

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 „igračik“. 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. Potvrďuje 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 $CaH[PO_4] \cdot 2H_2O$ a $Fe_3 \cdot [PO_4]_2 \cdot 8H_2O$* , 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 privátnych 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 výtvor 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 zvrátaného 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 erdzkanie...“ (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 kameňa 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 sukulentu
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 ozvláštňujú. 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