniky kapitoly
podniky plody tony kyselina kyselka
kysla nekysla ypsilon potlesk politika
podtext platy doklady plody nikdy
typy texty lesy xyloolit styk jednotky
podali dopadli dopad, odpad, podali

Opakovacie cvičenie

doplnili ste podpisy na tie spisy,
pokyny dostanete telefonicky, od
pondelka dodali tony ocele, poplatky
splatili k spokojnosti, neposlali ten
dopyt, do splnenia kapacity,
neposlali ste piaty typ tej
pleteniny, podnikatelia poskytli

podklady, k spokojnosti podiely
nepoklesli, poslali doplnky,

je istota, doplnili palety na sklade,
podnikanie na pôde, postoj politika a
poslanca, podnety posielajte na spoje,
pesety a penny, pondelky a piatky,
ponosy pacientky, policajti napokon
podliaka dolapili, pasienky a planiny,
plody sa sypali na sklad, palina a
poniklec, cyklisti naopak nedopadli

sadli si pod topole, potykali si,
posypali opekance, pokyny ste dostali
telefonicky, kedy ste dodali tie
lopaty, na doklady ste nedali
podpisy, na tej pôde, lepidlo dali na
sklad, kedy dodali tie listiny a
podklady, posilnenie istoty, dôkladne
ste doplnili tie spisy, nakopili sa
nedostatky,

dnes podstatne naplnili sklady,
k spokojnosti poistenca, sypali ten
popol, deti fotili opice, od potoka,
posadali ste sa, kopal penalty,
teplota poklesla, do poslednej
kapitoly, neposlali tie listy, od
pondelka ste pokojne okopali topole,
dostalo sa jej pocty, od piatej
etapy, poslanie splnili,

koniec, dospeli k jednote, plienky
popadali na pôjd, podnes pod tie
spisy nedali podpisy, nedodali ste
piesok a panely, dostali sa do peknej
pasce, ceny tej tkaniny poklesli,
podniky platili pedantne, plecniaky
ste napokon poskytli, podala si jej
placky a palacinky, pôjdete na polia,
pasienky a paseky,

MÁRIA KRÁLOVÁ (1956) pochádza z Bratislavy. Vy-
študovala chémiu na Prírodovedeckej fakulte Uni-
verzity Komenského v Bratislave a pracuje ako

učiteľka na Strednej odbornej škole podnikania
v Bratislave.



Radoslav Repický | Battle, akryl na plátne, 60 × 45, 2005

REAKCIA **Demýtizácia demýtizácie**

Ad Daniel Hevier: Prípád nadrealisti. .týždeň 45/2009.

MICHAL REHÚŠ

Daniel Hevier sa v rámci svojich popularizátorských a osvetových aktivít v oblasti literatúry rozhodol „(opäť) prečítať rozhodujúcu časť slovenskej literatúry a podať o tom správu“, čoho výstením je séria článkov, ktoré pod názvom *Prípád (slovenská) literatúra* pravidelne vychádzajú v týždenníku *.týždeň*. V čísle 45/2009 sa Hevier odhodlal zúčtovať s tvorbou slovenských nadrealistov, pričom jeho východisková téza znie: „O slovenskom nadrealizme koluje niekoľko mylných informácií: najzávažnejšia je tá, že je to „slovenský variant surrealizmu“ (Slovník slovenských spisovateľov). Nuž, ak je valčík variantom valčeka (pri oboch môže dochádzať k valcovaniu), tak to môže byť pravda. Medzi surrealizmom a nadrealizmom je však zásadný rozdiel — ako medzi postmodernou a pôstmodernou. Iné boli prostredia, iné východiská, iné svetonázory, a iná, pravdaže, kvalita. Podrobnou analýzou textov zistíme, že nadrealizmus prijal zo svojho vzoru iba tú druhú časť slova — realizmus.“ Toto odvážne a nekompromisné hodnotenie nemožno nechať bez reakcie,

pretože namiesto búrania starých mýtov nebezpečne vytvára nové.

Základným problémom článku je, že Hevier v ňom nepredstavuje svoje chápanie surrealizmu a jeho určujúcich znakov, ale zameriava sa len na denunciaciu nadrealizmu, pričom vôbec nie je jasné, s čím nadrealizmus konfrontuje. Ak vychádza z definície surrealizmu, ako ju prezentoval André Breton vo svojom **Manifeste surrealizmu** z roku 1924: „Čistý psychický automatizmus, ktorým má byť vyjadrené, či už ústne, či už písomom, alebo akýmkoľvek iným spôsobom, reálne fungovanie myslenia. Diktát myslenia počas neprítomnosti akejkoľvek kontroly uskutočňovanej rozumom, mimo akýkoľvek estetický alebo morálny zreteľ“, tak nadrealizmus v prevažnej časti svojich produktov skutočne nemožno stotožňovať s takto chápaným surrealizmom. Pravdou je však aj to, že toto hľadisko bolo časom revidované a za surrealistické sa nepovažujú len texty, ktoré sú produktom „čistého psychického automatizmu“, čo dokazuje aj Bretonove vyjadrenie

z roku 1948 v rozhovore s Aimé Patrim: „*V mojom poňatí sú surrealistické tie diela, ktoré síce sú „neautomatické“, ale na svoj prospech sa s určitou kázňou nachádzajú na krivke, ktorú nám vnučuje sám život, zatiaľ čo surrealistické nie sú diela, a je ich dnes veľa, ktorých automatizmus je vonkajškový, ak nie je jednoducho len simulovaný.*“ Aj preto možno povedať, že diametrálny (až paradigmatický) rozdiel, ktorý Hevier načrtáva medzi nadrealizmom a jeho vzorom (!) surrealizmom, je v lepšom prípade neokrôchanou hyperbolou. Vzťah medzi surrealizmom a nadrealizmom totiž nielenže nemožno vystihnúť jedným zovšeobecňujúcim hodnotením, keďže ten sa časom vyvíjal a nadobúdal rozličné podoby v tvorbe jednotlivých autorov, ale rovnako neudržateľné by bolo prehliadať a popierať skutočnosť, že nadrealisti sa pri písaní svojich textov inšpirovali princípmi a postupmi surrealizmu. Ako som už spomenul, intenzita tejto inšpirácie bola v prípade jednotlivých autorov rôzna, pričom aj v prípade jednotlivcov sa časom menila.

Úplne nezmyselný je Hevierov bonmot, že nadrealizmus prijal zo surrealizmu iba druhú časť slova — realizmus, pričom sa usiluje sugerovať dojem, že sa toto tvrdenie opiera o „podrobnú analýzu textov“. Hevier týmto vyjadrením úplne popiera jestvovanie takých prvkov „nadrealistickej poetiky“, ktoré odkazovali na snovosť, imaginatívnosť, iracionálnosť, automatickosť atď. Tieto znaky len ťažko možno nazvať realistickými. Ak by sa chcel tento „znalec“ slovenskej literatúry oboznámiť s najpresvedčivejšími realizáciami surrealistických podnetov v tvorbe nadrealistov, na štúdium mu možno odporučiť napríklad Fabryho **Vodné hodiny hodiny piesočné** (1938), Reiselovu zbierku **Vidím všetky dni a noci** (1939) a Žáryho prvé dve nadrealistické knižky **Zvieratník** (1941) a **Stigmatizovaný vek** (1943).

Keďže Hevier odmieta, že by nadrealizmus čerpal zo surrealizmu, korene nadrealistickej poetiky hľadá inde: „*český poetizmus bol inšpiračným žriedlom našich nadrealistov*“. Z tohto skratkovitého a zjednodušujúceho tvrdenia teda vyplýva, že Hevier považuje nadrealizmus skôr za slovenský variant poetizmu. V tvorbe nadrealistov nepochybne badať aj prvky poetizmu, avšak zužo-

vať jej inšpiračné zdroje len naň by bolo skresľujúce, keďže texty nadrealistov tvorivé prostriedky poetizmu často prekračujú — a to práve smerom k surrealizmu. Hevier okrem toho úplne ignoruje fakt, že nadrealisti nielenže čítali surrealistické texty, nielenže na surrealistických autorov odkazovali vo svojich básňach, ale ich aj sami prekladali a nadväzovali s nimi kontakty. Už v prvom nadrealistickom zborníku **Áno a nie** (1938) sa nachádzali básne Bretona, Tzaru, Éluarda, Crevela a Soupaulta, ktoré preložili Vladimír Reisel a Klement Šimončíč, čiže redukcia inšpirácie nadrealistov na český poetizmus je neoprávnená.

Na vetu, ktorá za zdroj inšpirácie nadrealistov označuje český poetizmus, nadväzuje nasledujúce nelogické tvrdenie, v ktorom sa inšpiračný zdroj nadrealistov konkretizuje a zužuje na tvorbu Vítězslava Nezvala: „*Nanešťastie sa mladí obrazoborci obracali najmä na to krídlo českého surrealizmu, ktoré reprezentoval veľký chameleón českej literatúry — Vítězslav Nezval.*“ Táto veta si s predchádzajúcou odporuje v tom, že namiesto poetizmu sa tu zrazu objavuje surrealizmus, a to surrealizmus bez úvodzoviek. Inšpirovali sa teda nadrealisti poetizmom alebo Nezvalovým surrealizmom? Alebo chce Hevier stotožňovať poetickú a surrealistickú fázu Nezvalovej tvorby? Alebo sa Hevier domnieva, že Nezval v istej fáze nebol surrealista? Alebo si nadrealisti podľa Heviera vzali z Nezvalovho surrealizmu len to, čo odkazovalo na poetizmus? Jeden aby sa v tom (Hevierovi) vyznal.

O tom, kto inšpiroval nadrealistov sa možno dočítať aj v ich vlastnej tvorbe, ktorú — ako sa zdá — Hevier buď nečítal, alebo ju čítal veľmi povrchno. Vo svojom článku však dáva najavo, že čítal aspoň Fabryho báseň *Smrť slávikom a pinkavám*, ktorá pochádza z Fabryho prvej zbierky **Ufáté ruky** (1935), konkrétne z časti nazvanej *Prietrž*, ktorá podľa podtitulu obsahuje automatické texty (!). V tejto básni sa nachádzajú aj verše, ktoré dokladujú, že Nezval nebol jediným Fabryho inšpirátorom: „*Logická je kopa vajec logika je do tucta / vám pán Breton moja poklona a máucta / vám pán Nezval moja poklona a máucta / vám pán Ristić moja poklona a máucta*“. Popri Nezvalovi sa teda Fabry hlásil aj

k zakladateľovi surrealizmu Andrému Bretonovi a ku kľúčovej postave belehradskej skupiny surrealistov/nadrealistov Markovi Ristićovi.

V tejto súvislosti nie je bez zaujímavosti ani skutočnosť, že teoretik nadrealizmu Mikuláš Bakoš v roku 1937 v liste Vladimírovi Reiselovi vyslovene pred Nezvalom vystríhal: „Vezmime monopolné postavenie Nezvalovo v skupine ako básnika. Preto mu príliš neverte, ak budete s ním hovoriť. On vedome chce dať u nás surreal. básnickej tvorbe charakter svojej osobnej záležitosti. To sa mu doteraz darí a každý, kto sa pokúsi písať technikou francúzskych surrealistov, je jeho „epigón“ (!).“ Z tohto citátu možno vidieť, že tu dokonca bolo vedomé úsilie o negáciu dominantného vplyvu Nezvala na slovenský surrealizmus, ktoré sa prejavovalo aj v spomínaných prekladateľských aktivitách.

Príčiny, prečo nadrealizmus nie je slovenským variantom surrealizmu Hevier dopĺňa a konkretizuje vo vete: „Nebolo na to ani prostredie veľkomesta, ktoré etablovali -izmy XX. storočia, nebolo ani východisk (títo básnici sa potácali medzi proletárskym lavičiarstvom, maloburžoáznym materializmom, voľnomyšlienkárskou rebéliou a luteránsko-katolíckym mysticizmom).“ O tom, či je prostredie veľkomesta nutnou podmienkou na etablovanie -izmov, by sa dalo polemizovať — akoby aj v malých mestách nejestvovali umelci a umelkyne reflektujúce aktuálne umelecké iniciatívy. Alebo inak, aké sme na Slovensku mali veľkomesto, ktoré umožnilo etablovať u nás napríklad postmodernizmus? Ak by sme aj pripustili platnosť tejto Hevierovej podmienky v danej dobe, napríklad pre Fabryho a Reisela mohla byť takýmto veľkomestom Praha, kde študovali. Čo sa týka východísk, tu je Hevier vo svojom článku azda najbližšie ku skutočnosti. Problém slovenského nadrealizmu vo vzťahu k surrealizmu totiž spočíval v tom, že redukoval surrealizmus na estetickú stránku — umenie a opomenul spoločenské, politické a antropologické aspekty surrealizmu. V tomto zmysle nadrealizmus skutočne nebol variantom surrealizmu. Preto v istom zmysle možno súhlasiť s Hevierovým tvrdením, že „nadrealisti nedokázali prijať striktnú askézu medzinárodného surrealizmu“, ale už nemožno súhla-

siť s nadväzujúcimi hodnoteniami, že „boli nedôslední vo svojej odvahe, že boli ukotvení v poetizme, ktorý v tom čase prežíval svoju regresiu, že už od začiatku hľadali cestu ku kompromisom.“ Okrem toho, že v prvej Fabryho zbierke, ktorá tvorila onen začiatok, len ťažko hľadať akékoľvek kompromisy, Hevier vo svojom hodnotení úplne ignoruje dobové pomery a vytrháva tak pôsobenie nadrealistov z historického kontextu. Neberie do úvahy, že nadrealizmus sa rozvíjal a pôsobil v zložitom období druhej svetovej vojny, počas Slovenského štátu, pre ktorý boli akékoľvek surrealistické aktivity neprijateľné. Toto je aj dôvod, prečo sa slovenskí surrealisti rozhodli prijať názov nadrealizmus a prečo začali teoretici nadrealizmu spájať ich tvorbu s domácou literárnou tradíciou. Tiež si treba uvedomiť, že v tomto období bolo problematické aj fungovanie medzinárodného surrealizmu, napr. českí surrealisti boli po nástupe fašizmu zdecimovaní, Breton odišiel do USA atď. Z tohto hľadiska je pochopiteľné, že sa na Slovensku v tomto čase nemohla vytvoriť autentická surrealistická skupina, ale len jej približný umelecký variant. To však z vývinového (ale ani umeleckého) hľadiska nijako neznižuje význam nadrealistickej tvorby.

Závažným nedostatkom Hevierovho textu je nevyjasnenie termínu nadrealizmus. Táto skutočnosť potom vedie Heviera k veľmi pružnému a svojvoľnému narábaniu s týmto termínom, prostredníctvom čoho vytvára nové mýty: „U nás boli vlastne dva nadrealizmy — organizovaný a spontánny. K organizovanej skupine patrili básnici Štefan Žáry, Vladimír Reisel, Ján Rak, Rudolf Fabry, Moric Mittelmann-Dedinský, Július Lenko, Ján Brezina, Pavel Bunčák a kritici Michal Považan, Klement Šimončič a Mikuláš Bakoš. Nadrealistickú poetiku však prijali a svoje prvé knižky v tomto duchu napísali aj Gašparovič-Hlbina, Rudolf Dilong, Pavol Horov či Ivan Kucec.“ V súvislosti s týmto členením sa prirodzene natíska otázka, čo je to podľa Heviera „nadrealistická poetika“. S termínom nadrealizmus sa totiž v slovenskom kontexte stretávame až v roku 1939, dovtedy sa pre tvorbu autorov, ktorí sa neskôr začali označovať nadrealisti, používal termín surrealizmus. Spätaná aplikácia tohto termínu najmä na

tvorbu niektorých autorov z tej časti, ktorú Hevier nazýva „spontánna“ (?), je viac ako problematická. Zatiaľ čo Rudolf Dilong a Ivan Kupec svoje texty aspoň publikovali v nadrealistických zborníkoch a niektoré zbierky Ivana Kupca a Pavla Horova sú v odbornej literatúre zaradené medzi nadrealistické publikácie, v prípade Hlbinu je zaradenie do nadrealizmu nenáležité. Nielenže Hlbina svoje (podľa Heviera) „nadrealistické“ zbierky publikoval ešte pred konštituovaním sa skupiny nadrealistov, ktorá podľa roku svojho vzniku nesie aj označenie Avantgarda 38 (svojou zbierkou **Cesta do raja** z roku 1933, ktorú Hevier zaraďuje medzi kľúčové zbierky nadrealizmu, dokonca o dva roky predstihol aj vydanie Fabryho zbierky **Ufaté ruky**, ktorá sa všeobecne považuje za nástup surrealizmu, resp. nadrealizmu v slovenskej literatúre, a zároveň posledná Hlbinova kvázinadrealistická zbierka **Dúha** pochádza z roku 1937), ale dokonca sa ocitol s nimi v ideologickom rozpore. Hlbina sa totiž vo svojej tvorbe neinšpiroval len poetikou českého poetizmu a francúzskeho surrealizmu, ale aj konceptom „čistej poézie“ francúzskeho katolíckeho kňaza Henriho Brémonda. O svojich východiskách a komplexnosti kresťanstva a surrealizmu napísal v roku 1935 článok *Bretonov surrealismus a kresťanstvo*, na ktorý ostro a nesúhlasne zareagoval Rudolf Fabry. Akékoľvek spojitosti medzi Brémondovou teóriou a surrealizmom vyvracal aj teoretik nadrealizmu Klement Šimončič. Celý konflikt sa zavŕšil zdrvivou Hlbinovou kritikou Fabryho debutu, v ktorej ho označil za „prázdne tláchanie, bohapusté nivelizovanie všetkých duchovných hodnôt, fumigovanie tvaroslovných a rytmických zákonov, miešanie náboženských konceptov do pomýjní najhnusnejších oplzlostí.“ Proti zaradeniu Hlbinu medzi nadrealistov teda hovorí časová a ideologická nekompatibilita.

Bez problémov nie je ani zaradenie Rudolfa Dilonga medzi nadrealistov. Ten bol síce podporovateľom nadrealistov a aj sám vydal zbierky inšpirované surrealistickou/nadrealistickou poetikou, avšak popritom písal aj verše, ktoré boli v rozpore s nadrealizmom, čoho dokladom je napríklad zbierka *Gardisti, na stráži!* z roku 1939. Ani jeho zbierky nie sú zaradené v zozname publiká-

cií slovenského nadrealizmu, ktorý vytvoril Mikuláš Bakoš a aktualizoval Milan Hamada. Chybné je aj implicitné tvrdenie, že Rudolf Dilong napísal v nadrealistickom duchu svoje prvé zbierky, keďže pred *Mladým svadobníkom* (1936), ktorého Hevier zaraďuje medzi kľúčové zbierky nadrealizmu, vydal už šesť zbierok s odlišnou poetikou. Okrem toho v Hevierovom zozname nadrealistov chýbajú mená ďalších autorov, ktorí vydali nadrealistické zbierky — Arnold Paldia, Tóno Juriga Jarina, Ali Androvič, Ladislav Guderna a Fedor Cádra.

Veľmi osobitá a tendenčná je aj Hevierova interpretácia názvov nadrealistických zborníkov: „*Alibisticky pôsobia už názvy ich spoločných zborníkov: namiesto jednoznačného NIE uverejnili zborník Áno a nie, namiesto etablovania sna vydali Sen a skutočnosť, namiesto prijatia noci publikovali Vo dne a v noci, aby túto neslávnu cestu kľúčiek zavŕšili zborníkom Pozdrav, ktorý predzračoval ich socrealistickú budúcnosť. To neboli dialektické protiklady — to boli klady proti konfliktom.*“ Keby si Hevier prečítal programovú stať Mikuláša Bakoša a Klementa Šimončiča, ktorá otvárala zborník **Áno a nie**, iste by pochopil, aký význam mal tento názov: „*Je príznačné, že doteraz nebolo u nás snáh vyslovene svojím programom antitradíčných. Taký zmysel má i tento zborník: odmieta všetko, čo je v slovenskej kultúrnej tradícii reakčné. Sme proti kultúrnej reakcii, proti fašizmu, ktorý je zotročením ducha — v tom je naše rozhodné „nie“ — a sme za pokrok a máme kladný pomer k tomu, čo bolo pokrokové v tradícii slovenskej — v tom je naše „áno“.*“ Tým pokrokovým v slovenskej tradícii bola podľa nadrealistov najmä tvorba Janka Kráľa. Toto poňatie je v súlade s **Manifestom surrealizmu** z roku 1924, v ktorom Breton nepredstavil len čiru negáciu tradície (teda „jednoznačné NIE“), ale sa v ňom explicitne prihlásil aj k viacerým predchádzajúcim tvorcom, akými boli napríklad Sade, Bertrand, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Reverdy, Saint-John Perse, Roussel atď. Neudržateľná je aj negatívna interpretácia názvu **Sen a skutočnosť**, pretože v ňom môžeme čítať nielen odkaz na spomínaný **Manifest surrealizmu**: „*Verím v budúce splynutie oboch tých stavov, zdanlivo takých protikladných, ktorými sú sen a realita, v akúsi realitu*

absolútnu, v surreality, ak sa to tak dá povedať“, ale aj na Bretonove **Spojené nádoby** (1932): „*Položiť vodivý drôt medzi také zdanlivo protikladné sféry, ako je bdenie a spánok, skutočnosť vonkajšia a vnútorná, rozum a šialenstvo (...)*“. V týchto intenciách sa pohybuje aj názov zborníka **Vo dne a v noci**, pričom určite stojí za pozornosť, že takýto „dialektický“ názov majú aj niektoré zbierky nadrealistov, napr. Reiselova knižka **Vidím všetky dni a noci** a Lenkova zbierka **V nás a mimo nás** (1941). Hevier sa teda síce môže domnievať, že nešlo o vyjadrenie „dialektických protikladov“, avšak aj celkom telegrafická analýza východísk surrealizmu dokazuje opak.

Subjektívne, neprimerané a amatérske je aj hodnotenie Fabryho tvorby: „*Fabryho zbierky prinášajú iba vonkajšie gesto a verbálnu neohrabanosť*“. Zatiaľ čo v prípade Fabryho prvej zbierky **Ufáté ruky** možno takéto hodnotenie tolerovať (nie akceptovať) ako nepochopenie Fabryho dadaistického zámeru čo najšokujúcejšie negovať celú dovtedajšiu slovenskú poéziu, v prípade zbierok **Vodné hodiny** **hodiny piesočné** a **Ja je niekto iný** (1946), ktoré literárna veda popri Reiselovom **Neskutočnom meste** (1943), príp. Žáryho **Zvieratníku** hodnotí ako vrcholné diela nadrealizmu, ide o vyslovené hochštaplerstvo. Hevier opäť len dokazuje, že Fabryho tvorbu buď nepozná, alebo jej nerozumie.

Zjavným protirečením je zase Hevierove hodnotenie nadrealistickej tvorby Štefana Žáryho: „*Najucelenejšiu koncepciu však priniesol Štefan Žáry. Jeho štyri nadrealistické knižky **Zvieratník**, **Stigmatizovaný vek**, **Pečať plných amfor** a **Pavúk pútnik**, ktoré vyšli aj súborne ako **Tekutý poľovník**, prinášajú „tekutú obraznosť“ **dalíovských hodín**.*“ Tak možno hovoriť o surrealizme, resp. o jeho variante alebo nie? Alebo „*„tekutá obraznosť“ **dalíovských hodín***“ nie je surrealistická? A kam sa zrazu

vytratil ten „realizmus“ spomínaný v úvode?

V závere článku sa Hevier dotýka aj politicko-umeleckého obratu v tvorbe nadrealistov: „*Nadrealizmus trval v knižnej podobe približne 13 (ne)šťastných rokov. Jeho aktéri plynule (a väčšinou bezbolestne) vplynuli do obdobia schematizmu a tej najhrubozrnnejšej ideologickej veršoproductie. Niektorí sa z času na čas (najmä, keď si to už mohli mocensky dovoliť) vracali k svojej mladíckej obrazotvornosti, čím ešte viac poukazovali na schizofréniu svojich postojov. Pravoverní nadrealisti sa stali pravovernými (vlastne lavo-vernými) socrealistami.*“ Nielenže Hevier prezentuje ľahko spochybiteľné časové vymedzenie (podľa zoznamu kľúčových zbierok nadrealizmu, ktorý Hevier uvádza ako doplnok k svojmu článku, má na mysli obdobie medzi rokmi 1933 – 1946, problém je nielen v tom, že Hlbinova zbierka z roku 1933 sa nepovažuje za nadrealistickú, ale aj v tom, že posledné zbierky zaraďované do nadrealizmu vyšli v roku 1949), nielenže ich obrat nijako neznižuje význam a umelecký prínos ich tvorby (čo má znamenať to adjektívum „(ne)šťastných“?), ale dokonca to ani v kontexte európskeho surrealistického hnutia nie je nič nezvyčajné. Podobnou premenou prešiel okrem nadrealistov nielen Vítězslav Nezval, ale trochu v inom kontexte, ale s podobnou koncovkou, aj spoluzakladatelia surrealizmu Louis Aragon a Paul Éluard.

V prípade Hevierovho článku o nadrealistoch sa teda stretávame s pozoruhodnou zmesou dezinformácií a dezinterpretácií. Napriek tomu, že článok vzbudzuje dojem demýtizácie a mýtoborectva, sám je exemplárnym príkladom vytvárania nových mýtov. Žánrovo tak ide skôr o bulvárny text než o seriózne a poučené premýšľanie o význame a tvorbe nadrealistov. Ale na to sme si už v prípade Heviera mohli zvyknúť.

POÉZIA **exhibície a pod.**

JAKUB DOMAN

11:36 a kvíliš

všade naokolo sú kokoti
a miazga (šťava z rastlinných ciev / lymfa / sila / energia)
ktorá
nadrpuje slnko ako rieku
vo mne jazdia modrolíce trolejbusy
je to ako keď si v ľahu lížeš tvár / mimikry

citové vydieranie / niečo na ten spôsob

*jazyk nohy zakričal
a burizony sa kotúľajú k prilbici*

som hachľa / DVD+R / chrbát / kokot
váhal som donedávna

mať aspoň 7 a kombinačky na viečku / len tak sa bicyklovať
štatistiky vravia
že cca o rok bude priehlavok v okne
a zobák roztrúsený v rožku namiesto taniera

žiadna dezorientácia

omaslovené chvosty narážajú do rámu

nindža rozbitý pri žatve si to šinie horou
sietnicou melie nahotu (nie sludu) / oftalmológ narieka

cez leto ho nikto nestretne

deštrukcia

v slimačom skelete stúpam si po bahnisku
robotické plece zo mňa strháva mäso

teraz a tu mykanie nepomôže

teraz a tu som sa odhodlal defragmetovať lúky

teraz a tu skalpel ponorený do oka zlyhal ako pokožka

exhibície

exhibícia A

chrbtice na tamtom stole sú mimobežné (1)
nepatria nohám trocha lietajú (2)
žiadna nám známa funkcia v programe ich nemohla obnažiť (3)
(4)
práve sme videli ako kostrč prepichuje buľvu (5)
(6)
boli vôbec ľudské (7)

exhibícia B

cowboy na ktorého práve hľadíte stratil väčšinu času detstvom (1)
tento fakt znehodnotil jeho mäso (2)
(3)
žiaľ ešte nie je samostatne schopný pretransformovať sa na sŕňa (4)
(5)

exhibícia C

tohto jedinca práve vykostili a vykúpali v bystrine (1)
vyznačuje sa duchovnou čistotou (2)
preto sme sa rozhodli pre jeho izoláciu (3)
(4)
sprvu sme si mysleli že z neho bude pradiar (5)

exhibícia D

ako môžete vidieť vtákopysk je v sede celistvý (1)
ak sa však vzpriami krkolomne sa rozpoľuje (2)
z pasivity ho vytrhnú výhradne analgetiká podávané análne (3)
(4)
v strese zúrodňuje pôdu (5)

exhibícia E

(1)
(2)
ehm makovice (3)

vtáctvo

výpoveď 101/2009

naše vajce sa v rámci normy zabára do mozgu
otázne však je kedy príde na rad miesenie kamenia a rezy rovinami
lebo umieranie zo dňa na deň je na tom podobne ako naše vajce
i keď všetky záznamy z predchádzajúcich období sa nás snažia presvedčiť o presnom opaku

výpoveď 102/2009

rozštiepený kôň sa nám zrútil na infraštruktúru mozgu
aby sme zabránili zbytočným stratám odklonili sme primárnu potrebu
rozmnožovania sa
v dôsledku toho môžeme drviť vodu alebo budovať ešte zložitejšie hniezdne systémy

výpoveď 103/2009

osobne považujem obdobie registrácie krídel za najzložitejšie
únava sa stupňuje a často zbytočne prevyšuje očakávania starejších
kiež by to šlo aj menej byrokratickou cestou

cibuľa /

odrazím sa od oka a je zo mňa organická chamuľa
rýchlo stadiaľto

zuby vytrhnuté z kontextu
žiadny kontext genetických ruptúr
len podvojné účtovníctvo ako rytiersky výron kyslíku

vrstvenie vrstvenie

treskot päty o hrdlá o zdanlivé petroglyfy
dočasná cibuľa

/

celkom naopak

uzatvorenie

- 1 koženka na dekubite produkovala šatovku
- 2 bol som priveľmi povrchný aby som:

- a) zubil
- b) to zužitkoval

- 3 v tom období bola koženka mojou jedinou
- 4 viď 2

ostrokvietok

extraordinárny mihot Benedikta XVI.
je podobný zvonu šľavnatej trávy
chlieb sa modlí za spásu ružového medveďa
jeho hlava sa podobá na papraď
zmodralú až do farboslepa
benevolentný strach zovšednel momentom
bilingválny leguán mi vymýva mozog

ešte včera som bol kvietok — ostrokvietok

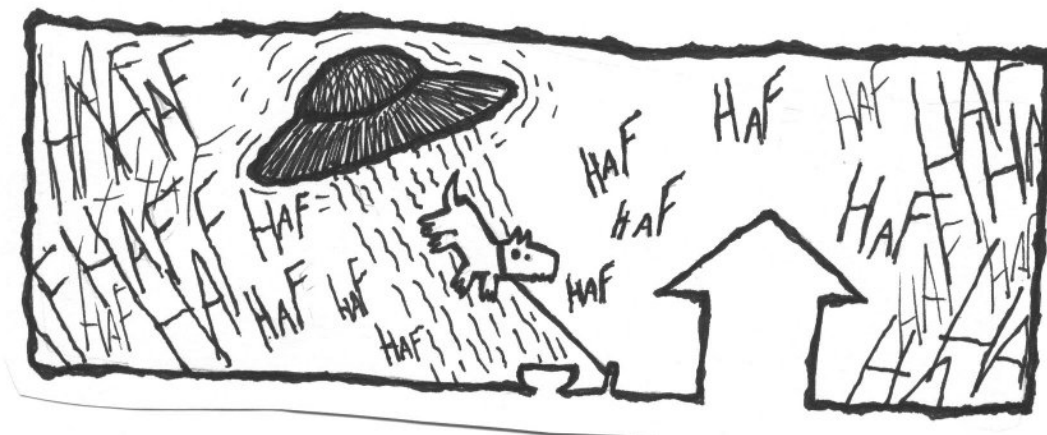
mahagónový antracit už dozrieva
stúpa po pelikánoch zlata posplietaných
dúhou hriešnych dní

bielolíci karas stodola i kalich
od včera vínnej farby liehu
zlastúrovateli

cliché maľujúce moje štruktúry
bdie s chuťou po kaluži rednúcej
prepelice

JAKUB DOMAN (pseudonym, 1991) pochádza z Trnavy a v súčasnosti absolvuje slovensko-anglické biligválne štúdium na obchodnej akadémii v Trnave. V minulosti texty zverejšoval na literárnej stránke slavonica.eu a v súčasnosti publikuje na stránkach membrana.sk, pismak.cz a

citanie.madness.sk. Známy je pod autorským nickom trolejbus, sympatizuje s nadrealizmom a inými avantgardnými umeleckými smermi. Záujem o poéziu v ňom vzbudilo stretnutie s tvorbou Guillaumea Apollinairea.



Radoslav Repický | uuuuuuuufo, tuš na papieri, 7 × 20, 2004



Radoslav Repický | Medial Pressure, akryl na plátne, 120 × 120, 2007



Radoslav Repický | Mrkva, akryl na plátne, 120 × 120, 2007

POÉZIA **V zajatí žihľavy**

PETER PROKOPEC

V zajatí žihľavy

Venujme sa rozsiahlej ploche
žihľavovej priadze

Zaborme do nej špičku dlane
a pokúsme sa zotrvať v súsoší

Ignorujme následné príznaky pliahy
štylizujúce sa do polohy stojacej modlivky

Chvíľkovým pomätením kompenzujeme
prípadné účinky extraktu z očného tkaniva

Sledujme radostné praskanie býľ
v neutíchajúcej kolízii žaby a muchy

On

skrže seba práchnivý
obopätý hadom

chlpom päste zahnaný
zahanbený plentou

vyčesaný z čerešne
usporiadaním napriek

PETER PROKOPEC (1988) pochádza zo Svitú a žije v Bratislave. V súčasnosti študuje matematicko-počítačové modelovanie na Slovenskej technickej univerzite v Bratislave. Svoje básne publi-

koval v časopise Vlna (č. 41/2010). V minulosti svoje texty zverejňoval na literárnych stránkach pismak.cz a citanie.madness.sk, v súčasnosti publikuje na stránkach totem.cz a membrana.sk.

BÁSEŇ V ESEJI **Metapoenetika**

ROLAND BAŠRÁKY

1/12

Tvrdenie, že človek je jediná rozumná bytosť v širokom i ďalekom, prilahlom i nepriliehavom vesmíre, by malo byť trestné. Zatiaľ je iba absurdné. (Posudzovanie absurdnosti – toť privilégium civilizovaného človeka.) Keď raz pripustíme, že v ďalších galaxiách môžu jestvovať ďalšie človeku podobné (alebo aj vyspelejšie) bytosti, potom si budeme musieť položiť nielen otázku, že ako ďalej s vedou, ale aj: čo ďalej s literatúrou. Ako každého vedca, tak aj každého človeka. A ako každého človeka, tak aj každého literáta. Čiže aj básnika by mali zaujímať (vzrušovať) konzekvencie vyplývajúce z možného faktu mimozemského života. Dobre: v tzv. tradičnom zmysle sú tzv. básnici beztak z inej planéty: čo básnik, to planéta. S nepochopiteľným prírodným a mentálnym (ne)poriadkom. Ale aj tak. Žiaden básnik by sa (asi) nemal uzatvárať (len) do svojho „človečenstva“. Len do človečenských dilem. Emocionálnych háklivostí. Lebo ne jeden vedec (videli sme /už predvčerom/ na obrazovke) sa už dnes nehanbí nahlas (*a vis á vis*) uvažovať o návšteve z kozmu. Z inej planéty či galaxie. Ako by na také čosi zareagoval človek? A teda: ako by na takú *udalosť* zareagovala do seba uzavretá, sebou sa opájajúca ľudská *kultúra*. Ako? Otázka si (nevyhnutne) nepýta odpoveď, no otáznik áno.

2/12

Návštevu z kozmu si môžeme predstaviť rôzne. Nie je hanba, ak si ju nepredstavíme vôbec nijako. Nie je hanba, ak niekoho predstavivosť nepustí ďalej, iba po zelených človečikov. Dnes sa však ne jeden vedec (alebo skôr popularizátor vedy) nehanbí (na kameru) povedať, že *návštevníci* z inej galaxie (prípadne inej dimenzie) vôbec nemusia k nám zavítať *osobne*. Namiesto seba môžu poslať niekoho (niečo) iné. Ľudská logika hovorí, že takéto konanie môže mať niekoľko dôvodov: 1. ak sú *cudzinci* organickí, možno (podobne ako človek) nezvládnu cestovanie na takú vzdialenosť; 2. nechcú sa vystaviť (potenciálnym) nákazám od pozemských mikróbov; 3. nechcú vystaviť ľudstvo vírusom z vesmíru (čistá ohľaduplnosť); 4. nevedia, akého privítania by sa im tu

(na tejto planéte) dostalo; 5. nechcú vystaviť ľudskú civilizáciu globálnemu psychickému otrasu (nechcú zasahovať a ovplyvňovať); 6. možno nechcú komunikovať s človekom, ale s nejakým (úplne) iným živočíšnym druhom (človek pre nich nie je tým najdôležitejším). Čiže namiesto seba pošlú na Zem *niečo* iné. Philip K. Dick použil slovo *simulakrum*. *Zástupcovia cudzincov* sú (už možno) medzi nami, len (buď) vyzerajú úplne ako my — alebo ako nejaký nám známy živočíšny druh. *Zástupcovia cudzincov* alebo *prieskumníci* z kozmu môžu teda byť roboti. Ak nemajú našu podobu a rozmery, možno sú mikroskopických rozmerov. Nejednen televízny popularizátor vedy by pokojne použil slovo *nanobot*. Skrátka sú tu, ale človek to nemôže naisto vedieť, keďže sú takí drobní a nenápadní. A básnici zatiaľ ďalej obšťastňujú človeka zádušnými veršovačkami — ako keby. Ako keby sa svet nikdy nemal (z)meniť, resp. meniť sa on (síce) krásne môže, ale lyrike nech všetci dajú pokoj, nech si len pokojne buble vo svojich močaristých výparoch. (Že prečo práve močaristých, to si ozrejmime o chvíľu.)

3/12

Ale svet sa (zatiaľ ešte stále) mení: a jednota sa zdá, ako keby všetky tie prelomy vo fyzike (kvantové teórie), v psychológii (to, čo príde po psychoanalýze), v matematike (úprimne: ako sa cítite po Gödelovi?), v biológii, v genetike a v kybernetike, sa diali niekde inde, na iných koľajach, v iných súradniciach, v inej dimenzii, na inej planéte. A to pritom vždy literatúra si osobovala právo (zrozumiteľnejšie než filozofia) *diktovať* (navrhovať?) človeku, čo (a kedy) si má myslieť a ako (a kde a kedy eticky, morálne) sa má správať. Ako sa dnes možno spoliehať na literatúru, ktorá odmieta brať na vedomie napríklad: *teóriu strún*, *červie diery*, *virtuálnu realitu*, *biomechaniku*, *nanotechnológiu*, *genetiku* alebo trebárs aj vedecký výskum spirituality a *N,N-dimethyltryptamin* čiže DMT, tzv. *molekulu duše*?

4/12

O potrebe zblížovania literatúry (poézie) a vedy hovoril Aldous Huxley, v Santa Barbare, v prednáškach, ktoré vyšli pod názvom *Human Condition*. O (potrebnej) zmene paradigmy západného (prepytujem) myslenia svedčilo aj úsilie popularizátorov buddhizmu. D. T. Suzuki vystríhal pred tým, aby sa z človeka — pod vplyvom mechanizácie a automatizácie — stal

bezduchý stroj. Na nebezpečenstvo bezduchosti a automatického (bezmysľienkovitého) konania upozorňoval aj G. I. Gurdjieff, už kedy! Jeho kritika však zacielila toho človeka, ktorého *tradičná literatúra* ospevuje, tematizuje, problematizuje a (predovšetkým) udržiava v stave *hypnózy* a inštinktívnej, patetickej sebaobhajoby. Vrátiac sa k Suzukimu: tento japonský vzdelanec na jednej strane strojovú civilizáciu kritizoval, na druhej strane však hovoril o pokojnej, čistej, slobodnej mysli. Taká myseľ nepozná okovy úzkosti. Človek má potenciál oslobodiť svoju myseľ a nadobro sa zbaviť strachu a iných pocitov nepohody. Ak takáto možnosť v nás je, bolo by neúprimné (naďalej) tvrdiť, že *svet* je (aj alebo najmä) taký, aký nám vštepovali najväčší *proroci* úzkosti devätnásteho a dvadsiateho storočia. Možno veriť hypochondrom a paranoikom? Čo bolo prv: *chorobní* spisovatelia alebo chorobné storočie? Ak chorobný čas predchádzal chorobným víziám, znamená to, že sa tie vízie (či onen *zeitgeist*) majú nevyhnutne, poslušne odovzdať ďalej? A ďalej? A ďalej si budeme klamať, že naše fantázie sú opodstatnené, hoci veda už odhalila ich banálny pôvod? Ďalej budeme glorifikovať emócie, bludy a nesúrodosť? A komu sa bude takáto poézia (pri všetkej svojej /ne/počestnosti) prihovárať? Do koho a z akého dôvodu bude naďalej zasievať jed *melanchólie*?

5/12

Poézia: ešte stále sa neveľmi kamaráti s vedou. Odvoláva sa na city a poryvy a impresie, rozum by najradšej poslala do vyhnanstva. Ale je to čestné? Poézia nikdy nie je úplne oslobodená od rozumu rovnako, ako ani veda nikdy nie je oslobodená od citov a nálad. Poézia sa hrdila tým, že sprostredkúva jedinečný subjektívny pohľad. Ukazuje subjekt. Vnútro subjektu. Nechá prehovoriť tzv. lyrický subjekt. Subjekt neriadených poryvov a pohnútok. Básnici si nenárokovali na objektívnu platnosť svojich právd, na zrozumiteľnosť, no súčasne každý z nich chcel znieť prorocky, univerzálne. Takže uzavretosť a rétorika. Paradox. Ale klamlivý. Pre niekoho stále ešte: udržateľný. Básnici sa prihovárajú z hlbín subjektu, vedci z rozhľadní objektívneho poznania. Toto je lož. Táto veta je nepravdivá. Mýtus o objektívnom pohľade vedy sa už zrútil. (Aj táto veta je nepravdivá.) Opäť len: v prospech vedy a nie literatúry, lebo tá akosi: zosenilnela. Podľa D. T. Suzukiho chybou vedca je, že hoci chce pochopiť skúmaný objekt, nechápe, že ho chápať môže len

cez subjektívnu skúsenosť. Lenže vedec toto už pochopil.
Pochopil to aj básnik? (Veta v zátvorke je nepravdivá.)

6/12

Ak by sa poézia (dnes) definovala ako kontrastný doplnok vedy, mala by hneď prepnúť zo subjektívnej polohy do polohy objektívnej: keďže veda už z objektívnej prepla do subjektívnej. Úlohy by sa mohli vymeniť. (Znie to falošne.) Lenže načo. Huxley navrhuje nielen symbiózu, ale možno (priam) syntézu vedy a poézie. Na pár ojedinelých výnimiek – kde vidíme pokus o takéto zblíženie? Vzrušujúce, že prvý krok k takémuto zblíženiu sa udial skôr vo vede. A navyše: nevdojak. To znamená: náhodou, akoby celkom básnicky. Ten krok urobili: Einstein, Heisenberg, Wittgenstein, Gödel. Samé nemecké mená. A zatiaľ poézia? Poézia sa cíti úplná. Úplný systém by však mohol zahŕňať vedomosť o vlastnej neúplnosti. Zahŕňa takúto vedomosť poézia? Je poézia systém? Pozerá sa na ňu niekto? Dnes? Takto? Hovoríme o nanotechnológiách. Dobré, ale neskôr.

7/12

Systém? Poznanie matematiky vraj oslobodzuje myseľ od záťaže človekom vytváraných systémov. D. T. Suzuki hovorí, že len myseľ zbavená úzkostí môže byť slobodná. Matematika teda nepozná úzkosť, o ktorej často referuje poézia. Poézia úzkosť akceptuje, premýšľa o nej. Matematik však vie: ak sa myslenie rozchádza so zdravým rozumom – tým horšie pre zdravý rozum. Písať básne znamená vzdať sa zdravého rozumu a zapchávať si uši pred matematikou? (Načo je komu takáto otázka?) Dobré: ale v mene čoho? Matematika je realistickejšia ako fyzika. (Básnik však nechce byť realista, súčasne ale trvá na pravdivosti svojich výrokov; ako keby sa bál slobodne klamať?) Fyzika síce vidí stoličku, ale čím viacej ju skúma, tým väčšmi spochybňuje jej existenciu. Huxley pod vplyvom drogy tiež videl stoličku: prvýkrát ju uvidel takú, akú ju namaloval van Gogh. Rozmihotanú, nestálu, dynamickú. Fyzika má „básnické črevo“, preto vie, že stolička už dávno nie je stoličkou. A táto fajka nie je fajkou (A: zhasla fajka!) Matematika však má meta-básnické črevo, a preto vie, že číslo napríklad 12 vždy bude len číslom 12, nezávisle na tom, či je alebo nie je nablízku človek, bytosť, ktorá by číslu rozumela. Číslo, akékoľvek číslo, zostane číslom aj bez pozorovateľa, bez prírody, bez slova *príroda*. Ba aj bez číslice. A či nie je už samotný tento rozpor úchvatný?

A vlastne: poetický? Niekedy sa zazdá, že i poézia hľadá — niekde, v niečom — podobné nemenné a neotrasiteľné javy. Čestná je vtedy, keď vystúpi zo sveta emócií a sleduje skôr kulisu, na pozadí ktorej sa odohrávajú; a sleduje skôr mašinériu ledva viditeľných motúzikov.

8/12

Omyl: myslieť si, že tí, čo objavili: *teóriu relativity*, *princíp neurčitosti* a *vety o neúplnosti*, navždy tým zničili šancu na objektívne nazeranie vecí. Práve naopak: verili, že niekde musí byť bod, z ktorého sa môžeme dívať tak, aby nás pritom nemiatali pocity, názory, predsudky, chybné formulácie, schémy. Einstein: *mentálne uchopenie tohto mimoosobného sveta v rámci daných možností*. Dôkladne sa o toto usilujú aj básnici, alebo sa radšej nechajú kmásať chvílkovou príťažlivosťou búrlivých pocitov? G. H. Hardy hovorí, že matematická skúsenosť leží mimo nás, (matematické) vety, ktoré považujeme za svoje výtvary, sú len záznamami našich pozorovaní. Ako je to s poéziou? Sú jej riadky pochtivým záznamom? Záznamom čoho vlastne? Sú vôbec záznamom alebo len stopou exhibicionistickej ambície? (Kedy ako?) Kto si nekladie tú istú otázku ako veda, ten si nekladie vôbec nijakú otázku, pretože nepočúva a nevidí. Ten si kladie len otázky. (A nevie, či na začiatky alebo na konce.) Niekoľko si povie, že môže žiť aj bez otázok. Áno, môže. Žiť bez nich, no nemôže bez nich písať. Lebo písanie je neprestajný pokus o odpoveď — aj keď je (nie je) na konci vety otáznik.

9/12

Vráťme sa však k nanotechnológiám. K bionike. K biomechanike. Dobré, ale až o chvíľu. O akú chvíľu? Pre koho z nás teraz chvíľa uplynie, a pre koho nie? Aká je najmenšia jednotka chvíle? A chvíľa je zas jednotkou čoho? Einsteinova *teória* reprezentuje *objektívnu povahu časopriestoru*, ktorá je *veľmi odlišná od nášho subjektívneho vnímania času a priestoru*. Gödel sa nemýlil, keď tvrdil, že celé stáročia jestvuje akési sprisahanie, ktoré cieľom je udržovať ľudstvo v hlúposti. Pouvažujte nad tým. A ešte raz. Kolkokrát sa literatúra spojila s týmto sprisahaním? Udržovať ľudí v otupení. No na druhej strane: načo je masám *stav prebudenia*? Načo im je poznanie, že *realita* je vlastne púšť plná čísel? Ešte

sa uvidí. Nič sa neuvidí. My sa uvidíme. V budúcnosti, ktorá nikdy nenastane. Iba neprestajne nastáva. Obyvateľstvo Zeme sa už teraz vymieňa. Vymieňame sa. Nebadane. Ľudstvo sa postupne (malými skokmi) mení na iný druh. Už nie živočíšny. Je načase, aby sme sa vrátili. K nanotechnológiám.

10/12

Je jasné, že s planétou sa niečo deje. Vždy sa s ňou *niečo* (dramatické) dialo. Iba sa zdalo, že nie tak často ako dnes. Lebo nás bolo menej. Lebo sme mali menej prístrojov. Lebo boli menej citlivé. Lebo sme neboli až takí poprepájaní a okamžite informovaní. Vždy sa niečo dialo, ibaže tam, kde to bolo (prírodne) najdramatickejšie, nežilo nás tolko ako dnes. Preto je dnes (tam) dramatickejšie ako prv. Vždy sa niečo dialo, lebo ani Zem sa nemôže nemeniť. Zmení sa tvar kontinentov, zmení sa klíma, zmenia sa životné podmienky. Bude sa musieť zmeniť aj človek. Táto zmena už prebieha a nakoniec možno povedie k nahradeniu človeka iným druhom, pravdepodobne nie *živočíšnym*, menej zraniteľným, väčšmi odolným.

11/12

Môže sa prihodiť všeličo: životné podmienky sa môžu na Zemi natoľko zhoršiť, že *prežiť* bude schopný len *neživočíšny* druh. Príslušný zdroj: Michel Houellebecq. Alebo Michel Foucault. (Ale ten nebol mechanik ani biológ.) Aj on hovoril o zmiznutí človeka. Ale skôr asi vo významovej rovine. Zmenia sa definície človeka. Možno až natoľko, že o človeku už nebude možné hovoriť. Nebude to potrebné. Kto bude potrebovať poéziu adresovanú človeku včerajších tráum? Možno sa planéta Zem rozpadne, možno skolabuje celý solárny systém. Potom bude potrebné cestovať vesmírom. A teda aj: časom (samozrejme). Podrobnejšie informácie: Arthur C. Clarke. Ľudský organizmus, ako ho poznáme dnes, je hotový des. Takéto cesty by nevydržal. Čiže výskum v oblasti bioniky, biomechaniky, genetiky a nanotechnológií je nevyhnutný. Ťažko odolateľný. Ťažko zakázateľný. Ťažko zastaviteľný. Ťažko čitateľný. Ťažko utajiteľný. Je nezastaviteľný, či to je alebo nie je etické. S týmto žijeme už dnes a s týmto by malo žiť aj naše literárne *povedomie*. Pokiaľ na ňom (ešte) záleží. Pokiaľ je pre niečo dôležité, aby sa literatúra *preniesla* aj na nasledujúci druh, na nástupcu človeka. (Čo si s ňou

počnú?) Aj onen nástupca bude (asi) k svojej úplnosti potrebovať tú *neúplnosť*, ktorú môže ponúknuť (vraj) len literatúra.

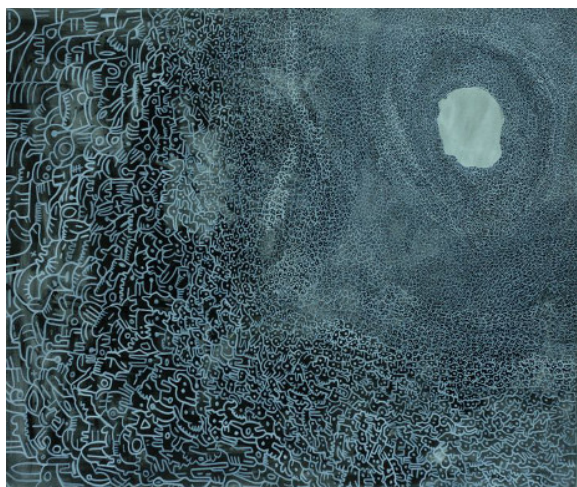
12/12

Prečo sa teda neuchýliť k Platónovi, k matematike, k najnovším technológiám, a nehľadať krásu abstraktného? Načo sa ešte navzájom hrdúsiť hrdzavým rekvizitárom osvedčených postupov? Načo sa otupovať enumeráciami a kombináciami náhodne zahliadnutých objektov všednosti; načo v konkrétnom a všednom hľadať poéziu? Načo variť a koreniť metafory z druhej a z tisícvestej vody? Načo ešte? Načo si ešte klásť v poézii otázky? (Otázniky.) Čo píše Lu Ji o poézii? Že predmetom poézie môže byť tisíc vecí, a preto i jej formy sa môžu tisícorako meniť? Že nech už dielo komponujeme prepychovo alebo hutne, a nech už ho budujeme zhora nadol alebo zdola nahor, nikdy nesmieme zabúdať na meniace sa požiadavky? Že krása obsiahnutá v lyrike má byť oporou ideí? Nie je pravda, že táto strofa je súčasťou básne. Nie je pravda, že táto báseň je esejou. Táto esej nie je pravdivá. Táto veta nie je úplná.

autor je historik matematiky



Radoslav Repický | Utópia, akryl na plátne, 120 × 110, 2006



Radoslav Repický | Šaman 1, akryl na plátne,
80 × 125, 2008



Radoslav Repický | Šaman 2, akryl na plátne,
80 × 125, 2008

PRÓZA .dážď a hmla

DANIEL SAFANOVIČ

.niekedy je len dážď na vine

Našiel som sa, ako sedím na posteli a nemožne pozerám na obrovskú ženu ležiacu pri mne. Moja hlava je groteskne miniatúrna v porovnaní s tou jej. Ruku mám zaborenú v ženiných ryšavých chlupoch na ohanbí.

Nad mestom sa zmráka a začína pršať. Asfalt tmavne a veľmi rýchlo sa začínajú vytvárať kaluže v početných puklinách a priehlbínach. Skláňam sa po rozmočený papier s odchodmi vlakov, dážď mi nepríjemne klopká na zátylok. Strasia ma. Na ulici už skoro nikoho niet, len poslední chodci utekajú pod brány.

Ak sa prizriem lepšie, vidím detailne, ako jej pod kožou pulzuje krv a vystupujú zreteľné modré žily. V obrích záhyboch len tuším slaný pot. Potláčam nutkanie jej oholiť nohy a odvraciam zrak.

V dialke znie Johnny Cash. Johnny Cash? Ktovie. Pri kontajneri leží pohodená škatuľa od topánok, v ktorej sa niečo mrví. Podídem bližšie, zo škatule vylieza starý potkan. V okamihu je preč a ostáva

po ňom len handrová bábika s rozhrzeným bruchom. Beriem ju do rúk, jemne, aby sa mi nerozpadla, je vlhká, cítiť z nej potkaní moč.

Včera som sa jej díval do očí, potom na prsia a nakoniec ju surovo znásilňujem rukou. Barová stolička ešte dlho potom vonia ťažkým pižmom. Dlho. Omamne. Imponuje mi, ako sa naoko zdráha, ale v láskavej tme, ktorá všetko ukryje, bezostyšne rozťahuje nohy.

Pokúšam sa vrátiť kúsky molitanu späť do bábiky. Nakoniec ju prelepujem páskou a staviam na policu s knihami. Usmieva sa, keď sa nepozerám, a sleduje každý môj pohyb.

Obryňa zrazu otvára oči. Vidím v nich vlakovú stanicu, rušeň, škripajúci pri brzdení. Ľudia ako bábky, meravo nastupujú do vozňov. Je zvláštne, že obraz sa nemení ani vtedy, keď sa vraciam z kuchyne s veľkým nožom v jednej a lepiacou páskou v druhej ruke. Mám však pochybnosti, stále premýšľam, či ju radšej opäť nerozhryziem.

.a v hlave len hmlu ako mlieko

Na asfalte zostali len zaschnuté kúsky kože, krv a chumáč vlasov. Pohľad mu padol na odhodný kondóm, niekde ďalej sa rozkotúlala prázdna fľaša od vína. Vnímal iba cinkavé zvuky skla. V ústach pocítil slankavú chuť a jazykom nahmatal prázdne miesto vedľa stoličky. Vľavo.

Mala si mi povedať, že sa bojíš tmy. Že zaspávaš vždy pri zasvietenej lampe. Že ťa boleli kvapky vosku na tele, keď som zubami vytrhával chlčky z terča bradaviek. Vždy si si ich nechala narásť, nashvál, pre svoju márnomyseľnú rozkoš, pre pocit bezpečnej dávky mikrobolesti, to pošteklenie nervov...

Pocítil ostrú bodavú bolesť v oblasti rebier. Všade ohlušujúce klopkanie podpätkov, šuchotanie šiat. Keď sa otočil na chrbát, už vedľa chodníka, cez vysokú trávu žmúril do slnka. Niekoľko vypustil zopár červených balónov, ktoré v okamihu mizli za horizontom. Do ucha mu liezli ucholaky a z vystretej ruky zoskakovali veľké zelené kobylky. Zem bola ešte vlhká z podvečerného dažďa, cítil, ako sa pozvoľna zabára, z odtlačkov šlapajú by sa dalo bez problémov napiť, zhlboka, schuti, ako pijú kone na stepi. A mužik tam prichádza domov, zrobenou rukou pohľadza ženu a dieťa, neskôr kľáčia pred bohorodičkou, a ešte neskôr pred výmoľom a vojak im strieľa do tyla.

Vravel som, vyhoď tú smradľavú lampu, alebo aspoň vymeň olej. Morský vánok. Napokon črepy

skončili pod rebrami radiátora. Na zadku som ti zanechal stopu, vlastne stopy, už fialovejú. Rozveselí ma, keď zabudneš a normálne si sadáš. Ako zasýkneš od bolesti. Ak zbadáš, že ťa sledujem, s námahou nahodíš pokrčený úsmev, ak si myslíš, že spím, potichu sa rozplačeš. Čo ti je?

Kvíli, potichu, a je mu ľúto ryšavého dievčaťa. Na ľavom líci ktosi obkreslil slzy. A je mu ľúto skapínajúcich koní, keď plače, potajmä, pri pohľade na ich napuchnuté bruchá, na krkavce, máčajúce si tvrdé zobáky v obnaženom mäse. V sklenených očiach akási blana. Len pretrieť. Skúsiť. Na poli vyrástli kríže. Presne tri. A hlina uplácaná lopatami.

Povedala si mi, že si tehotná a že si to necháš vziať. Vtedy som ťa prvýkrát udrel. Naozaj. Hlavou si rozbila zrkadlo a v náhlej vlne prudkej nenávisti, s črepom v ruke si sa vyhrážala, že si ublížiš a vyrežeš si toho skurveného parchanta z maternice. Dobré. Povedal som a ty si v tom okamihu zmlátnela, meravo si sa mi poddala a ja som z teba strhal šaty a pretiahol. Pretiahol bez predohry, bez trhania chlpcov, bez vosku, bez lásky.

„Kde sa flákaš?!“ zreva žena vytekajúca z priliehavých šiat, chlapec naposledy poriadne nakopne bábku, ešte úchytkom zaregistruje, ako dopadá do trávy, nosom k oblohe a obdrtou tvárou sa mu prelievajú tiene oblakov.

DANIEL SAFANOVIČ (1977) pochádza z Popradu a žije v Nitre. Svoje básne publikoval v zborníku Netvorba (2008) a v súčasnosti texty zve-

rejňuje na literárnych stránkach membrana.sk, citatie.madness.sk, pismak.cz a mezera.org.

POÉZIA **krotón**

DANIEL SAFANOVIČ

vlnoly

mláďatá!
sprznenie irelevantných násad pesíkov
je vskutku záťaž
materiálov
batérií
nánosov naplaveniny
vltavíny
a ovocie práce
v spraši
sú sánky
letmé tri trilobity
podvodník
a perforovaná skala
spolu s druhou skylou
zvíera ústie
hlavne
ústia
přchnu
ako vratko sa tu tlie

hnienie

hnidy
hniezdia v povetrí
hovno
hoci tápe pláva pláve?
nonšalantne
napodobnie
tvar slzy-krátky rozmer
škvrný
látky
v smere pohybu bedier

kirgizskí pastieri

máčať
v žriedle
vyvrhnuvšie sa
bahňatá
ovoniavať
vyvarené očnice
v kotli
spávať
čosi
britké
z brucha
veje

kyprenie

keď kvap
tak dna
keď cap
tak dva

túzy túlivé
sa v rukavičkách
túžia

keď chlap
tak páv
keď tma
tak zhas

ni dievča
ni žena
rukavičkou vztýčia

keď chl p
tak más
keď prs
tak tma

medom drolenie

výdutinky zlomkom uhrančivo lesom znenie bujarý zhod jelenenie
sekundantom plzne vetvie zlomky zhodom vydutenie

včely

hvizdom
dunieť
blanám
trhnúť
krídla
muchy
nemožno?

a

medom
rany
nútiť
ktovie
ako
takto
zle je?

nie

to hvízda
blana
rany
medom
muchy
krídla
takto!

brdenie

hééj

hľa telo bieloskvúce
semenom snáď poškvriť
nemožno?

ký kánon zlomocný
hádam to sóvã opatriť
hovieť pupkom
teplom

perie spotrebúvať
kruto z lôžok vytrhnuvšie

nám patria

len vlásním
hodvábom
nozdrou tak obklopiť
ohanbie
zblízka čupieť nápoky

okrovy

proto...

plotne skusmo
skúmať
gramotné
ihly
sťa íverčekom
lúskať ťažko

...plazmy

zdúvať
rozlomený
z ôk, očú šupiny
preglga
grog gumu
tresky

()

KLINGONSKÁ POÉZIA

: "ΚΣđ .κRυll 9ЯεstaL :f人jçit´
HĀnDr¥ ::

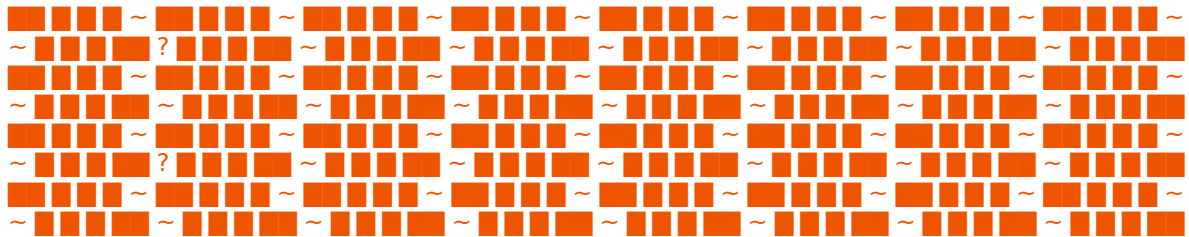
TOVE

2003-12-01 18:23:02470170

Ł°μαΰâ

- a´chtô kggř?
- lämi. . .
- ych mô!
- . . .

2004-01-16 23:30:32555995



2004-01-20 22:54:21565559

////(°(((\|||//)))\)))/|||\\(((°////
 ////(((\|||//°/)))°\)))/°/|||\\(((°////
 /°/(((\|||//)))\)))/|||°(((°////
 ////(((\|||°//)))\°)))/|||\\(((°/°//
 ////(((°\|||//)))°\)))/|||°(((°////
 \)))/|||°(((°//////(((°\|||//)))°\
 °)))/|||\\(((°/°//(((\|||°//)))\
 \)))/|||°(((°////°/(((\|||//)))\
 \)))/°/|||\\(((°//////(((\|||//°/)))°
 \)))/|||\\(((°°//////°(((\|||//)))\
 ////(°(((\|||//)))\)))/|||\\(((°////
 ////(((\|||//°/)))°\)))/°/|||\\(((°////
 /°/(((\|||//)))\)))/|||°(((°////
 ////(((\|||°//)))\°)))/|||\\(((°/°//
 ////(((°\|||//)))°\)))/|||°(((°////
 \)))/|||°(((°//////(((°\|||//)))°\
 °)))/|||\\(((°/°//(((\|||°//)))\
 \)))/|||°(((°////°/(((\|||//)))\
 \)))/°/|||\\(((°//////(((\|||//°/)))°
 \)))/|||\\(((°°//////°(((\|||//)))\

deepmoscowmönin

nājštumīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
Nājštumīitjμ:**N**ājštμtđooōktμjμ:**N**ājštμsīijμ:**N**ājštμbīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
 nājštμΛīitjμ:nājštμTđooōktμjμ:nājštμSīijμ:nājštμBīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
Nājštumīitjμ:**N**ājštμtđooōktμjμ:**N**ājštμsīijμ:**N**ājštμbīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
 nājštμΛīitjμ:nājštμTđooōktμjμ:nājštμSīijμ:nājštμBīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
Nājštumīitjμ:**N**ājštμtđooōktμjμ:**N**ājštμsīijμ:**N**ājštμbīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
 nājštμΛīitjμ:nājštμTđooōktμjμ:nājštμSīijμ:nājštμBīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
Nājštumīitjμ:**N**ājštμtđooōktμjμ:**N**ājštμsīijμ:**N**ājštμbīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
 nājštμΛīitjμ:nājštμTđooōktμjμ:nājštμSīijμ:nājštμBīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ
 nājštμmīitjμ:nājštμtđooōktμjμ:nājštμsīijμ:nājštμbīivīitjμ

thus spoke tove in 'Klingonska Poezia'

iNneRdisEasE

ßÜĐŞßÖHÖMN
ÄŞŞßÖŽNÖVÄ
NΨKÖŁÜMBßJŞ
KΨŞTRΨKÖ!!!

[T][T]=[T][T][T][T]-[T][T][T]
[T][T]-[T][T][T][T]=[T][T][T]
[T][T]=[T][T][T][T]-[T][T][T]
[T][T]-[T][T][T][T]=[T][T][T]
[x][X]=[x][X][TTTTTT]-[x][T]
]-[T]-[T]-[T]-[T]-[T]-[T][T][T]
]-[H]-[H]-[T]-[TTTT]-[E][T][T]
]-[x]-[x]-[x]-[x][x]-Lx[T][T].
[T][T]=[T][T][T][T]-[T][T][T]
[T][T]-[T][T][T][T]=[T][T][T]

Σ ξ ø '3 P

ᵛ ᵗ ᵒ°v.ε̣ " 'Ł̣ ö" V·ε; ' ×
ᵛ ᵗ ᵒ° " |/.ε: ' ᵛ ᵗ ᵒ° φøv.ᵗ
ᵛ ᵗ ᵒ° φøv.= " ᵛ • " |·ε:
' / " ·3; ' ᵛ , ᵗ°v./ /- " ,

thus spoke tove in 'Klingonska Poezia'

di_FR //a++k//ć/ń/é . KoN>T‡E|| mpL^c|e =FrontKL|spicE

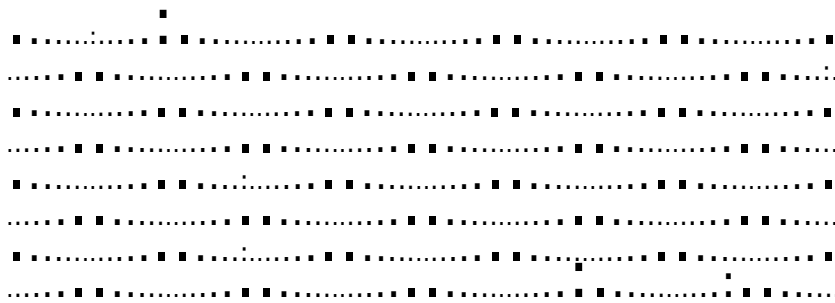
xXx+ +xx7 //x+ > x> ^ 7L4>T

x+7>>^†±z

repeeth:

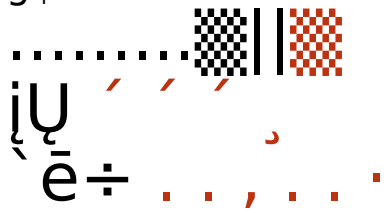
xXx+ +xx7 //x+ > x> ^ 74L>-E

hoe the dooryard with nobleness



solitüde cän' brinG U 2 timE-oüt circUit

´. ` ` ` \\\|\\|\\|\\|yķ, Δ∂v ≠ ≤ ≥ Σ
gç²ī

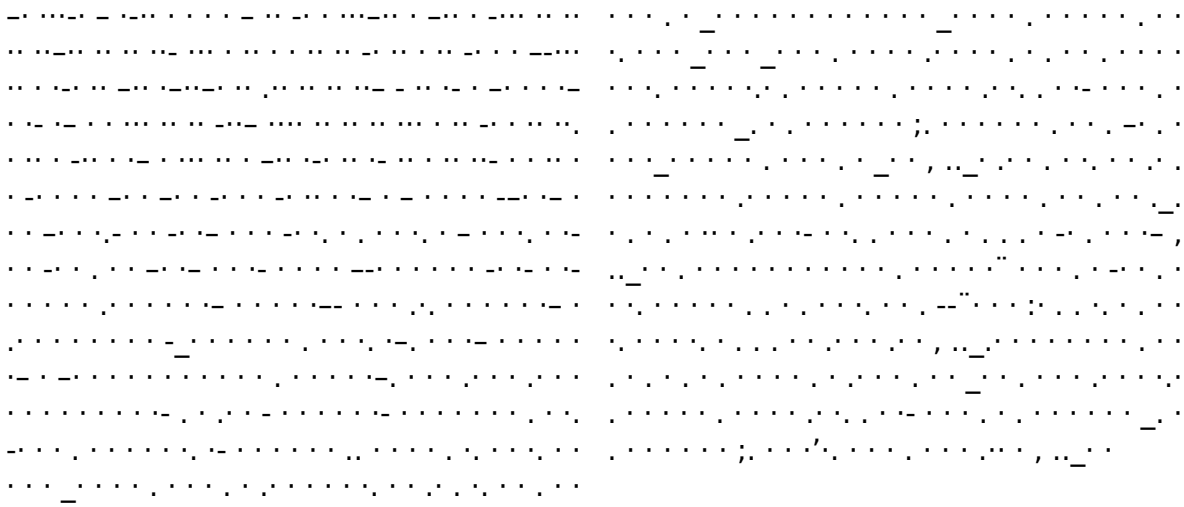


L°ve, mY solār panEl is hôt

sentim'nt'1 ..//4xE

´´\\\\´´. - ´´. / ´´
..Pα/zêḥḥà/ḥ' íé´/´.Θđ ·
´´*/κ/L i/´.Ḥ/g°ö/ḥ.ςK/Σj*/
·/Ḥ/Ö/í/.vóĐ/k.γ'nÉ/´´
´.\\\\\\\\´´. - . / --- / ... - / . // ´´

sNöwkreś-rmX



Zoznam obrázkov

0	Radoslav Repický Pozadie 1, perokresba, papier A4, 2009	1
1	Radoslav Repický Voda, akryl na plátne, 110 × 150, 2007	2
2	Radoslav Repický News, akryl na plátne, 180 × 80, 2007	4
3	Milan Adamčiak (foto Maroš Lajčiak)	7
4	Milan Adamčiak ovo, z cyklu Typorastre, experimentálna poézia, strojopis, 1970	8
5	Milan Adamčiak o, z cyklu Typorastre, experimentálna poézia, strojopis, 1971	8
6	Milan Adamčiak !, z cyklu Konštalácie, experimentálna poézia, strojopis, 1968	9
7	Milan Adamčiak .?, z cyklu Konštalácie, experimentálna poézia, strojopis, 1968	9
8	Milan Adamčiak GOZ, pečiatková tlač, 1971	10
9	Milan Adamčiak URT, pečiatková tlač, 1971	10
10	Milan Adamčiak Verbálny text no 1, 1969	11
11	Milan Adamčiak maeuoiuy, z cyklu Interpretácia kocky, 1970	11
12	Milan Adamčiak Slnko, Sole, Mesiac, Luna, Mond, Sonne, experimentálna poézia, strojopis, 1969	12
13	Milan Adamčiak 3009, experimentálna poézia, strojopis, 1969	13
14	Milan Adamčiak z cyklu Bipoémy (samohlásky a spoluhlásky), experimentálna poézia, strojopis, 1969	14
15	Milan Adamčiak z cyklu Bipoémy (consonne, voyelle), experimentálna poézia, strojopis, 1969	14
16	Milan Adamčiak KONIEC, experimentálna poézia, strojopis, 1971	15
17	Milan Adamčiak EGO, experimentálna poézia, strojopis, 1969	16
18	Radoslav Repický Krtkovia, akryl na plátne, 110 × 150, 2007	26
19	Radoslav Repický Architektúra, tuš na papieri, A4, 2007	31
20	Radoslav Repický Hot Dog, olej na plátne, 130 × 130, 2008	48
21	Radoslav Repický Invasion, akryl na plátne, 84 × 120, 2006	63
22	Radoslav Repický Battle, akryl na plátne, 60 × 45, 2005	69
23	Radoslav Repický uuuuuuuufo, tuš na papieri, 7 × 20, 2004	77
24	Radoslav Repický Medial Pressure, akryl na plátne, 120 × 120, 2007	78
25	Radoslav Repický Mrkva, akryl na plátne, 120 × 120, 2007	78
26	Radoslav Repický Utópia, akryl na plátne, 120 × 110, 2006	85
27	Radoslav Repický Šaman 1, akryl na plátne, 80 × 125, 2008	86
28	Radoslav Repický Šaman 2, akryl na plátne, 80 × 125, 2008	86
28	!?, podľa experimentálnej básne ?! Milana Adamčiaka z r. 1968	104

kloaka

magazín experimentálnej
a nekonvenčnej tvorby

kloaka.membrana.sk

1 – 2/2010, 1. ročník, apríl, vychádza tri razy ročne

ISSN 1338-158X

Redakcia

Michal Rehúš, Jakub Repický

email: kloaka@membrana.sk

Sadzba a úprava v prostredí $\text{X}_{\text{Y}}\text{L}_{\text{A}}\text{T}_{\text{E}}\text{X}$

Jakub Repický

Za jazykové poznámky a korektúry niektorých
textov ďakujeme Kristíne Pavlovičovej.

Obrázky na obálke

- predná strana: Radoslav Repický | Poza-
die 1
- zadná strana: !?, podľa experimentálnej
básne ?! Milana Adamčiaka z r. 1968

Toto číslo vydalo

Literis, občianske združenie (literis.sk)

????????

????????

????????

????????

????????

??????

????

????

???

???

???

Svoju literárnu a výtvarnú tvorbu a teoretické texty posielajte na
kloaka@membrana.sk