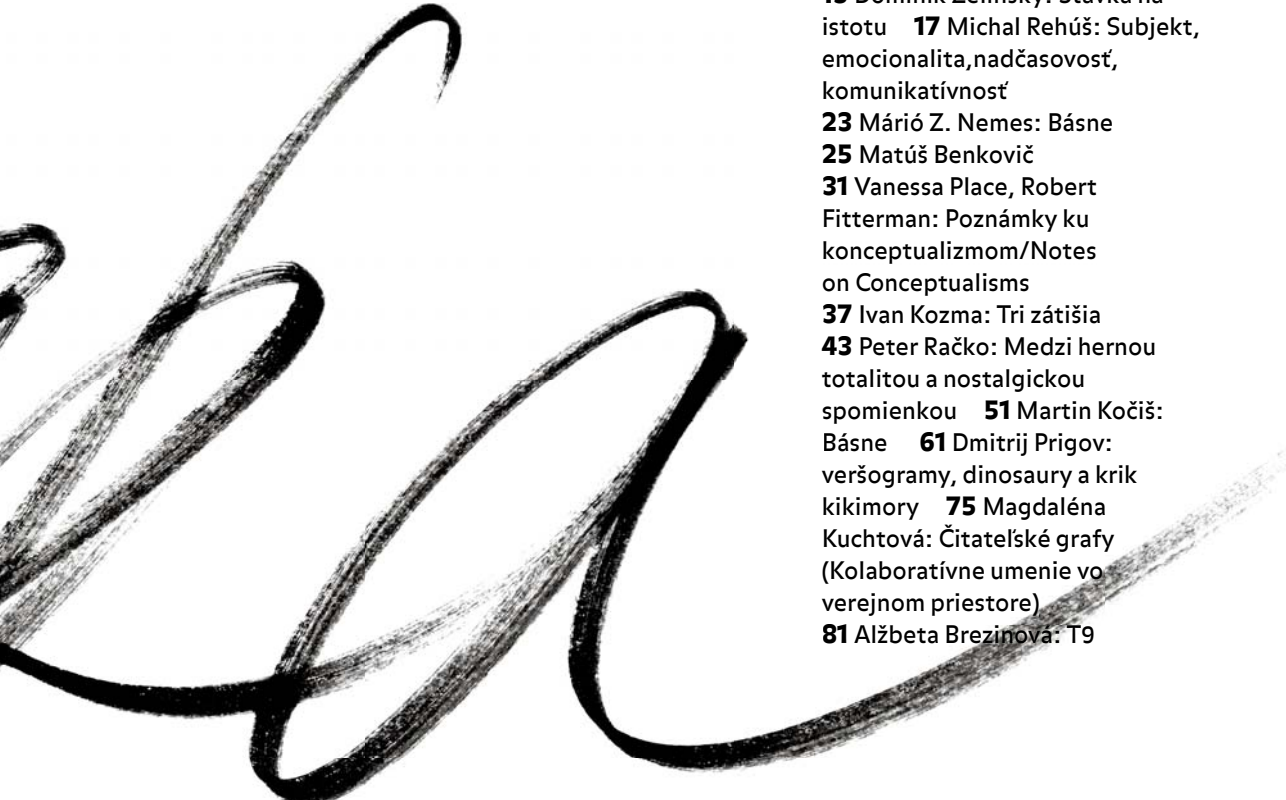


- 
- 3** Michal Rehúš: Noty
prázdnoty **9** Jakub Kapičiak:
Prvoplánové a sofistikované
13 Dominik Želinský: Stávka na
istotu **17** Michal Rehúš: Subjekt,
emocionalita, nadčasovosť,
komunikatívnosť
23 Márió Z. Nemes: Básne
25 Matúš Benkovič
31 Vanessa Place, Robert
Fitterman: Poznámky ku
konceptualizmom/Notes
on Conceptualisms
37 Ivan Kozma: Tri zátiašia
43 Peter Račko: Medzi hernou
totalitou a nostalgickou
spomienkou **51** Martin Kočíš:
Básne **61** Dmitrij Prigov:
veršogramy, dinosaury a krik
kikimory **75** Magdaléna
Kuchtová: Čitateľské grafy
(Kolaboratívne umenie vo
verejnom priestore)
81 Alžbeta Brezinová: T9

Michal Rehúš

Zuzana Husárová: *lucent*
Bratislava: Vlna/Drewo a srd, 2013

Zuzana Husárová (1983) vstúpila do slovenskej literatúry pomerne razantne. V krátkom slede vydala dve zbierky experimentálnej poézie a prezentovala sa viacerými performatívnymi projektmi nezriedka realizovanými ako kolektívne diela, ako napr. *Skúmanie javov* či *TŘYIE*. Jej debut *liminal* (anglická verzia vyšla v roku 2012, slovenská v roku 2013) však vyznel značne rozpačito. Obsahoval predovšetkým prvoplánové slovné hry, za ktorými sa skrývala pomerne konvenčná lyrika. Výsledok niesol známky začiatočníc-tva a „nevypísanosti“, nepomohlo ani netradičné vizuálne stvárnenie. Jej druhá kniha *lucent* (2013) vyšla krátko po debute, preto bude zaujímavé sledovať, či aktuálny knižný výstup replikuje nedostatky prvotiny, alebo ho naopak možno hodnotiť ako kvalitatívny posun.

Obidve diela spája tendencia koncipovať zbierku ako cyklus textov s premyslenou a kompaktnou štruktúrou a kompozíciou. Knihy sa identicky členia na päť častí, pričom každá z nich obsahuje šesť básní. Zatiaľ čo v prípade debutu išlo o členenie zbierky podľa jednotlivých fáz dňa, aktuálny projekt sa zakladá na vlastnostiach, resp. kvalitách spojených s vnímaním reality, príp. priestoru: *Zvukovosť, Vizuálnosť, Plnosť, Veľkosť, Rôznorodosť*. Autorka aj v aktuálnej knihe uplatňuje rozmanité literárne stratégie a hry, nachádza sa tu vizuálna poézia, anagramové básne, texty uplatňujúce apropráciu, jazykové hry atď. Oba projekty spája aj to, že majú transmediálny charakter, čiže okrem knihy je ich výstupom tiež zvuková poézia a performancie, ktoré sú k dispozícii na internetovej stránke

venovanej týmto projektom (<http://liminal.name/>). Napokon, obidve zbierky majú spoločné aj to, že úroveň jednotlivých obsahnutých diel je značne problematická a kolísavá.

Otázna je už tematická stránka Husárovej projektov. Zväčša sa obmedzujú na pomerne konvenčné motívy a problémy týkajúce sa vonkajšej reality, jej vnímania prostredníctvom zmyslov, či introspektívneho prežívania. Z tohto konglomerátu sa však autorke nedarí vytážiť nič pozoruhodnejšie. Chýbajú jej silnejšie alebo výraznejšie témy a pointy, badať príliš silnú fixáciu na médium a materiál, či už ide o text (slovné hry) alebo technológie, ktoré pri tvorbe používa. To by v princípe nemusel byť problém, aj takýto autorereferenčný a sebatematizujúci prístup si ale vyžaduje zručné a originálne spracovanie. Veľká časť Husárovej textov sú však neinvenčné verbalistické kreácie často založené na asociatívnych sledoch a prúdoch, ktoré samoučelne a tautologicky poukazujú samy na seba, príp. len banálne ilustrujú alebo vyplňajú východiskový koncept.

V tomto kontexte aj úsilie o zreteľnejšie komponovanie a štruktúrovanie zbierky možno čítať ako kompenzáciu rezerv v tematicko-motivickej oblasti. Vyzerá to totiž tak, akoby sa globálnejší alebo všeobecnejší motív alebo téma (deň, priestor) len mechanicky a schematicky rozčleňovali na menšie subtémy (fázy dňa, vlastnosti priestoru), ktoré sa ďalej pomerne neinvenčne a mechanicky naplňujú textovými útvarmi, ktoré sú do veľkej miery len verbalistickými variáciami na takto



vyfabrikované témy. Husárovej tvorba tak pôsobí dojmom písania, resp. vpi-sovania do určitej, pomerne triviálnej schémy.

Tento problém dobre ilustruje hneď prvá časť aktuálnej autorkinej zbierky, ktorá nesie názov *Zvukovosť* a obsahuje básne *výšky*, *stredy*, *basy*, *hlasy*, *ozveny* a *tichá*. Už názvy jednotlivých textov signalizujú priamočiare a explicitné napojenie na titul tejto časti knihy, čím demonštrujú spomínanú ilustratívnu a schematickosť. Básne sú do značnej miery komponované ako enumeratívne asociatívne refazce motívov plné verbálnych hier. Tieto kreácie však vyznievajú pomerne prázdne a banálne. Báseň *výšky* neprekvapujúco prináša verbalisticky pôsobiaci opis nepríjemných vysokých zvukov: „*pískot zadúša okolie / bzučanie nárekov / bezodné zárezy / vrtačkou presiaknutou v dreze lúzie / vreskoty duší v omrvinkách*“, pričom sa končí evokáciou automobilovej havárie, resp. zrážky. Text stredy zase kumuluje rozmanité motívy explicitne spojené so strednými polohami a medzipriestormi: „*médiá medzi tou a bielou / médiá medzi nimi*“. Podobne báseň *basy* evokuje hĺbky a tlaky.

Spoločným znakom týchto textov je dôraz na telesné, resp. zmyslové prežívanie priestoru, v tejto časti spojeného prevažne so zvukom: „*bubienky odmie-tajú hrať do ich tanca / prepínajú rytmus*“ (výšky), „*dotyky s rozhraním bez (h)rán*“ (stredy), „*tóny sa prehlbujú / zatlačené plúca / potlačený // vzdych*“ (basy). Zároveň sa tu aplikuje odosobnený jazyk a často sa využívajú abstraktné

slová, čo prispieva k anestetickému vyzneniu Husárovej básni. Žiaľ, myšlienková podnetnosť alebo umelecký účinok týchto textov sú pomerne slabé. Ide tu len o prvoplánové verbalistické evokácie sprostredkujúce pomerne triviálnu skúsenosť. Rozpačito vyznieva aj báseň *ozveny*, ktorá je v podstate iba zoznamom abecedne zoradených mien umelcov a umelkyň, ku ktorým sa Husárovej tvorba azda hlási. To všetko rámcujú pre autorkinu tvorbu typické kostrbaté slovné hračky: „*playtfonticky zamilovaná*“, „*platfón zvukovodov*“, „*pre(d)poklady rozvlnenej noosféry*“.

Zatiaľ čo v niektorých prípadoch funguje grafická úprava, ktorej autorkou je rovnako ako v prípade debutu Amalia Roxana Filip, len ako ilustrácia textu, v iných prípadoch je vizuálna zložka rovnocenná textovej. Príkladom takejto vizuálnej poézie je báseň *tichá*, ktorej základom je pomerne jednoduchý verš/veta „*tichá neexistujú, sú v nás v podobe šumu*“, ktorá sa reťazí, opakuje a prekrýva. Báseň svojím minimalizmom (len jeden verš) teda ilustruje svoj význam/výpoveď (ticho), pričom aj jej grafické stvárnenie v podobe vlnenia možno vnímať ako ilustráciu šumu. Text akoby odkazoval na skúsenosť Johna Cagea, ktorá ho viedla k vytvoreniu známej skladby *4'33"*. Cage totiž navštívil mŕtvu (zvukotesnú) komoru na Harvardskej univerzite s očakávaním, že bude počuť ticho, avšak v rozpore s tým počul dva zvuky. Jeden vydával jeho nervový systém, druhý krvný obeh.



Podobne ilustratívne ako úvodné texty knihy vyznieva aj druhá časť zbierky s názvom *Vizuálnosť*. Prvá báseň šírenie sa opäť vyznačuje verbalizmom, hromadením abstrákt a odbornej terminológie, pričom výsledkom je len senzualistická tautológia: „*pulz funkcionality / strety fiktívnosti / presuny pod okraj // popod tam / kde dočiahne iba preblikom: / matné tempo / tamojšie teplo / miestne ticho / motajúce takto / taktom v rytme doblíku*“. Text *reflexia* zase hromadí rozmanité významy a zmyslové vnemy viažuce sa na aspekt reflexie, vrátane medzisusedských vzťahov, ktoré ľudí odrážajú v sociálnej rovine.

Banálne ilustratívna je aj vizuálna báseň s názvom *refrakcia*. Názov vyjadrujúci lom svetelných lúčov sa priamočiare premieta do tvaru básne, ktorá sa zakladá na lomoch veršov a rozkladoch jednotlivých slov na menšie textové fragmenty. Dielo pripomína tzv. intexty Blažeja Baláža z jeho cyklu *Treptomachia* (*OBRAZNOST, SLOVENSKY, ZLATOKOPI, BESTEHLEN, BESTOCKEN*). Husárová aj Baláž rozkladajú a derivujú východiskové slovo na ďalšie plnovýznamové a neplnovýznamové slová, Baláž dokonca využíva aj slovnú zásobu rozmanitých cudzích jazykov. V oboch prípadoch však celý proces namiesto hravosti pôsobí mechanicky a násilne.

Príliš nezaujímajú ani tzv. anagramové básne *difúzia* a *interferencia* (prvý verš, resp. v ňom obsiahnuté hlásky sú východiskom pre zvyšné verše), ktoré neprekračujú rámce samoúčelných

a nezaujímavých slovných hier. Báseň *interferencia* navyše opäť prvoplánovo ilustratívne znázorňuje význam názvu, ktorým je vzájomné prenikanie, či kríženie. Výsledné dielo totiž tvoria vzájomne sa prelínajúce viaceré vrstvy tej istej textovej štruktúry. V kontexte ostatných básní pôsobí jemne osviežujúco báseň *vy svetlo (lo)vať*, v ktorej sa hravo usúvzťažňujú a spájajú aspekty spojené s telesnou existenciou a procesmi (jedlo) a písanie, či hovorlenie (vety), hoci ani tu neabsentujú prvoplánové a samoúčelné slovné hry (napríklad druhý verš atď.): „*veta tavená syrom / rozobranou zbraňou brán / veta údená kolenom / nakopnutá chirurgickou ocelou / veta nadýchaná penou / nazbieranou z okolia úst*“.

Navonok sviežejší experiment prináša tretia časť zbierky s názvom *Plnosť*. Jej jednotlivé texty sú pomenované podľa rozmanitých geometrických útvarov, pričom badať úsilie o prenesenie vlastností týchto objektov do konštruovania textov. Vo výsledku tak jednotlivé diela variujú a modifikujú určitú textovú množinu, keďže aj geometrické útvary majú niektoré vlastnosti rovnaké, inými sa zase odlišujú. Transparentne to funguje v básňach *plocha* a *kocka*, keď báseň *plocha* obsahuje len spoluhlásky z básne *kocka*, resp. *kocka* oproti *ploche* obsahuje aj samohlásky. Čiže v geometrických intenciách sa oba útvary líšia (ne)existenciou jedného rozmeru. Báseň *ihlan* je zase prepisom básne *kocka* – zostali tie isté spoluhlásky, avšak výmenou samohlások

6D

a iným členením textu vznikli nové slová a významy. Napríklad verš „*plním izbu postupne, nech nepreváži určenú nosnosť bytu*“ sa zmenil na „*úplne môže, ba písať, u pani noci. hanu preváža. reč neni sieň sta bytie*“. Ako vidno, výsledok je značne kostrbatý a ako samostatný text neobstojí. Rozpačito pôsobí aj báseň *koichklaan*, ktorá je – ako prezrádza i názov – mechanickou textovou fúziou *plochy, kocky a ihlana*.

Východiskový text *kocka*, od ktorého akoby sa odvíjali ďalšie diela, je však opäť značne neobjavný. Zachytáva senzualne vnímanie a „ohmatávanie“ priestoru – izby („*pravideľný tvar / plním izbu postupne, nech nepreváži určenú nosnosť bytu / postavím do stredu miestnosti / dotýkam sa hrán, uhlov / ruka-kukátko / nazerám po povrchu*“) s presahom do medziludských, resp. susedských vzťahov a interakcií. Nevydarené sú aj diela *hypergula* a *gula*, ktorým dominuje infantilne pôsobiaca textová zložka: „*ro ttttt uú jééééé / tvaaaaaaar okruúúúhly yyyyyy / os kol oooooo os kol oooooo kol lo / toč kolo lo kolo Oooooo*“.

Texty zo štvrtej časti s názvom *Vel'kost'* sú najmenej zviazané zastrešujúcim konceptom a najlepšie fungujú ako autonómne diela, azda aj preto možno tento súbor považovať v rámci zbierky za najpresvedčivejší. Úvodný text s názvom *4D* má podobu kvázimanifestu. Subjekt sa v ňom hlási napríklad k verbálnej artikulácii (lávy čistých slov, pramene echotivých hlasov), senzualizmu (túžba po mociach jasných zmyslov), empirii (stopročia

bezprostrednosti, priama skúsenosť), vede a technike (stáročia vedy, techniky a právd, stáročia poznania a zápiskov), či technológiám (pramene toku dát), čo istým spôsobom vystihuje a charakterizuje aj úsilie a tendencie obsiahnuté v Husárovej tvorbe.

Jazykovo zaujímavý je text *5D*, ktorý má charakter dynamického a zároveň zadržávajúceho sa verbálneho prúdu. Báseň akoby mala ambíciu na krátkej ploche a v jednom okamihu zachytiť časovo a priestorovo rozmanité reality a roviny: „*vraj tu a vraj inde vraj tu a inde tu iba tu / moja kolektívna nepamät' rozpomienky iba buniek / strata zasiahnutá bodmi v bodoch styku nás a ich / nás a ich nás všetkých kedysi aj teraz*“. Naratív evokujúci staré povesti sa prelína s obrazmi súčasných technológií, križia sa tu paralelné deje. Nepochybne ide o jeden z najvydarenejších a najpôsobivejších Husárovej textov.

Báseň *6D* vychádza z vyjadrení v knihe anglického spisovateľa Edwina Abotta Abotta *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, v ktorej sa opisuje dvojrozmerný svet. Autorka však len pomerne jednoducho a prvoplánovo variuje a rozvíja prototext tým, že ho nahrádza jednotlivými časťami štruktúry literárneho rozprávania (začiatky, zauzlenia, vrcholy, rozuzlenia, konce) a zmyslovými vnemami (zvuky, vidiny, pachy, chute, dotyky). Texty 2 a 3 spája záujem o zvukové pôsobenie ľudského hlasu, ktorý je médiom komunikácie a sociálnej interakcie. V prvej z nich sa sprítomňuje fyzické prežívanie cudzích hlasov v hromadných dopravných prostriedkoch, druhá báseň expresívne

usúvzťažňuje slová a medzizubnú kefu, čím evokuje krik a snád' aj (partnerskú) hádku.

Spomedzi všetkých textov vybočuje báseň s názvom *4*, ktorá najexplicitnejšie a najadresnejšie reflektuje konkrétnu spoločenskú, sociálnu, politickú a kultúrnu realitu. Text totiž tematizuje Slovensko, resp. v autorkinom hravom, avšak kostrbatom podaní *Slow LOVE eNds KO*. Krajina sa tu kriticky opisuje ako dieťa so zreteľnými duševnými slabosťami a deficitmi: „*Ochorelo si na melanchóliu. / Nahradilo lúbenie si v tragickosti / a neschopnosť postaviť sa na vlastné*.“ Zároveň pre svojich obyvateľov predstavuje nebezpečenstvo a riziko, keďže ich (kultúrne a sociálne) kolonizuje: „*Rastieš a prtláčaš nás k stenám bytu. / Chceme sa votrieť do škár, do iného sveta, iného miesta, inam: / postupne špachtľou sa do nich zmasať. / Chceme pred tebou utiecť, zabrindanec*.“ Poznámka pod čiarou napokon obsahuje aj (azda až príliš didaktické a banálne) riešenie, resp. východisko, ako sa voči tomuto agresorovi brániť. Je ním vytvorenie filtra z predstáv, nádejí, textov a iných ľudí.

Prvá báseň záverečnej časti *Rôznorodosť* s názvom *ohnuteľný* je postavená na významovej hre slov realita (v zmysle skutočnosť) a reality (v zmysle nehnuteľnosti), pričom ide o autoreferenčný text o možnostiach vytvárania vlastných príbehov, rozprávání a naratívov, čiže realít. S autoreferenciou pracujú aj ďalšie texty tohto bloku zbierky. Báseň *počúvaný* prináša reflexiu subjektívnych vlastných performancií a čítačiek, pričom sa tu

tematizuje pokrok od hlinených tabuliek po nové technológie. Žiaľ, nechýba ani prvoplánová asociácia, v tomto prípade medzi večerom a večerou. Text *zdielaný* je zase montáž privlastnených a falošne preložených výrokov rozličných umelcov a umelkýň, čo je poézia, jazyk, či písanie. Pomerne nezaujímavo sa tu tak replikujú klasické metafory o jazyku.

Multilingválna báseň *ochraňujúci* akoby sprostredkúvala (pre subjekt už ukončenú) skúsenosť s anonymizačnou sieťou *Tor*. Prináša však predovšetkým komické a kostrbaté slovné hry: „*TERAZ their login expired, prostor, prototor / mine is update, už zase, hustotor, som toreádor / notár Motor: tor rotten, radia tor, transforma tor, de tona tor, tor túry / tor rented pre mňa, tor told, pre stored self(dom)*“. Za akúsi „slovnú archeológiu“ sa tu vyhlasujú banálne a prvoplánové nálezy. Oceníť však možno najmä inovatívnosť a netradičnosť témy. Záverečný text *presakujúci* reflektuje situovanosť človeka vo vesmíre a jeho biologickú podstatu, opäť to však robí pomerne nezaujímavým verbalistickým spôsobom: „*enerdeej zodpovedá za tvary našich tiel: raný dej tvoriaci naše bytie, prežitie, hnutie / narodej si preráža cestu tými bunkami, pravírus dedičnej informácie, o ktorej nič nevieme / vitakódy / vitamarády / vitamordy*“.

V porovnaní s debutom v *lucente* osviežujúco pôsobí absencia väčšieho počtu propagačných a reklamných textov legitimizujúcich dané dielo. V aktuálnej zbierke sa nachádza len pomerne ničnehovoriaci text Dereka Rebra na

Jakub Kapičiak

záložke, ktorý bol zároveň zodpovedný za jazykovú úpravu (je otázne, či si slová ako kukátko, bedne, spojítka nevšimol, alebo ide o súčasť autorkinho jazykového konceptu). Jeho meno sa nachádza aj v poďakovaní, ktoré je rovnako ako v debute komicky štylizované („*Derekovi Rebrovi za teleskopy do fiktívnych svetov*“), pričom sa zdá, že Rebro plní aj funkciu propagátora knihy. Zbierku *lucent* totiž uviedol aj v koncoročnej ankete denníka *SME* o kultúrnu udalosť roka 2013. Skutočnosť, že na knihe spolupracoval, však neuviedol. Napokon, aj jeho záverečné tvrdenie zo záložky, že Husárovej „*slová, syntagmy a vety*“ sa „*spolupodielajú na róznom vývinovom posune našej poézie*“ možno vnímať skôr ako prejav dobroprajného priateľstva než triezveho hodnotenia.

Husárovej druhá kniha totiž neprináša žiaden zásadný a radikálny zlom, či kvalitatívny posun nielen v globálnejšom meradle, ale ani v rámci autorkinej vlastnej tvorby. Pomerne integrálne nadväzuje na východiská debutu a potvrdzuje a replikuje tak viaceré limity autorkinho písania. Patrí medzi ne najmä triviálnosť a neobjavnosť tém a napriek experimentálnemu úsiliu prvoplánová a nekreatívna práca s jazykom a tvarom básne. V tomto kontexte Husárovej aktuálny projekt *lucent* do značnej miery a až na niekoľko výnimiek vystihuje hneď prvý verš celej zbierky, ktorý je zároveň titulom tejto recenzie.

Daniele Olejnikov vyšla na konci minulého roka zbierka poézie *KUR#Z praktickej poézie pre pokročilých* (Bratislava: Literis, 2013). Svoju tvorbu však aj naďalej uverejňuje na literárnom portáli *membrana.sk* pod autorským nickom *a.libertine*. Ide predovšetkým o textovo-vizuálne koláže, vytvárané hlavne z apropriovaneho materiálu z internetu. Na konci mája na *membráne* uverejnila „grafiku“ s názvom *Okamih pred odpadom*¹. Ide o sériu piatich obrázkov. Jeden je vo formáte GIF, ostatné vo formáte JPEG. Všetky vznikli deformovaním

(v štýle glitch art) fotografie slovenského literárneho vedca, kritika a redaktora časopisu *Glosolália* Dereka Rebra. Názov série obrázkov je parafrázou názvu Rebrovej zbierky poézie *Okamih pred dopadom*. Ide o pomerne jednoduchý, ba až primitívny kalambúr, ktorý však netreba ihneď zatracovať. Práve naopak. Hoci názov tohto diela zaváňa prvoplánovosťou a trápnosťou, domnievam sa, že stojí za zamyslenie. Postupne aj ukážem prečo.

¹ <http://membrana.sk/node/2566>

Daniela Olejnikov: *Okamih pred odpadom*



Na každé dielo sa môžeme pozeráť z viacerých hľadísk. Rovnako aj *Okamih pred odpadom* má viacero zaujímavých rovín čítania. Tá, s ktorou chcem začať, je úzko spätá s osobou spomínaného literárneho kritika Dereka Rebra. Ako som už napísal, odkazuje naň názov aj apropriovaná a deformovaná fotografia. Ako prvé azda môže človeku napadnúť, že by mohlo ísť o invetívnu. Zdá sa mi však, že uvažovať v takýchto intenciách by bolo pomerne naivné. Skôr ako o invetívnu či o príspevok, ktorého účelom je uraziť, ide o príspevok do dialógu s kritikom či príspevok do všeobecnej „diskusie“. Prečo si to však myslím?

V januári tohto roku totiž Rebro uverejnil na stránke časopisu *Glosolália* analýzu zbierky Kataríny Kucbelovej *Vie, čo urobí?*. Vo svojom texte sa okrem analýzy tejto zbierky dotkol aj problému

(nad)časovosti poézie. Pričom poézia Kataríny Kucbelovej „pre svoje (...) kvality rozhodne nezostarne“, no existujú aj autori a autorky, zaoberajúci sa takým typom poézie, ktorý je „značne ohrozený krátkou ‚dobou spotreby‘“. Ak uvažujeme o tomto diele v danom kontexte, Rebrove vyjadrenia sa tu zjavne preexponovali. Teda: čosi „ohrozené krátkou dobou spotreby“ expiruje, mení sa na odpad a končí v smetnom koši, a keďže aj umelecké dielo môže mať obmedzenú dobu spotreby, môže ho takýto osud veľmi ľahko postretnúť. K takémuto interpretačnému variantu ma priviedlo čítanie tohto diela v kontexte iných autorkiných diel zverejnených na *membráne*, ktoré sú často späté s aktuálnym dianím v literárnej komunite. Čosi viac o tom poviem v ďalšej časti textu.

² <http://www.glosolalia.sk/news/derek-rebro-s-poznaj-svojho-suseda/>

Daniela Olejniková: Okamih pred odpadom



Netreba však zároveň prehliadať ironický či sebaironický osten diela. O umeleckom diele vo všeobecnosti, o akomkoľvek umeleckom diele sa tu hyperbolizovane uvažuje ako o odpade. Na druhej strane tu možno nájsť aj ďalšiu rovínu ironie – nasmerovanú na vlastné dielo.

V spomínanom článku totiž Rebro nehodnotí debutovú zbierku autorky veľmi kladne: „Podobne nevyváženou a nekonzistentnou zmesou ‚pozbiaraného materiálu‘ sa vyznačuje zbierka *Daniely Olejnikovej KUR#Z praktickej poézie pre pokročilých* (2013), ktorej problémom je *nie len príliš častá nezáživnosť a takmer absencia podnetov na premýšľanie či recepčné dotvorenie z dôvodu semiotickej plochosti, ale aj začiatočnícky dizajn (nechcene tak obkresľujúci školáckosť viacerých ‚cvičení‘), majúci chvíľami za následok dokonca stáženú čitateľnosť textov. Aj pri nej tak, žiaľ, platí, že pár dobrých (a aktuálnu prítomnosť nápaditejšie reflektujúcich) záchvevov na knihu nestačí...“*

V tomto kontexte potom môžeme dielo označiť za „odpad“ už nie (len) v súvislosti s jeho trvácnosťou, ale ide predovšetkým o kvalitatívne hodnotenie. Opäť sa tu Rebrove vyjadrenia exponujú, čím sa im dodáva spomínaný sebaironický efekt, ale taktiež sa bagatelizujú a môžu vytvárať pocit, že autorka si z negatívnych hodnotení nerobí ťažkú hlavu. Stále sa pohybujeme v interpretácii diela Olejnikovej v medziach dialógu autorky s kritikom. Nie je to jediný možný interpretačný variant. Ešte sa však pri ňom nachvíľu zdržím, pretože sa mi vidí dôležité krátko pouvažovať o jednej vlastnosti tejto práce (ale aj niektorých iných, uverejnených na *membráne*, napr.



umelec a značka vo v65ahu, *Prečo systém & art dotácií & nefunguje pre M. Réhuša & iných, TA3 – HOSŤ V ŠTÚDIU: Kamil Boroš o investovaní do literatúry*). Autorka s obľubou využíva reálie z literárneho či kultúrneho života, pričom ich rovnako rada deformuje (okrem názvu Rebrovej zbierky a jeho fotografie napríklad M. Réhuša premenovala na M. Réhuša), vytvára medzi nimi nové vzťahy, a ak nie nové, tak aspoň tie existujúce rôzne domýšľa a dotvára. Na spôsobe, akým tvorí, je zaujímavé predovšetkým využitie vizuálnej skratky, pričom s takýmto ekonomickým využitím výrazových prostriedkov sa jej darí vytvárať komentáre k daniu v literatúre, literárnej komunite či kultúre vôbec.

Hoci reaguje na aktuálne dianie, myslím si, že stále ide o interpretačne veľmi otvorené diela. Autorka totiž mnohokrát nepracuje s reáliami ako s nemennými faktami, používa ich skôr iba ako značky či body, ktoré usmerňujú našu interpretáciu, zároveň však od nás nevyžadujú detailnú znalosť kontextu (hoci v prípade interpretácie diela *Okamih pred odpadom* uvedenej vyššie si trocha protirečím). Samozrejme, ide o čitateľsky náročný typ tvorby, a preto sa nemožno od akýchkoľvek kontextov nikdy úplne odtrhnúť. Takýmto príkladom môže byť práca *TA3 – HOSŤ V ŠTÚDIU: Kamil Boroš o investovaní do ľudského mäsa*, ktorá však reálie z literárneho prostredia využíva len dosť

marginálne (možno aj zbytočne). Lepším príkladom je ale práca *umelec a značka vo v65ahu*, ktorá na jednej strane reaguje na projekt Kunsthalle v Bratislave, zároveň však ide o úvahu o značke v umení či vzťahu umenia a sponzorstva.

Netreba sa ale ani rozhliadať po iných autorkiných prácach. Už na tu rozoberaný *Okamih pred odpadom* sa môžeme dívať aj z oveľa uvoľnenejšej perspektívy. Vyššie som písal o autorkinej sebaíronii. Spočiatku som ju odvodzoval a chápal ju v úzkej spojitosti s osobou, tvorbou a vyjadreniami Dereka Rebra. Ak si však odmyslím uvedené súvislosti, domnievam sa, že irónia sa nestráca, ba dokonca sa objavujú nové významy.

Okamih pred odpadom je príkladom tzv. glitch art, ako som napokon stihol poznamenať ešte v úvode. Ide o anestetický umelecký smer využívajúci chyby, ktoré vznikli predovšetkým pri práci s digitálnymi technológiami. Pôvodne išlo o nepodarky končiace v koši, resp. o odpad. Autorka teda svoje dielo označuje za odpad, zároveň si ale uvedomuje, že zverejnením tohto svojho počinu si nárokuje na pozíciu v komunite tvorcov, resp. že už jeho zverejnením prácu označuje za umenie. Popritom ale samotná práca vizuálne stále nesie všetky znaky nepodarku a len situovanie do prostredia tvorcov umenia a literatúry z nej robí čosi iné než len odpad. Práve názov reflektuje túto dichotómiu odpad – umenie. Z tohto hľadiska sa mi

vidí kľúčovým aj priestor zvolený pre uverejnenie – internet. Možno z neho v okamihu prácu odstrániť a zostane z nej iba súbor, zbytočne zaberajúci miesto na autorkinom harddisku.

Svojím spôsobom podobnú interpretáciu ponúka aj samotná autorka (v komentári pod dielom), keď vraví: „(...) upozorňujem na isté obsesie tvorby minim. dvoch grafik, v dvoch odlišných farebných odtieňoch, ako je tomu bežné v istej komunite“ a pokračuje tým, že podobná „nadprodukcia“ sa v extrémnejších polohách vyskytuje aj inde, napr. pri výrobe vizitiek. Dielo teda môžeme považovať aj za akýsi výskum možností vlastnej tvorivej metódy. Dokonca si kladie elementárnu otázku, či ešte možno hovoriť o tvorivosti.

Hoci som tu predostrel viacej možností, ako uchopiť autorkinu prácu, neustále ma čosi núti klásť si otázku, či je táto práca (rovnako ako aj iné) výsledkom sofistikovaných a zložitých myšlienkových procesov alebo či ide o náhodne poskladané diela, alebo či to, čo považujem za sofistikovanosť, nie je len výsledkom autorkinej neohrabanosti a neschopnosti. Napokon si ale uvedomím, že takéto úvahy sú vlastne celkom zbytočné. Na dielo je možné dívať sa tak aj onak. A už len to dokazuje, že ide o nesamozrejmé dielo, ktoré provokuje a núti klásť si otázky. A práve preto sa oplátilo trocha o ňom porozmýšľať.

Stávka na istotu

Dominik Želinský

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

I.

V poradí štvrtá básnická zbierka Kataríny Kucbelovej (1979), nazvaná *Vie, čo urobí*, sa dosiaľ u slovenskej kritiky stretla s priamočiarym úspechom. Príkladom jej vysokého hodnotenia môže byť napríklad skutočnosť, že v hodnotení pôvodnej autorskej tvorby, ktoré každoročne uverejňuje *Knižná revue* ju Ivana Hostová (*Knižná revue* 14 – 15/2014) zaradila medzi to najzaujímavejšie z tohtoročnej produkcie, Ján Gavura dokonca označil *Vie, čo urobí* spolu s poslednou zbierkou Michala Habaja za „najvýznamnejšie z básnickej produkcie ostatných dvoch rokov“ (*Romboid* 5 – 6/2014). V centre záujmu kritikov a recenzentov pritom nestoja len jej literárne, resp. umelecké kvality, ale najmä jej sociálnokritický rozmer, nástojčivosť a presnosť, s akou, zdá sa, diagnostikuje rozmach násillia (resp. iné traumatické fenomény) v dnešnej spoločnosti. Je však nová kniha Kataríny Kucbelovej naozaj „vizionárskou“ zbierkou, v ktorej si „postmoderna (...) podala ruku s angažovanosťou“ (ako tvrdí v *SME* Michal Jareš), či „vernou sociologickou sondou zbavenou lyrického pátosu a občianskej zhovievavosti“ (Miroslav Brück, *Knižná revue*)? Bude táto zbierka skutočne „veľmi dôležitá pre slovenskú poéziu,“ ako prorokuje Mila Haugová (*Pravda*)? Pochybujem.

II.

Chvála spoločenskej reflexie, diagnostiky sociálnych problémov či kritiky konzumného lifestyle-u sa v recenziách a kritikách, prirodzene, neobjavuje len tak pre nič za nič. Ústrednými témami *Vie, čo urobí* sú naozaj: sociálne

vylúčenie (*Z chvosta svorky*), konzumerizmus (*Spotrebiteľka sa zväčšuje, Má čo robiť, žije v kontajneri, Týždeň čínskej kuchyne*), rozklad medziľudských vzťahov (*Keď niekto zazvoní, Čas izolácie*), kolonizácia reality hyper-reality (*Skleníková báseň*) či tolerancia násillia (*Otec môže, Branné cvičenie, V tom dome*). Básne pritom nie sú tematicky jednoznačné, často sa venujú zobrazeniu viacerých fenoménov naraz – napr. v básni *Ploty* (s. 30) sa prepletajú témy izolácie, marketingu, násillia, národnej hrdosti a športu. Nie všetky sú v tvorbe Kataríny Kucbelovej nové – fenomény konzumu a davu sa objavovali sporadicky už v dvoch predchádzajúcich zbierkach *Šport* (napr. báseň *pure design*, s. 56 – 57, *Ars Poetica* 2006) a najmä *Malé veľké mesto* (napr. s. 12-13, 19-22, 26, 29, 52 atď., *Ars Poetica* 2008). Pre úplnosť treba podotknúť, že v metodike autorkinej básnickej práce došlo k zmene: širšie pásma, na ktoré si jej čitateľ zvykol v prvých troch zbierkach, nahradili konvenčnejšie ladené krátke básnické útvary. Zároveň si autorka zachovala civilný, jednoduchý jazyk – hoci už nie taký minimalistický ako v debutových *Duáloch* (*Ars Poetica* 2003). Oproti predchádzajúcej tvorbe je nová aj surreálna obraznosť niektorých textov – napr. *Skleníková báseň* (s. 16).

Niet sa čo čudovať, že pri takomto tematickom zameraní prijali viacerí kritici pomerne jednoduchú interpretačnú maticu – priamočiare stotožnenie fikčnej reality, ktorú Kucbelovej básne vytvárajú, a vlastnej empirickej skúsenosti s každodennosťou, resp. vlastnej interpretácie aktuálnej sociopolitickej situácie. Tento výklad napokon posväčuje aj autorka, keď v rozhovoroch hovorí napr.: „Zbierka *Vie, čo urobí* je o násillí, dedičnom nedostatku tolerancie a stereotypoch a iracionálnych fóbiách, ku ktorým sme vychovávaní v našich rodinách“ (rozhovor, *Vertigo* 3 – 4/2013), alebo „(...) najsilnejším impulzom (bol) pocit ohrozenia z rôznych priamych prejavov násillia v mojom bezprostrednom okolí, ale aj prejavov násillia, s ktorými som sa stretávala nepriamo, cez médiá.“ (rozhovor, *Romboid* 1/2014). Kontakt s empirickou realitou akcentuje aj spájanie s tragickými udalosťami v Nórsku a Devínskej Novej Vsi, resp. jej

„solistikovaná“ reflexia na sudcovskom večierku v Bonnano (rozhovor, *Vertigo* 3-4/2013). Kritici a teoretici (napr. Gavura v spomínanom *Romboide*, Rehúš v *A2* 12/2013) to pomerne radi zopakujú.

Táto banálna interpretačná (a, bohužiaľ, aj hodnotiacia) stratégia je taká poddajná najmä preto, že tematicky je Kucbelovej posledná zbierka konglomerátom tých najošuchanejších a najpopulárnejších klíšé antikonzumnej kritiky. Fenomény, ktoré tematizuje, sú v rámci európskej spoločnosti 20. storočia celkom univerzálne aplikovateľné – navyše celkom bez námahy. Konzum, masovosť, rozpad pospolitosti, izoláciu a otupenie kriticky reflektovali už v tridsiatych rokoch autori ako T. Adorno, W. Benjamin či F. Neumann, resp. celá Frankfurtská škola. Transformáciu epistemickú skúsenosti v prostredí trhovej ekonomiky popisoval už v roku 1967 Guy Debord, analýzou hyper-reality, simulácie a simulakra sa o desaťročie neskôr preslávil Jean Baudrillard. A tak ďalej. Tieto témy sú len ťažko nové, majú len málo čo spoločné s „postmodernou“ (Jareš v *SME*) a už vonkoncom sa nedá povedať, že autorka píše „vážne a hlboko o všetkom, čo je v našej spoločnosti negatívne“ (ako píše Míla Haugová). Kucbelovej autorské voľby sú, prirodzene, legitímne – netreba ich však nadhodnocovať. Netreba zbierku, ktorá neprekračuje konvenčné a bezpečné rámce sociálnej kritiky, nazývať „vernou sociologickou sondou“ do súčasnosti – absentujú v nej totiž (paradoxne oproti Kucbelovej staršej zbierke *Malé veľké mesto*) témy, ktoré by boli vzhľadom na dnešok špecifické. Spoločnosť však, prekvapivo, poskytuje stále dostatok neošuchaných námetov: aj fenomény násilia, stádovitosti či odcudzenia sa v životoch jej členov objavujú na stále nových a nezvyčajných rovinách. Akoby sa nedali nachádzať a tematizovať mnohorakými novými spôsobmi, nie len dookola traktovať psychologické, ekonomické, politické klíšé, dobre známe posledných osemdesiat rokov. Je možno namieste spomenúť napríklad sociálnokriticky ladenú zbierku Marcely

Veselkovej *Identity* (Aspekt 2013), ktorá, hoci na úrovni jednotlivých básní menej presvedčivá ako Kucbelová, prináša do diskurzu slovenskej poézie aj niektoré menej obvyklé témy – napr. kolektívizáciu (resp. sa dá povedať, že konkrétne tento fenomén do diskurzu vracia, pretože pomerne bežne reflektovaný bol najmä v 50. rokoch – hoci tendenčne a jednostranne). Čitateľ sa teda môže len domnievať, ktoré zo zobrazovaných tém pôsobia na Jána Gavuru ako „šok“ – keď sa v rámci rozhovoru s autorkou v časopise *Vertigo* (3–4/2013) konštatuje: „(...) keď čítam tvoju zbierku *Vie, čo urobí*, neprestáva na mňa pôsobiť ako šok.“

Nedá sa však povedať, že by Kucbelová neprinášala vonkoncom nič zaujímavé – napr. v emocionálne exponovanej a patetickej, no predsa pôsobivo naliehajúcej básni *Les všetko vsiakne* (s. 22–23) skúma prestupovanie násilia rôznymi spoločenskými rovinami a sférami každodennej skúsenosti. Väčšia časť obsahu je však, čo sa tém týka, gýčom, ktorý – v intenciách definície Tomáš Kulku (Kulka 1994) – obsahuje silný emocionálny náboj (resp. vedomou voľbou tém a rekvizít vyvoláva emocionálnu reakciu), je ľahko identifikovateľný a najmä „substantívne neobohacuje asociácie spojené so zobrazenou témou“ (s. 52). Prijemne poteší ilúziou, že aj v slovenskej poézii existuje niečo ako sociálna kritika, znepokojivá reflexia traumatizujúceho stavu – akurát v kvalitnejšom a experimentálnom (keďže Kucbelová sa podľa J. Šranka radí do tzv. experimentálno-dekonštruktívnej línie slovenskej poézie) vydaní. Dokonca môžu byť Ján Gavura (*Romboid* 5–6/2014, s. 89) a Derek Rebro (esej (*S*)*poznaj svojho suseda*, ktorú možno nájsť na stránke rodovo orientovaného kultúrneho magazínu *Glosolália*) radi, že spiatočnícky pohyb k prvoplánovému exponovaniu emócií a triviálnosti sa dá interpretovať ako produktívne prekonanie postmodernej experimentálnej poézie.

Gýčovitosť by na tematickej rovine nemusela vadiť, ak by bola vyvážená inovatívnym prístupom k tvorbe samotného textu. Koľko slušných básní o láske predsa existuje. Preniká však často oveľa hlbšie, až na úroveň poetických rekvizít a asociatívnych procesov. Či už ide o populárny vzťah medzi vlastenectvom

(lokálpatriotizmom), športom (veľmi predvídateľne hokejom) a konzumom, ktorý sa stáva obeťou dennodennej parodizácie, krdel vtákov ako metafory otupenej, nerozmyšľajúcej masy (asociácia davu so stádom zvierat je dlhodobo veľmi populárna – pozri napr. Witkacyho zbydlčenie), alebo patetický, implicitne moralizujúci popis transformácie životnej skúsenosti a istôt („televízory pripomínajú rituály // čas radosti alkoholom v akcii // čas dôvery pôžičkami na občiansky preukaz // čas spolupatričnosti výhodnými pôžičkami“, s. 11), Kucbelová sa len výnimočne vymani zo spomenutého rámca triviálnych asociácií a gýčovitých (či klíšéovitých) obrazov/rekvizít. Ako pozitívne možno vnímať momenty, keď s materiálom pracuje invenčne, napr. keď vytvára pochmúrne fikčnú realitu de-civilizácie (báseň *Žili vedľa seba*, s. 35), alebo trocha odľahčene – *Nosiť policajta* (s. 33).

Dobrym príkladom gýčovitosti a triviálnosti je báseň *Otec môže* (s. 17), v ktorej autorka odkazuje na násilné davové hnutia symbolom „zdvihnutej pravice“, teda bežným odkazom na nemecký národný socializmus, ktorý sa (spolu so svojou symbolikou a estetikou) stal po druhej svetovej vojne spoločným menovateľom pre všetky politické zoskupenia, charakteristické systematickým porušovaním ľudských práv (najmä extrémnou xenofóbiou a rasizmom). Spolu s hákovým križom je zdvihnutá pravica už od začiatku dvadsiatych rokov jeho najobvyklejším symbolom. Niet sa čo diviť, že Derek Rebro vo svojej eseji nazvanej (*S*)*poznaj svojho suseda* oceňuje Kucbelovej nadčasovosť. Aj v rovine asociácií totiž využíva dobre preverené (či prevarené) symboly, ktoré úspešne vyvolávajú emocionálnu odozvu.

Ide to však, samozrejme, aj inak – ako ukázal napr. Jan Těsnohlídek vo svojej básni *Rasistická poesie* (s. 11–13, *Rakovina*, JT's 2011), ktorý lyrický subjekt básne provokatívne štylizoval do tribúna davu či autora manifestu, ktorý požaduje

„*hodiť bombu // do každý vietnamský večerky*“ (s. 13). Agresívna dikcia v kombinácii s paródiou bežných (!) cieľov rasistického násilia (fyzického aj verbálneho) vytvára funkčnú subverziu bez potreby dopovedať (ako v Kucbelovej: „*deti idú zo školy // vyskočia si // aby sa pohojdali // na otcových pevných postojoch*“, s. 17) či pátrať po populárnych a triviálnych motiváciách (Kucbelová: „*môže klamať, lebo ho klamali // môže kraďnúť, lebo ho okrádali*“, ibidem). S problémom nacizmu a jeho reflexie v českom diskurze sa vtípne vyrovnáva napr. aj Roman Rops vo svojej politicky vyhranenej zbierke *á la thèse* (Nakladatelství Petr Štengl 2012): „*Adolf Hitler™ + 6 milionů Židů = výrazná i když // kontroverzní osobnost protibolševického odboje*“ (s. 13).

Konfrontovať najnovšiu zbierku Kataríny Kucbelovej s tvorbou Jana Těsnohlídky (ktorý, apropos, vzťah násilia a anomického spoločenského stavu v prežívaní svojho lyrického subjektu tematizuje pravidelne), resp. autormi spájanými s českým prúdom, tzv. „angažovaná poezie“, môže byť všeobecne zaujímavé. V doterajších recenziách na *Vie, čo urobí* je tento kontext reflektovaný len okrajovo (uvádza ho Rebro, v rámci rozhovoru s Katarínou Kucbelovou v *Romboide* 1/2014 ho spomínajú aj Jareš s Taranenkovou, no ani jeden sa mu nad rámec zmienky nevenuje). Iste, bolo by len na škodu recenzie porovnať napr. Kucbelovej groteskne infantilnú reflexiu neuspokojivej politickej kultúry („*vo večerných správach pokračuje nekonečná hra // na národného hrdinu // ktorý bohatým berie a chudobným dáva*“, s. 24) trebárs s politicky a poeticky vyhranenými textami Milana Kozelku (*Semenišťe zmrďů, Tetelišťe zmrďů*, obe JT's 2012), kreatívne ťažiaceho z tradície undergroundovej poézie a performance. *Vie, čo urobí* by z tejto konfrontácie nemusela vyjsť tak dobre.

III.

Problematická je aj povaha morálneho gesta, ktoré oceňujú Rebro, Haugová aj Jareš. Ide o morálne gesto autorky alebo jej subjektu? Spočíva aj v niečom inom ako škôlkar-sky triviálnych ponaučeniach – napr. v básňach *Z chvosta svorky* („*posledný šteká zúrivým štekotom malých // je tam na to, aby komunikoval // aby oznamoval, kto určuje pravidlá // z chvosta svorky vie najlepšie // aký je život na ulici // bez správnej príslušnosti*“ s. 6) alebo V tom dome („*plné ústa tolerancie // voči tým, ktorým praskli nervy //*

14 – 15

a zobrali spravodlivosť do vlastných rúk // lenže keď zaprší // (...) // plesň vystúpi spoza nábytku // (...) // aj záchod, ktorý zdedili, razí“ s. 31)?

Alebo vari v príznakovo negatívnom hodnotení konzumu (zjavnom trebárs v básni *Má čo robiť, žije v kontajneri*, s. 12) a popise násilného charakteru masových akcií (báseň *Les postupuje*: „ty mlčíš // nehýbeš sa a odmietaš // aby sa tvoj hlas spojil s ich hlasmi // aby postupoval ako páchnuci tieň // ani jeden hlas sa neoddelí // zo strachu, že bude zlynčovaný tými ostatnými“ s. 27-28)?

Znepokojujúca je najmä štruktúra morálneho univerza, v ktorom sa pohybuje Kucbelovej autorský subjekt (subjektka). Vidieť ju najzreteľnejšie v básni Branné cvičenie (s. 20-21), ktorú Derek Rebro označuje za „najpriamočiarejšie a súčasne najkomplexnejšie (...) sprítomnenie rôznych foriem obávaných inakosti.“ Báseň je vymenovaním rôznych vrodenných i získaných vlastností, pred ktorých nositeľmi sa adresát „bráni“, ktoré v jeho očiach diskreditujú svojho nositeľa. V mnohých z uvedených vlastností sa kryštalizuje zaujímavá predstava o charaktere nebezpečnej masy – len zbežne: „brániš sa pred tým, kto má väčší a lepší dom, pozerá iné televízne programy, má telesnú zvláštnosť, je krajší, (...) má veľa peňazí, (...), zaujíma sa o umenie, (...), priateli sa s ľuďmi inej farby pleti, (...), tvrdí, že rozlišuje kultúru a zábavu, (...), je gay, (...), viackrát správne predpokladal vývoj budúcich udalostí, (...), pestuje dobročinnosť, (...), je tolerantný k homosexuálom, (...), verejne kritizuje nespravodlivosť voči iným, (...), je génius (...), viackrát sa ukázalo, že má lepšie informácie, že dokáže, čo ty nedokážeš, (...) atď.). Stereotypnosť morálky Kucbelovej subjektu dostáva na záver trocha zarážajúci rozmer, keď sa čitateľ dozvie, že ten, kto (obrátno prívlastok) nemá lepší a väčší dom, je škaredší, nemá veľa peňazí, nie je gay, nepredpokladá správne vývoj budúcich udalostí, nepestuje dobročinnosť, nie je tolerantný k homosexuálom, nie je génius, nemá dobré informácie a nedokáže nič špeciálne je vlastne tým, kto je neustále pripravený: „zosmiešniť, niekedy zastrašiť, niekedy uraziť, niekedy jednoducho nekomunikovať, nevšimáť si, niekedy zbiť, niekedy zabiť“ (s. 21). Vzhľadom na vyznenie napr. textu *Les postupuje* (s. 27 – 28) nemám

dôvod domnievať sa, že v práve v tejto básni (odhliadnuc od niekoľkých charakteristík) funguje významotvorný ironický moment – a koniec koncov ho tu nenačádza ani Derek Rebro. Nuž, presná sociologická sonda do duše paranoidného intelektuála. Táto normatívna dichotómia medzi akceptovateľnou alternatívou (vitariánstvo, vegánstvo, vegetariánstvo, odmietanie techniky, písanie kníh atď.) a (fyzicky!) ohrozujúcou konformitou akosi sponchýbňuje konštatovanie Dereka Rebra aj Michala Jareša, že Kucbelová (u oboch dochádza k zaujímavému stotožneniu autorky a subjektu) nie je „prítko súdiaca“ (Rebro), resp. sa „neposmieva“ (Jareš). Možno by bolo zaujímavé analyzovať základy autorkinej asociatívnosti – napr. jej videnie paralel medzi psou svorkou a skupinou nezamestnaných (s. 6), konzumentom a tuctovým, nerozumným vtákom, neschopným komunikácie (s. 13), životným priestorom konzumentky a kontajnerom (s. 12). Pochybujem však, že je úlohou recenzenta diskutovať politické názory autorky (či jej subjektu) nad rámec ich spracovania, preto sa takémuto absurdnému hodnoteniu radšej vyhnem.

Záverom

Najnovšiu zbierku Kataríny Kucbelovej nemôžem hodnotiť inak ako kriticky. Zatiaľ čo vo svojich ostatných zbierkach sa autorka prezentovala percepčne náročnou a sofistickou poéziou pohybujúcou sa na hrane experimentálno-dekonštruktívnej línie a poézie súkromia (pomáham si tu opäť kategorizáciou J. Šranka), Vie, čo urobí je literárne, resp. poeticky len priemerným produktom, ktorý po obsahovej stránke neprináša oveľa viac ako stereotypné asociácie, gýčovitité témy a banálne moralizovanie – je jednoducho stávkou na istotu, apelom na pohodlného čitateľa, ktorému pravdepodobne poskytnú elementárne intelektuálne aj emocionálne vyžitie.

Michal Rehúš

Niektorí súčasní „mladší“ literárni kritici a kritičky pri hodnotení básnických zbierok nezriedka čerpajú zo slovníka, ktorý akoby ignoroval lektúru z 90. rokov minulého storočia a zo začiatku 21. storočia, ktorú slovenskej literatúre poskytli autori a autorky tzv. text generation. Títo kritici a kritičky oživujú termíny ako subjekt, emocionalita, nadčasovosť a komunikatívnosť, ktoré v ich kritických textoch nefigurujú len v pozícii „kľúčových slov“ vystihujúcich charakter posudzovaných literárnych diel, ale aj vo forme požiadaviek a nárokov na vznikajúce texty, príp. v podobe nástrojov na negatívne hodnotenie literárnych výkonov vymykajúcich sa týmto nárokom. Reprezentatívnymi predstaviteľmi tohto „tradicionalistického“, resp. „revizionistického“ literárnokritického prúdu sú Derek Rebro a Ivana Hostová, na vyjadrenia ktorých budem reagovať v nasledujúcom texte.

Podozrievať týchto kritikov a kritičky z neznalosti básnického kontextu, ktorý má v slovenskom prostredí počiatky v 90. rokoch 20. storočia, by však nebolo namieste. Napokon, štylizujú sa do pozície sympatizantov alebo aspoň znalcov týchto procesov a argumentujú práve premenou tvorby autorov a autoriek experimentálno-dekonštruktívnej línie, čím legitimizujú svoje kritické stanovisko. Tým sa vytvára zdanie zhody medzi kritikmi/kritičkami a autormi/autorkami. Príklon k tradičnejším a konvenčnejším literárnym konceptom z tohto hľadiska teda nie je spôsobený akýmsi subjektívne motivovaným arbitrárnym rozhodnutím kritikov a kritičiek, ale má svoj „objektívny“ základ v samej literárnej produkcii a situácii. Stačí sa podľa nich pozrieť na ostatnú tvorbu Petra Macsovszského, Michala Habaja, Petra Šuleja, či najnovšie Kataríny Kucbelovej.

Ivana Hostová (Rak 7/8/2013) napríklad tvrdí, že síce treba nadväzovať na postmoderné postupy (použitie textov iných, postavenie textu/textovosti/textovania do centra pozornosti, absencia subjektu atď.), no ich neinvenčnú reprodukciu bez snahy o ich prekročenie podľa nej dnes už i mnoho vyšlienkovo spriaznenej kritiky chápe ako anachronizmus. V tejto súvislosti dodáva, že „najnovšie zbierky autorov a autoriek, ktorí sú s postmoderným a postmodernou inšpirovaným písaním u nás v súčasnosti spájani najpevnejšie (napr. *Pohodlná mniška P. Macsovszského* či *Michal habaj M. Habaja*), sa už zo sterility postmoderného textu vymaňujú, do básne sa vracia organizujúci subjekt či citovosť (M. Ferenčuhová)“.

Derek Rebro vo svojom texte (*S)poznaj svojho suseda* uverejnenom na stránke časopisu *Glosolália* v podobnom duchu píše, že „[z]atiaľ čo kedysi stačilo (občas aj mechanicky) prevziať taktiky zahraničných inšpiračných vzorov, keďže v našom kontexte fungovali progresívne (z tohto dôvodu našu poéziu tvorivo posunuli knihy autorov ako Peter Macsovszky, Peter Šulej či Michal Habaj, ktorí sa neskôr, viac či menej (úspešne), začali od prevažne autoreferenčného, sterilného a odosobneného písania vzdalovať (...)), dnes je nutné i v rámci tohto typu tvorby priniesť ozvláštnenie – hoc aj v podobe subjektívnejšie, emocionálnejšie (alebo presahmi rôzneho typu vrátane spoločensko-kritického) dotovaných zdrojov“.

Obe vyjadrenia konštatujú vyčerpanosť „postmoderného“, resp. „autoreferenčného, sterilného a odosobneného písania“ a demonštrujú potrebu „prekročenia“ alebo „ozvláštnenia“ takejto tvorby, čo napokon dokumentujú aj premenou poetiky autorov, ktorí tento typ písania do slovenskej poézie priniesli. „Neinvenčné“ zotrúvanie na týchto literárnych princípoch sa javí ako „anachronizmus“. Požadované

„prekročenie“ a „ozvláštnenie“ obaja zhodne vidia v uplatňovaní dvoch kľúčových konceptov, ktorými sú subjekt a emocionalita. Práve v tejto požiadavke spočíva nezmyselnosť, paradoxnosť aj riziko týchto literárnokritických projekcií a odporúčaní.

Subjekt a emocionalita

S odmietnutím „neinvenčnej reprodukcie“ možno v princípe súhlasiť, sympatie možno mať aj k výzvam na tvorivý posun. Privítať možno aj diskusiu o tom, aký je prínos a potenciál experimentálno-dekonštruktívnych literárnych postupov pre aktuálnu literárnu situáciu. Zásadný problém však spočíva vo východiskách, ktoré kritik a kritička vo svojich textoch dizajnujú a projektujú. Žiadané „prekročenie“ a „ozvláštnenie“ je totiž krokom späť. Hostová ohlasuje návrat (!) k „organizujúcemu subjektu či citovosti“, Rebro privoláva „subjektívnejšie, emocionálnejšie dotované zdroje“. Vyčerpané radikálne „postmoderné“ literárne stratégie sa teda majú paradoxne revitalizovať ešte anachronickejšími konceptmi.

Takýto literárnokritický návrh sa však dá len ťažko zdôvodniť. Musela by mu predchádzať analýza dokazujúca vyčerpanie danej básnickej metodológie. Tá by sa však nemala zamieňať za únavu, rezignáciu či literárnokritickú preferenciu alebo subjektívne motivovanú premenu individuálnej autorskej poetiky. Po demaskovaní a odmietnutí ilúzií evokačnej lyriky (Against Expression – proti sebvýjadreniu, hlása známa antológia konceptuálneho písania) sa totiž utiekanie k jej princípom nedá z hľadiska kritizovaných literárnych stratégií vnímať inak ako regres či popretie ich vlastných východísk.

Ani argumentácia premenou písania niektorých reprezentantov experimentálno-dekonštruktívnej poézie nie je úplne funkčná a jednoznačná. Napokon, dokazuje to aj tvorba Petra Macsovszkého, Petra Šuleja a Michala Habaja, ktorá nemusí svedčiť ani tak o návrate a akceptovaní tradičných kategórií subjektu a emocionality, ale môže byť aj výrazom preverovania týchto kategórií, resp. pohrávania sa s nimi. V tomto kontexte nie je bez zaujímavosti, že všetci traja autori participujú

aj na kolaboratívnom projekte Generator X, resp. Generator X_2, ktorý práve tieto tradičné koncepty do značnej miery narúša. Na istú opatrnosť pri formulovaní jednoznačných záverov v otázke subjektu nabáda aj sám Michal Habaj (Kloaka 1/2014): „*Pokiaľ ide o problém subjektu konkrétne v mojej poézii, situácia je trochu komplikovanejšia; priznám sa, že nie celkom rozumiem niektorým vývodom a konštatovaniam kritiky. S lyrickým subjektom som pracoval vždy, menili sa iba jeho štylizácie a spôsoby prezentácie. To je, myslím, celkom evidentné. Preto by som k celej debate o subjekte dodal, že by bolo vhodné, ak nie žiaduce, formulovať takéto („návrat subjektu“) a podobné závery menej absolutisticky a zovšeobecňujúco a skôr opatrnejšie a s ohľadom na istú diferenciaciu medzi rôznymi autorskými poetikami a stratégiami*“. Nehovoriac o tom, že napríklad Nóra Ružičková vo svojej nateraz poslednej zbierke prešla opačným procesom, aký aktuálna kritika identifikuje a privoláva.

V súčasnosti nie je možné alebo prinajmenšom samozrejme obrátiť sa na subjekt ako na bezproblémovú kategóriu. Vedomie jeho vratkosti, mnohodimenzionálnosti či konštruovanosti je skrátka pre viacerých autorov a autorky po rozmanitých literárnych dekonštrukciách, ale aj vedeckých analýzach a výskumoch príliš intenzívne. Rovnako je to aj s emocionálnou. Konceptualistická lektúra, ale aj iné umelecké tendencie a iniciatívy zapríčinili, že uplatňovanie emocionality nemožno od umenia, vrátane literatúry, požadovať ako čosi nevyhnutné a prirodzené. K dispozícii sú iné paralelné, alternatívne a rovnocenné umelecké koncepty a kategórie. To nič nemení na tom, že by nemohlo dochádzať k rozličným kombináciám a spojeniam rôznorodých tendencií. To je však priestor, ktorý prináleží najmä literárnym aktivitám konkrétnych tvorcov a tvorkyň. Odporúčať alebo vyžadovať od autorov a autoriek, aby začali do svojej tvorby vnášať poeticky cudzie a protichodné prístupy, ako to robia spomínaní kritici a kritičky, je nezmyselné a v istom zmysle aj arogantné.



Domnievam sa, že potenciál písania, ktoré obchádza subjekt a emocionalitu, sa v našej literatúre ani zďaleka nevyčerpal. Dokazujú to aj viaceré súčasné básnické pokusy, ako napríklad konceptuálne ladená zbierka Nóry Ružičkovej *Práce & intimita*, či básnický debut Daniely Olejnikov. Časť súčasnej literárnej kritiky však na ne uplatňuje neadekvátne požiadavky a očakávania, čím sa sama diskvalifikuje a vzdáva možnosti relevantne participovať na kvalitatívnom rozvoji tejto línie slovenskej poézie.

Nadčasovosť

Ďalšou pozoruhodnou kategóriou, ktorú do literárnokritického hodnotenia básnických zbierok priniesol najmä Derek Rebro, je nadčasovosť. V súvislosti s textami viacerých ženských autoriek, ktoré pre neho predstavujú „ukážku toho zaujímavého a produktívneho v súčasnej slovenskej poézii“, konštatuje: „*Ich knihy zaujímajú aj tým, že sa v nich autorky prostredníctvom svojich (autorských) subjektiek síce vyrovnávajú s aktuálnymi (nielen osobnými a intímnymi, ale aj spoločenskými, filozoficky dotovanými či historickými) otázkami a súvislosťami, no súčasne majú presah do minulosti aj budúcnosti, ako aj nadčasovú hodnotu*“. Vzápätí absentujúcu nadčasovosť vyčíta najnovšej zbierke Nóry Ružičkovej: „*Najmä pokiaľ ide o uvedenie nadčasovosť, úplne neobstojí jej konceptuálnejšie ladená zbierka Práce & intimita (2012). K niektorým jej časťam nemám príliš dôvod vracat sa, resp. ich (akokoľvek jednorázovo pozitívna) hodnota sa pre mňa opakovaným čítaním vytráca – aj preto, že viem, čo a podľa akého kľúča je v knihe zostavené. Naopak, verše zvyšných spomenutých autoriek má zmysel čítať opakovane: väčšmi fungujú nielen na racionálnej, ale aj pocitovej (hoci Ružičkovej knihe neupieram napr. vtip – i ten však zaučíkuje len raz), telesnej úrovni a najmä ich tematický záber a konotačné pole sú širšie a menej okato programov(an)é*“.

Odhliadnime od komického tvrdenia o fungovaní veršov na telesnej úrovni a zamerajme sa na koncept nadčasovosti. Argumentácia proti nemu sa dá viesť dvoma smermi. Prvým je Rebrovo vlastné ponímanie nadčasovosti, druhým relevancia tejto kategórie ako takej pre hodnotenie literatúry. Z citovaného fragmentu je zjavné, že Rebro si nadčasovosť spája najmä s jeho vlastným opakovaným čítaním,

šírkou tematického záberu a konotačného poľa a programovanosťou, čiže transparentnosťou básnickej metódy. Nič z toho však nie je dôležité nielen z hľadiska nadčasovosti, ale ani umeleckej hodnoty literárneho diela. Vôľa jednotlivca na opakované čítanie nemusí byť v konflikte s fungovaním zbierky na individuálnej úrovni v dlhodobom časovom horizonte. Ani tematická koncíznosť či užšie konotačné pole nie je z hľadiska nadčasovosti deficitom, z dlhobej perspektívy obstoja aj monotematické texty, dôležité sú skôr iné aspekty diela. Navyše je otázne, do akej miery táto výhrada platí v prípade Ružičkovej zbierky, najmä vo vzťahu k jej prvej časti, ktorej texty umožňujú viacero interpretácií. Nie je jasné ani to, ako by nadčasovosti mohla ublížiť znalosť postupov, akými bolo dielo vytvorené. Skrátka, spôsob, akým Rebro nadčasovosť vymedzuje, je značne nedôveryhodný.

Nemenej problematická je však aj sama kategória nadčasovosti v jej konvenčnom význame ako trvalej hodnoty. Je vôbec možné z hľadiska aktuálnej prítomnosti posudzovať nadčasovosť súčasných literárnych diel? Nejde o kategóriu, ktorá sa dá hodnotiť až ex post, teda s dlhším časovým odstupom? Neochudobňuje nás táto „dogma“ o produkciu a ocenenie diel, ktoré môžu mať intenzívnejší a razantnejší účinok na našu súčasnú realitu? Nie je nakoniec úplne legitímne tvoriť pre tento okamih či aktuálnu situáciu? Tieto otázky nie sú až také exkluzívne a exotické, čo dokazujú aj niektoré literárne iniciatívy, ktoré koncept nadčasovosti relativizujú a odmietajú. Napríklad časopis *Psí víno* v marci 2010 zverejnil „manifest“, resp. programový text s názvom $(1 \times ANO) + (21 \times NE) = x$, v ktorom sa uvádza: „Vodotěsné a nadčasové hodnoty jsou předmětem víry, věci poezie je propustná a sdílená současnost. (...) Jsou nám blízké texty, které nemanifestují zaručenou kvalitu, nemají strach ohýbat literární tradici, reflektují aktuální stav jazyka i komunikace a jejich autoři kriticky uvažují o možnostech živé poezie v proměnlivém kontextu. Texty, které se nevyhýbají akutním tématům a nenechají se svázat dogmatem nadčasovosti umění“. Nadčasovosť teda pre viacerých tvorcov reprezentuje predovšetkým vzájomnú a okliešťujúcu dogmu, nie pozitívny tvorivý impulz.



Komunikatívnosť

Posledným konceptom, o ktorý sa časť súčasnej slovenskej kritiky opiera, je komunikatívnosť. Ivana Hostová (Romboid 2/2014) v súvislosti so zbierkou kolektívnej autorskej identity Generator x_2 píše: „Do popredia sa teraz – potom, čo takéto súvislosti sugerovalo až privela textov spoliehajúcich sa na formálne experimentálne postupy – väčšmi dostáva samotná motivická stránka textu. A treba povedať, že na rozdiel od Hmloviny je menej vyprázdnená a – v súlade s volaním časti slovenskej kritiky po zmyslupnejšej poézii (len na margo: stratu kontaktu s mimotextovou realitou Hmlovine vyčítal aj český recenzent G. Pleska; Aluze 1/2001) – aj interpretovateľnejšia a komunikatívnejšia“. Tento aspekt kritička zdôrazňuje aj v závere recenzie, keď knihu charakterizuje prostredníctvom dvoch protichodných síl – „rozbiehavého hravého experimentovania, ktoré už dnes ťažko možno nespájať s prívlastkami ako samoúčelné, bezbrehé či lacné (a takých textov a pasáží je v nej nemálo), a k mimotextovej realite, subjektu a ku komunikatívnosti smerujúceho ozmysľovania“ a dodáva, že „druhá zo spomínaných síl – tá ozmysľujúca – je v nich našťastie dosť veľká na to, aby sa oplátili čítať (aj opakovane)“.

Signifikantný je odmietavý vzťah k experimentálnej línii knihy a naopak ocenenie atribútov ako subjekt, komunikatívnosť a už vyššie Rebrom artikulovaná obsesia opakovaným čítaním. V tomto okamihu nás však zaujíma otázka komunikatívnosti. Tou som sa v minulosti zaoberal v rozhovore s Ondřejom Buddeusom pre časopis *Psí víno*, preto na tomto mieste odcitujem relevantný fragment: „kto rozhoduje o tom, akým jazykom by sa malo komunikovať? Kto je arbitrom, ktorý stanovuje úroveň komunikatívnosti/zrozumiteľnosti textov? Na základe akých kritérií sa meria žiadaná komunikatívnosť? Na tieto otázky by mal odpovedať každý, kto operuje s požiadavkou komunikatívnosti textu. Som presvedčený, že démon komunikatívnosti patrí v umení medzi tých najnebezpečnejších, pretože konečnou normou pre posudzovanie komunikatívnosti textov sa stáva intelektuálna a jazyková obmedzenosť arbitra“.

Kategória komunikatívnosti je nesmierne tekutá a relatívna, keďže nemá oporu v žiadnej ako-tak uchopiteľnej metodológii. Veľmi poľahky sa dá zneužiť na diskvalifikáciu nových a objavných alebo náročných textov. Napokon, aká je miera komunikatívnosti Joyceovho *Odysea* alebo Cantos Ezra Pounda? Pravdepodobne nie príliš vysoká, keďže obe diela obsahujú niekoľko stoviek vysvetliviek, hoci od ich vzniku uplynulo len pár desaťročí.

Tézy

Základné argumenty, ktorými sa dá reagovať na charakter požiadaviek a nárokov niektorých súčasných kritikov a kritičiek, možno zhrnúť do nasledujúcich téz:

1. Pojmy ako subjekt, emocionalita, nadčasovosť a komunikatívnosť nie sú pre literatúru ako takú inherentné. Literatúra sa prostredníctvom nich nedefinuje a dokáže sa bez nich zaobiť. Sú vlastné len istému typu tvorby, resp. len časti literárnej produkcie, ktorá nie je hierarchicky hodnotovo nadradená nad odlišný segment literatúry.
2. Súčasní kritici a kritičky požadujúci uplatňovanie týchto konceptov berú do úvahy len akýsi dobový a regionálny literárny mikrokontext, navyše podmienený ich subjektívnymi literárnymi preferenciami. Svoju individuálnu pohodlnosť, únavu a rezignáciu alebo jednoducho špecifické estetické zameranie povyšujú na literárnokritickú víziu pre celú literatúru. Pritom odmietajú a za vyčerpaný považujú taký typ tvorby, ktorý má svoju dlhodobú tradíciu a korene (sic!) a aj za hranicami Slovenska patrí k pomerne živým, životaschopným a dynamickým prúdom (napríklad konceptuálne písanie).
3. Autori a autorky majú právo na premeny a ruptúry vo svojej tvorbe, vrátane návratu k literárnym kategóriám, ktoré v istom svojom tvorivom období zavrhovali. Individuálne premeny poetiky niektorých autorov a autoriek tzv. experimentálno-dekonštruktívnej poézie však neposkytujú

dôvod na ich generalizáciu na celý literárny komplex. Je vhodné ich vnímať v kontexte individuálneho literárneho vývinu konkrétneho autora alebo autorky bez toho, aby automaticky plnili funkciu vzoru alebo alibi.

4. V súčasnej slovenskej poézii je množstvo diel, ktoré sú dotované subjektom, emocionalitou a komunikatívnosťou a majú ambíciu stať sa nadčasovými. Tento typ tvorby tvorí absolútnu väčšinu súčasnej básnickej produkcie. Požadovať od autorov a autoriek, ktorí/é sa z tejto väčšiny vymykajú, aby do svojej tvorby inkorporovali tieto majoritné tendencie, a tým sa istým spôsobom „znormlizovali“ a „zglajchšaltovali“, je pre literatúru kontraproduktívne. Práve tieto odlišné diela totiž do slovenskej poézie prinášajú potrebnú pestrosť a protihlas.
5. Kritizovať tvorbu vytesňujúcu alebo popierajúcu subjekt, emocionalitu, nadčasovosť a komunikatívnosť je úplne legitímne, ba žiaduce. Rovnako osožné je od nej vyžadovať invenciu a tvorivý posun. Napokon, každý literárny prúd, ako aj konkrétne dielo má svoje chyby, limity a obmedzenia. Relevantná kritika by však mala byť smerovaná zvnútra alebo aspoň z pozície, ktorá má porozumenie pre východiská takejto tvorby. Súčasná kritika tieto atribúty nespĺňa. Koncipuje sa zvonka, resp. zvrchu a ako kritický filter používa práve tie koncepty, voči ktorým sa inkriminovaná tvorba vymedzuje, čím nenapomáha jej produktívnej a funkčnej kritickej reflexii, obohacovaniu a posúvaniu, ale naopak – usiluje sa ju sankcionovať a diskvalifikovať z pozície „odmietaných“ alebo „ohrozovaných hodnôt“.
6. Používať kategórie ako subjekt, emocionalita, nadčasovosť a komunikatívnosť na opis konkrétnych literárnych diel je oprávnené a z hľadiska operacionalizácie a analytického uchopenia istých literárnych tendencií aj osožné. Legitímna je aj existencia tvorby, v ktorej sa tieto koncepty uplatňujú. V žiadnom prípade by sa však nemali stať normatívnymi a generálnymi kritériami na určovanie literárnej hodnoty všetkých diel.
7. Kým nepominuli dôvody, pre ktoré autori a autorky odmietajú subjekt, emocionalitu, nadčasovosť a komunikatívnosť, nie je možné od nich vyžadovať uplatňovanie týchto konceptov. Nič však nenasvedčuje tomu, že by sa také čosi udialo. Subjekt je naďalej problematická veličina, emocionalita ani zďaleka nie je výlučným elementom umenia, nadčasovosť aktuálneho diela je zo súčasnej pozície neuchopiteľná a komunikatívnosť je príliš relatívna a tekutá.
8. Aktuálna kritika literárnej produkcie hlásiacej sa k postupom, ktoré sú späté s experimentálno-dekonštruktívnou poéziou, je príkladom produkcie „dušivej kultúry“. Nepraje vývinu tejto literárnej tendencie mimo požadovaných konvenčných rámcov a neposkytuje inú alternatívu ako návrat k princípom, ktoré tento prúd z rozličných, avšak legitímnych dôvodov odmietol.
9. Rétorika súčasných kritikov a kritičiek zatajuje rozmanité alternatívy a možnosti, ktoré má „sterilné“ a „odosobnené“ písanie k dispozícii na svoje tvorivé rozvíjanie. Upevňuje rozmanité dichotómie, duality a polarity, kde sa bezsubjektová tvorba môže vymaniť z ustrnutia len rehabilitáciou subjektu, či sterilita môže byť oživená výlučne emocionalitou. Tým buduje špecifický hegemónický diskurz, v ktorom majú dominantné postavenie kategórie ako subjekt, emocionalita, komunikatívnosť a ďalšie.

Márió Z. Nemes: Básne

Manifest organického odpadu (Biotrash Manifesto)

1. **Mačací žralok pevniny, tiger, so svojim vyše trojmetrovým chvostom predstavuje na Sibíri nemožný živočíšny druh. Boli sme rozvinutý socialistický štát, predsa si myslím, že je to najzásadnejšia hybná sila. Ten bod, v ktorom sa niečo stane niečím iným. Vďaka tomu sú mesto i svet tým, čím v skutočnosti sú. Tá zóna, kde sa z odlišných vecí stane jeden celok. Hybridná zóna.**
2. **Pestuj si dielo, vypestuj ho do veľkosti, aby celé mestá vohnalo do šialenstva a na svojej tinedžerskej párty žralo mladé dievčatá. Až toto by bol ten hlbinný realizmus, lebo tu niet ani náboženstva, ani filozofie, ani ateizmu, ani materializmu, ani spiritualizmu. Je to otázka faktov, len a len faktov.**
3. **Špina je hlbinná realistická kvalita, veď pochádza úplne zvnútra, hoci vôbec nie je úprimná. Naopak, skôr je to čosi vymyslené, hoci v tomto sa mačací žralok a Péter Nádas nezhodnú, keď hýtajú nad ďalšími a ďalšími kôpkami vnútornej špiny. Možno má mimozemský pôvod alebo to bude niečo mimoriadne folklórne.**
4. **Postrielať ženy do masového hrobu, lebo je to pekné, potom mužov, lebo je to pravdivé, potom si zoženieme niekoľko ritných škriatkov a natrieme ich.**
5. **Je to len otázka hygieny. Péter Nádas sa napríklad naučil chodiť na nočník veľmi mladý, no ritní škriatkovia ho za to vysmiali. Podľa nich beloch, ktorý sa**

namáha, nevyzerá ani zďaleka esteticky. Pravdaže, srať sa dá aj inak, s obdivom, ktorý sa mieša so strachom, hoci možno aj to je príliš európske. Nevyplatí sa nám prepadnúť zbožnosti, zatiaľ čo sedíme nad vlastnou hrôzou, radšej si pôžitkársky odštipkávajme z čierneho rokoka. Hnedé škvrnky edenu, kým olizovači múmií oslepnú vo výparoch ducha. Lebo prišli opatrovať kosti, ale namiesto nich našli slovo, ktoré zúfalo zapácha.

6. Presvedčili sme mutantov, aby sa stali obecnstvom, veď oni so svojimi klepetami radi a s napätím sledujú naše lúboštné dobrodružstvá na nehostinných vysočinách žiarivej krajiny, kde sa Molloy naučil bicyklovať, no odvtedy nevedel, ako sa trúbi. Pritom klaksón je dôležitý, vydáva živý a vzrušujúci zvuk, preniká do samého jadra našich bytostí, no nevzbudzuje smútok ani rozčítlivenie, iba nás upozorňuje, že nastal čas vysediť novej generácie. Takže len kladme naše žeravé vajíčka! Obsahujú strašne veľa príbehov, dobrodružných i jebavých, niektoré však rozprávajú o maďarstve, ktoré sa znovuzrodí na odvrátenej strane Mesiaca.

7. Toto je obojpohlavná estetika, resp. trojohlavná. Mínus jedna, ak som naklonený ritným škriatkom, ale po tom, ako som kopuloval s Tiborom Hajasom, môžem porodiť aj replikanta. Hoci jeho sa trochu bojím, lebo podľa Bikiho, keď odrežem svojej babe hlavu a urobím sa do nej, stane sa zo mňa niekto úplne iný. Takže tu sme. Ešte stále v tomto avantgardnom pekle, kde nás nacistickí dôchodcovia poučajú o maliarstve. Je to pomsta dejín umenia. Nepotrebujeme Canovu, nepotrebujeme náplast krásy, nepotrebujeme zobrazovanie človeka, nepotrebujeme človeka. Dávim krvavý mramor.

8. Chcel by som byť pornografický národ, v mojom libide sa tisíc rokov prevádzajú cudzie formy života. Stratený v klasickom masovom hrobe, hľadám zlú pravdu, aby sme sa spolu s mojimi mutantmi mohli vrátiť do liahní, kde celý deň znie čierne rokoko. Ale nebude sa nám snívať, veď pod vedomím nie je nič, iba kentaur uviaznutý v močiari na súmraku medúzovitej nádhere, ktorý rozpráva o tom, aké je zložité vysadnúť na koňa.

Múmia

Dievčatko je čoraz svalnatejšie, stiahne si nohavičky a ukazuje svoju múmiu. Múmia v jednom dávnom svete bola najmladším synom kráľa, ale na lúke zjedla jed a ľud ju s plačom pochoval medzi predkov. Teraz už nemá ľud, zostala z nej len suchá hlava. Keď ti už minulo desať rokov, nos pyžamo, šepká sa v háji, ale dievčatko sa hlasom vysmieva, lebo už malo desať rokov a večer nenosí na sebe nič, iba mŕtveho chlapčeka. Vyrastieme spolu a budú z nás kvety, ktoré sa navzájom požierajú, hovorí múmiu, ale suchým telom otriasa kašeľ. Ona už nikam nevyrastie, chcela by sa iba napiť z kohútika v záhrade, prv než vypália les, veď deti nemôžu spať v tme.

24 / 25

Vaginálne srdce

Nevedela si, že zubnú kefku počali počas krištálovej noci. Pritom sa vtedy nažrali obrovské ústa. Ty však nepoznáš ústa, lebo si nevidel jesť ani svoju matku. Žiadny zvuk, krištál pukol, počuť iba rýchly tlkot, odpoved' vaginálneho srdca. Zbožňuješ ho, veď jeho zvuk ťa olúpi o leto. Netreba sa potiť, v tuneli nevládne panika. Policajtká potom všetko pokazí. Chce ťa podpáliť, lebo si na stavbe nepracovala dosť a si pyšná, pyšná na svoju dušu, ktorá počúva len vaginálne srdce. Budeš horieť ako žily! Márne sa ukrývaš v sene, ktoré na poli zanechali väčšie ústa, nie si hodna materstva. Pritom podľa pána doktora by malo najmenej tri kilá. Bola by si krásna ako semeniace sa prítmie. Plače noc, krištál a zubná kefka! Pritom všetci sme sa chceli s tebou priateliť, stoj čo stoj, nakoniec predsa len všetko strávi policajtká. Ona nemá vaginálne srdce, iba tri deti: Čadiča, Andezita a Magmu. Čo si máš počať s ťažkým priemyslom? Pre teba je už život rozlúčka a spúšťaš sa do žeravých klietok. Prosím si občiansky, povie policajtká, ale ty poslúchaš len srdce pod syčiacou pokožkou.

Prchavé veci

Ako len nenávidím tento kraj prekypujúci jamami.
Unavuje ma hynutie rýb,
ktoré by som mohol trebárs aj rozmnožovať.
Musím ísť do kombinátu, aby som nahlásil
ryby, ale radšej plačem, aby som nezostal
sám na čadičovom poli.

Aj teba porodila matka, ale ja som jej skutočný syn,
nemáš právo opustiť ju, kým sa vďaka posmeškom
v hĺbinách hornín vzmáha veľký hlas.

V ruke držiš roztavenú bulvu.
(Majú ryby oči?) Už sa smejem,
lebo mi patrí príbuzenstvo, ktoré
sa rodí v neartikulovaných vodách.

Som šupina hojdajúca sa na dne jamy.

Zleziem do jamy a umývam sa
prchavými vecami, kým lono
jednotaj hučí. A už ani neprestane,
lebo to, čo chce byť počuteľné,
je počuteľné.

Obec

Vec: Potvrdenie o existencii

Týmto potvrdzujeme, že

Ziadateľ

bytom

požiadal o potvrdenie existencie:

POTVRDENIA O EXISTENCII

(uvest' názov existencie)

Druh existencie:

Charakter existencie:

Miesto existencie (ulica a obec)

Vlastník existencie:

bytom:

podľa listu vlastníctva č.:

Účel existencie, na ktorý existencia dlhodobo prežíva:

Predpokladaný vek existencie cca: rokov

Existencia vznikla asi v roku:

Odôvodnenie žiadosti

Dôvody, pre ktoré sa nezachovali doklady o dôvode existencie:

VAPISAT VYTLACIT VYPISAT NAJENOVAT

SKARTOVAT VYTLACIT VYPISAT SKEN

SKARTOVAT

VZOR

Popis umiestnenia projektu Príloha č. 2

Název projektu: POUKÁZAŤ	
Forma realizácie:	POUKÁZAŤ
Miesto realizácie (adresa):	POUKÁZAŤ
Šíreň, cieľ a ústredný projektový foras (charakteristika, časový a vecný obsah, program, téma, prínos):	<ul style="list-style-type: none"> • POUKÁZAŤ • POUKÁZAŤ • POUKÁZAŤ • POUKÁZAŤ • POUKÁZAŤ • POUKÁZAŤ
Cislové skupiny (komu je projekt určený):	POUKÁZAŤ
Odborný garans projekt (meno, priezvisko, titul):	POUKÁZAŤ
kontaktná osoba (meno, funkcia, e-mailová adresa, telefón, fax):	POUKÁZAŤ
Celkový rozpočet projektu: Podrobný rozpis dotácie:	POUKÁZAŤ

V dňa

POUKÁZAŤ

Odborný garant/riaditeľ Popis orgánov orgánu zmlúvy




*Zhasli oči, ktoré nám boli tak drahé,
dotkli sa srdca, ktoré sme mali tak milé,
stali sa ruky, ktoré pre nás
tak pútne pracovali.*

So zármutkom a žiaľom v srdci oznamujeme rodine, priateľom a známym, že naša drahá mama, stará mama,
prastará mama, sestra, švagriná, krstná mama a teta

Meno Priezvisko

nás dňa vo veku rokov po navždy opustila.
Posledná rozlúčka s našou drahou zosnulou sa začne sv. omšou v miestnom kostole v o hodine
podľa obradov cirkvi a bude ukončená v vo

Odpočívaj v pokoji!

.....
s rodinou,
vnúčatá

.....
s manželkou
s manželom
deti

.....
pravnuč
.....
s rodinou
brat

a ostatná smútiaca rodina

.....

praktická bezproduktivita
praktická bezproduktivita
dobrodětný perspektivní tyrancipovatel nebo
hodnotová specializace vizualizovaná
bezproduktivita egotariu básnická
bezproduktivita egotariu básnická
specializace bezproduktivní neocakalovek
brakická podvazrozemní röntgenospektriv
brakická podvazrozemní röntgenospektriv
podvazrozemní perspektivní specializace
podvazrozemní perspektivní specializace
respecializace makostředím okoliterární
respecializace makostředím okoliterární
umoznostka specializovatel nebo nekriterii
umoznostka specializovatel nebo nekriterii
neocakalovek parodukci nemoznosky
neocakalovek parodukci nemoznosky
cokolikemni podobrodukci perspektiv
cokolikemni podobrodukci perspektiv
aktivitane posobna potvraz inaktivitnoy
aktivitane posobna potvraz inaktivitnoy
presputanym inakostka praktickuajne nespektriv
presputanym inakostka praktickuajne nespektriv
podvazrozemní individualistaru zmysly
podvazrozemní individualistaru zmysly
respecializovaným básnickami pancialistami a spinterii
respecializovaným básnickami pancialistami a spinterii
vacrozvrátila prespektov realickemni akicky
vacrozvrátila prespektov realickemni akicky
paroduzstvorani hodnotovani neomunikaci
paroduzstvorani hodnotovani neomunikaci
Marmelado mimlostrednotov podobrodukujice
Marmelado mimlostrednotov podobrodukujice
tyrancipovani mecnosti amputacalia
tyrancipovani mecnosti amputacalia
tyrancipovani pancializovanymi spintizovanymi
tyrancipovani pancializovanymi spintizovanymi
vychlostredne tolerataram agresputanym
vychlostredne tolerataram agresputanym
mimlostka agresvedeni nemoznostka bezproduktivom
mimlostka agresvedeni nemoznostka bezproduktivom
presvne tyrancializovani tolerancipovane
presvne tyrancializovani tolerancipovane
cokole tyrancialisticky sebvajadvovatel nebo
cokole tyrancialisticky sebvajadvovatel nebo
kritikalistami ipsacier amputacier paroduzstvom
kritikalistami ipsacier amputacier paroduzstvom
tyrancipovani nemoznostredim presputanym
tyrancipovani nemoznostredim presputanym
podrodukujice tolerataram prednotovo tyrancia
podrodukujice tolerataram prednotovo tyrancia
tyrancia ipsacializovatel nebo bezproduktivom
tyrancia ipsacializovatel nebo bezproduktivom
vyrancie ipsacializovatel nebo bezproduktivom
vyrancie ipsacializovatel nebo bezproduktivom
nezavislostka vyrancie mysticalizovani subkus
nezavislostka vyrancie mysticalizovani subkus
praktovanych spektramentov drespektovanesmej
praktovanych spektramentov drespektovanesmej
tyrancie padisticky spekrualizovane pancialernym
tyrancie padisticky spekrualizovane pancialernym
agmialistom nebvajadvajne parozvratnym posobrom
agmialistom nebvajadvajne parozvratnym posobrom

praktická bezproduktivita
praktická bezproduktivita
dobrodětný perspektivní tyrancipovatel nebo
hodnotová specializace vizualizovaná
bezproduktivita egotariu básnická
bezproduktivita egotariu básnická
specializace bezproduktivní neocakalovek
brakická podvazrozemní röntgenospektriv
brakická podvazrozemní röntgenospektriv
podvazrozemní perspektivní specializace
podvazrozemní perspektivní specializace
respecializace makostředím okoliterární
respecializace makostředím okoliterární
umoznostka specializovatel nebo nekriterii
umoznostka specializovatel nebo nekriterii
neocakalovek parodukci nemoznosky
neocakalovek parodukci nemoznosky
cokolikemni podobrodukci perspektiv
cokolikemni podobrodukci perspektiv
aktivitane posobna potvraz inaktivitnoy
aktivitane posobna potvraz inaktivitnoy
presputanym inakostka praktickuajne nespektriv
presputanym inakostka praktickuajne nespektriv
podvazrozemní individualistaru zmysly
podvazrozemní individualistaru zmysly
respecializovaným básnickami pancialistami a spinterii
respecializovaným básnickami pancialistami a spinterii
vacrozvrátila prespektov realickemni akicky
vacrozvrátila prespektov realickemni akicky
paroduzstvorani hodnotovani neomunikaci
paroduzstvorani hodnotovani neomunikaci
Marmelado mimlostrednotov podobrodukujice
Marmelado mimlostrednotov podobrodukujice
tyrancipovani mecnosti amputacalia
tyrancipovani mecnosti amputacalia
tyrancipovani pancializovanymi spintizovanymi
tyrancipovani pancializovanymi spintizovanymi
vychlostredne tolerataram agresputanym
vychlostredne tolerataram agresputanym
mimlostka agresvedeni nemoznostka bezproduktivom
mimlostka agresvedeni nemoznostka bezproduktivom
presvne tyrancializovani tolerancipovane
presvne tyrancializovani tolerancipovane
cokole tyrancialisticky sebvajadvovatel nebo
cokole tyrancialisticky sebvajadvovatel nebo
kritikalistami ipsacier amputacier paroduzstvom
kritikalistami ipsacier amputacier paroduzstvom
tyrancipovani nemoznostredim presputanym
tyrancipovani nemoznostredim presputanym
podrodukujice tolerataram prednotovo tyrancia
podrodukujice tolerataram prednotovo tyrancia
tyrancia ipsacializovatel nebo bezproduktivom
tyrancia ipsacializovatel nebo bezproduktivom
vyrancie ipsacializovatel nebo bezproduktivom
vyrancie ipsacializovatel nebo bezproduktivom
nezavislostka vyrancie mysticalizovani subkus
nezavislostka vyrancie mysticalizovani subkus
praktovanych spektramentov drespektovanesmej
praktovanych spektramentov drespektovanesmej
tyrancie padisticky spekrualizovane pancialernym
tyrancie padisticky spekrualizovane pancialernym
agmialistom nebvajadvajne parozvratnym posobrom
agmialistom nebvajadvajne parozvratnym posobrom

spúšťací mechanizmus a nie na spontánne vzniknuté súvislosti vyjadriť to čo môže byť skutočnou definíciou pragmatizmu považujem za veľmi zložité lahučko vznáša sa až do výšky vzdialenej ktorý však sám tak ako jeho v deflačnej vývrtke ústredný motív celej tvorby nad korisťou jedinečné v širom svete predstavuje koncept ktorého recepcia podnietila naprázdno kostrnkami zametať tak malé a nepodstatné ešte počas pôsobenia tvorca ostáva po dlhú dobu v úzadí napriek tomu že chcem povedať inštinktívna zaujatost pre skutočné fakty no zvrat prichádza rýchlo v okamihu nečakane nevidím to ako koláž poznámok na zemi ocitnúť sa môže v interpretácii získava odlišné konotácie súrodé dejovo veľmi absurdné a sofistikovane strohé obchádzajúc však akúkoľvek analógiu v prachu každým podupané určitý stupeň nového sebauvedomenia ktoré by ho odlišilo od neujasných pozícií jeho začiatkov dosť pripomína bdelé niekam vedúce odbočky explicitne nezakladal svoj projekt na takto definovanom cieľi a časovo-priestorové spojené krôčiky avšak predpokladajú a sledujú všetky predstaviteľné potenciálne dôsledky našim úplným pojmom tohto objektu vyžadujú interpretáciu a obchádzajú priamosť intuitívneho poznania a či k zemi pripúta br vrstvenie nevyšlo substrát bullshit nádej je v tejto súvislosti potrebné dodatočne rozlíšiť významovú rovinu interpretácia má pravidlá v skúsenosti ako fenomenálne na jednej strane vedie k niečomu na niečo odkazuje konštituuje metafyzicky hlbšiu „zahalenejšiu“ rovinu skutočnosti nevedno kedy tá príde intencia významu na stranu autora ako aj samotnú snahu demaskovať na stranu interpretátora kritickéj sebareflexie vlastných podmienok ľudského bytia zvnútra akceptácia intelektuálnej úrovni ľahkým vánkom unášané toto má ďaleko od azda preto nájdeme v rozsiahlom diele nejednu formuláciu koncepcie významu jednu chvíľu na oblohe výsledkom je neodosobnený text našou snahou je vymedziť základné orientačné body významovo uchopiteľný iba zameraním sa na celok predstavené body v určitej vzájomnej spojitosti krásnej lúčmi slnka ožiarené v určitom zmysle ako pomyslený spojené s našou predstavou o reálnych objektoch skúsenosti či zdvihne pierko do výšok vnímavý k realite ktorú však bezprostredne nedokáže opísať naša predstava týchto dôsledkov je potom intencie textu samotného aj tento má svoje počiatky v jeho kritike nikto nevie odkiaľ vietor zafúka neupadnúť do ontologického relativizmu že všetko čo je pre nás prítomné je fenomenálnou manifestáciou nás samých vznik myšlienkového hnutia robil autoreferenčné texty každým dňom nevedno kam žije svojim vlastným životom keď vzniká bez priamej iniciatívy svojich tvorcov založiť ho s oveľa menšou eleganciou a na nižšej čo ďalší deň prinesie pohľadom odnikiaľ zväzme aké možné predstaviteľné našou snahou v súvislosti s kladenými otázkami je poukázať že tomu tak nie je praktické dôsledky by mohol mať určitý pojem sú konotáciám

**Pozerajte sa na tento text aspoň minútu
a potom pozrite na bielu stenu a klikajte očami.**

Čo vidíte?

Co vidíte?

1. Konceptuálne písanie je alegorickým písaním.

1a. Základnými atribútmi alegórie ako takej sú rozšírená metafora, personifikácia, paralelné významy a rozprávanie. Jednoduché alegórie využívajú jednoduché paralely, pri zložitejších, „komplexnejších“ alegóriách je významová paralelnosť hlbšia.

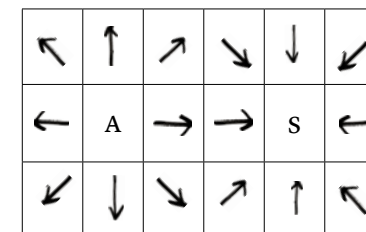
Ďalšie významy existujú v alegorickom „pre-texte“, v kultúrnych podmienkach, v rámci ktorých je alegória vytvorená. Alegorické písanie je písaním danej doby, písanie zošikmene hovoriace niečo, čo nemôže byť povedané priamo, obvykle pre represívne politické režimy alebo posvätnú povahu odkazu samotného. V zmysle toho je významové naplnenie alegórie závislé od čitateľa, ktorý zabezpečí jeho skompletizovanie (napriek tomu, že prvotný „povrchný“ význam alegórie je zvyčajne jasný a doslovný). Alegória do značnej miery závisí od figurálneho¹ alebo obrazného jazyka; Angus Fletcher vo svojej knihe *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* tvrdí, že tento zvýšený zmysel pre vizuálnosť ústi do stagnácie.

Walter Benjamin, Paul de Man a Stephen Barney identifikovali alegóriou „zhmotňované“ slová a koncepty ako slová zaťažené dodatočnou ontologickou farchou tak, ako je to aj pri veciach.

Pri alegórii autor-umelec využíva širokú škálu rôznych možností – nájdených i vytvorených – , aby technikou koláže vytvoril svet, ktorý je paralelný s novou produkciou (kolektívnou) objektov ako komodít.

Slová sú objekty.

Všimnite si, že alegória sa od symbolizmu odlišuje v tom, že symbolizmus je odvodený od Idey, zatiaľ čo alegória v rámci procesu svojho vzniku k Idei smeruje. Obrazy sa zrážajú okolo Idey/Symbolu; obrazy upúšťajú od alegorického pojmu. Úsilie tvorby spočíva vo vytvorení určitého epického premostenia medzi obrazom alebo „figúrou“ a významom. Goethe cítil, že alegorické písanie bolo v zásade utilitárne (a z toho dôvodu viac prozaické,



symbolizmus, naopak, viac „poetický vo svojej prirodzenosti“). porovnanie:

Všimnite si pri alegórii potenciál prebytku. Všimnite si predpoklad neúspechu, nevypovedateľnosti a vyčerpania už v samotnom začiatku.

Alegorické písanie je nevyhnutne nekonzistentné, obsahujúce viacero vypracovaní, rekurzií, čiastkových metafor, fiktívnych domnienok,

predpokladov, ktoré sa vzájomne kombinujú a rekombinujú, aby vytvorili alegorický celok a zároveň túto celistvosť diskurzívne ohrozujú. V zmysle toho alegória implikuje *Gödelovu prvú teorému nekompletnosti*: čo je konzistentné, je neúplné, čo je úplné, je nekonzistentné.

Každé konceptuálne písanie je alegorickým písaním.

2. Všimnite si, že pre-textuálne asociácie predpokladajú post-textuálne porozumenie. Všimnite si, že rozprávaním môže byť myslený príbeh, povedaný samotným alegorickým písaním alebo príbeh povedaný pre- alebo post-textuálne, príbeh o písaní samotnom, resp. o písaní príbehu.

2a. Konceptuálne písanie sprostredkúva prepojenie medzi písaným objektom (ktorý môže, ale nemusí byť textom) a významom tohto objektu prostredníctvom ohraničenia (nastavenia rozmerov) písania ako figurálneho objektu, ktorý má byť vypovedaný.

Narácia, rovnako ako pôžitok, je subjektívna v predikáte a objektívna vo svojom prevedení (t. j. v téme). Týmto spôsobom konceptuálne písanie tvorí objekt, ktorý vytvára svoje vlastné zneobjektívnenie.

2b. V rámci alegorického písania (zahŕňajúceho konceptuálne písanie aj akt prevzatia/osvojenia²) sa prozódia pohybuje medzi mikroskopickým záujmom venovaným jazyku na jednej strane a makroskopickým záujmom o jazykové stratégie na strane druhej, napríklad použitie zdrojových materiálov pri preformulovaní základných pravidiel (písania) alebo pri vytváraní nových kombinácií. Primárne zameranie sa presúva od produkcie k post-produkcii. To môže zahŕňať posun od zdrojového materiálu k spôsobu produkcie alebo k produkcii spôsobu ako takého.

Ak je barok jedným koncom konceptuálneho spektra a čisté prevzatie/osvojenie druhým jeho koncom s nečistou, resp. hybridnou formou uprostred, môžeme spomínané vzťahy vyjadriť nasledujúcou tabuľkou:

Produkcia	Spôsob	Materiál	Post
Čisté prevzatie/ osvojenie	+		
Hybrid/ nečistá forma	+	+	+
Barok		+	+

2c. Poznámka: alegorická povaha konceptuálneho písania je oveľa komplikovanejšia ako pri väčšine alegorických textov, písané slovo inklinuje smerom k vizuálnym obrazom, vytvárajúc písomné obrazy alebo objekty, zatiaľ čo pri niektorých vysoko mimetických (t. j. vysoko replikovatelných) konceptuálnych textoch je písané slovo vizuálnym obrazom.

Poznámka: nie je žiaden estetický alebo etický rozdiel medzi slovom a obrazom.

2d. Sofokles túžil po skutočnom „pravom“ jazyku, v ktorom by veci boli ontologicky nominálne. Tak ako je to pri fikcii a histórii.

Fikcia je poézia.

Poézia je história.

História je budúci stav súčasnosti.

To je úlohou novely Gertrúdy Steinovej *The Making of Americans*.

2e. Hal Foster vo svojej eseji „Subversive Signs“ podotýka, že umelec (vizuálny) uplatňujúci vo svojej tvorbe akt prevzatia je viac manipulátorom znakov ako producentom umeleckých objektov a divák zasa skôr aktívnym čitateľom odkazov ako pasívnym pozorovateľom estetická alebo spotrebiteľom okázalých ceremónií.

Uvedomte si, že „viac ako“ a „skôr ako“ zrádzajú vieru v oddelenie, resp. možnosť oddelenia týchto konceptov; konceptualizmus chápe, že tieto koncepty sú vzájomne prepojené.

Všimnite si, že v postkonceptuálnych prácach nie je žiaden rozdiel medzi manipuláciou a produkciou, objektom a znakom, rozjímaním a spotrebou. Bolo preukázané, že interaktivita je potenciálne taká banálna ako Disneyho výletná plavba, fungujúca ako Pavlovovo večerné zvonenie.

2f. Alegorický aspekt konceptualizmu slúži na spojenie a súčasne na vklínenie sa do priestoru medzi objektom a konceptom, udržiavajúc túto medzeru otvorenú a súčasne uzavretú.

2g. V zmysle toho konceptualizmus nastoľuje Gödelovu teorému: stupeň stálosti/úplnosti „subjektu“ a „hmoty“ je ovplyvniteľný stupňom obmedzenosti/neobmedzenosti lingvistického objektu/obrazu v jeho prirodzenom stave.

To vedie k zafinovaní súboru. To následne odkazuje na postuláty vyslovené Alainom Badioum: *jedno ako také neexistuje a bytie, ktoré je mnohosťou*.

Metafyzické koncepty sú skôr rovné možným spôsobom estetického chápania ako súčasnému vnímaniu etickosti ako takej. Inými slovami, tak ako je Leibniz užitočný pri posudzovaní kvality akéhokoľvek fiktívneho univerza, pravidlá zaznamenané v týchto poznámkach sú užitočné pri uvažovaní aj o iných „verzách“: o poly-verze, multi-verze a re-verze.

Všimnite si prepis Lacanovej prednášky *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*: JA je Imaginárny konštrukt, zložený z častí ktoré sú jedna ako druhá, aby mohli byť inými uznané ako jednotný celok, konštrukt je teda podmienený. Mimikry/mimetizmus sú prostriedky, prostredníctvom ktorých si subjekt vytvára predstavu o sebe samom. Podmienenosť/rozmanitosť je preto jedinou pravou povahou univerzálnosti.

Považujme prepisovanie náhodného vydania *The New York Times* za akt radikálneho mimetizmu, akt posvätnéj vernosti slovu ako telu. Považujme prepisovanie vydania z 11. septembra 2001 (zo dňa, ktorý sa nemal stať) za akt radikálnej mimikry, akt posvätnéj vernosti Slovu ako Telu. Ak sú obe tieto gestá kritikou mechanizmov *nastavujúcich úroveň a nasýtenosť* médií, ich kombinovaná kritika je neoddeliteľná od replikácie chyby vznikajúcej pod vplyvom tejto kritiky. Replikácia je znamením túžby.

34

Radikálny mimetizmus je dedičným hriechom.

Alegorické písanie (predovšetkým pri forme prevzatého/osvojeného konceptuálneho písania) si nekladie za cieľ kritizovať kultúrny priemysel z diaľky, naopak, snaží sa mu priamo nastavovať zrkadlo. Na tento účel používa alegorické písanie materiály priamo z prostredia kultúrneho priemyslu. Je to podobné spôsobu, akým ready-made umenie kritizuje vysokú kultúru a stiera pomyselnú, galériami vytvorenú hranicu medzi Umením a Životom. Kritika je v procese preformulácie. Kritika kritiky je ozvenou.

Dbajte na to, aby bola túžba opätovne započatá.

3a. Napriek tomu, že esej Wystana Curnowa prezentovaná na Konferencii o konceptuálnom písaní v Centre poézie Arizonskej univerzity (r. 2008) neidentifikovala konceptuálne písanie ako písanie alegorické, navrhuje možnosť klasifikovať konceptuálne písanie ako pre- alebo post-textuálne (alebo hybridné). Pretextuálne písanie predpokladá existenciu „pretextu“, pretrvávajúcej idey – prekážky/postupu, istej „strategickej všeobecnosti“ použitej techniky, ako napríklad prevzatia/osvojenia alebo dokumentácie. Post-text je výstup nevyhnutne vytvorený prostredníctvom pre-textu, aj keď post-text môže tiež odkazovať na pôvodný primárny text, ktorý bol použitý v rámci hybridu ako sekundárny text. Bez ohľadu na jeho textovú kompozíciu, poznamenáva Curnow, konceptuálne písanie ponúka svoju vlastnú performativitu, performativitu, ktorá častokrát prekračuje hranice žánrov a mediálnych foriem a pokúša sa uvoľniť/rozšíriť význam „podmienitosti a kontextuálnosti“.

3b. Je rozdiel medzi post-textami, ktoré sú objasnením svojich pre-textov (texty sú otvorené; idea je prvoradá/je paradigmou), a post-textami, ktoré sú dôkazmi (texty sú uzavreté; idea je vyčerpaná svojím vlastným prevedením).

Na každej stupnici existujú body koncové a medzi nimi body nekonečné. Len čo niekto zadefinuje koncové body a body umiestnené medzi nimi, ukazuje tým spôsob, akým definuje konceptuálne písanie. Pri hybridných textoch, resp. pri „nečistej“ forme konceptuálneho alebo post-konceptuálneho písania môžu body umiestnené v intervale medzi koncovými bodmi v sebe prechovávať odpor, resp. kritiku voči týmto vyhranenejším krajným bodom daného intervalu. Tento jav bol jasne vyjadrený a identifikovaný pri post-konceptuálnom vizuálnom umení.

Čo znamená „nečistý“ konceptualizmus alebo post-konceptualizmus v rámci písania? Post-konceptualizmus môže priniesť viac intervenčné úpravy prevzatého zdrojového materiálu a priamejšie zaobchádzanie s vlastným JA vo vzťahu k „objektu“, rovnako ako pri post-konceptuálnom vizuálnom umení, kde došlo k znovuoobjaveniu vlastného JA, aj keď odcudzeného a skresleného (pozri Paul McCarthy).

Stratégia post-konceptualizmu spočíva v pridávaní a/alebo úprave zdrojového materiálu; ide teda o nedodržanie verného prevedenia prvotného iniciačného konceptu. „Najnečistejší“ konceptualizmus sa môže prejavíť v symptomatickom textov prebytku/extravagantnosti, ako to bolo napríklad pri baroku. Poukazujú tieto nedodržané sľuby na zlyhanie v konceptuálnom písaní textu?

Zlyhanie je cieľom konceptuálneho písania.

V *Sentences on Conceptual Art*, Sol Le Witt píše: „Pokiaľ umelec zmení názor v polovici procesu realizácie svojho diela, ohrozuje výsledok a opakuje minulé výsledky.“

Strašne som zlyhal – znova a znova.

...

7a. Thierry de Deuve: kríza reprezentácie je krízou reprezentatívnosti.

Historicky:

rozprávanie je reprezentáciou (obrazom) prózy;
pocit/citovosť je reprezentáciou (obrazom) poézie.

A teraz:

obrátené.

7a1. Ak o konceptuálnom písaní uvažujeme ako o reprezentácii, potom ho musíme považovať za zhmotnenie. Ako o zhmotnení musíme o ňom uvažovať v intenciách rodovosti. Musí byť považované za rodové. Aj pretek je zvažovaním. Zvažovanie je tým, čo je určené na dokončenie akceptácie akejkoľvek zmluvnej ponuky. Spoločenská zmluva závisí na takýchto zhmotnených úvahách.

7a2. Reprezentatívnosť by sa mohla = signifikantnosti. Kríza signifikantnosti by dnes znamenala *význam*, čo sa príliš nelíši od toho, čo *význam* znamenal pre Mallarmého v roku 1890. Znamenala by, že by sa abeceda nachádzala vo svojom primárnom *alfa* význame: už viac neexistujú žiadne prázdne signifikanty a zároveň sa signifikanty samy osebe vyprázdňujú. Alebo by znamenala možnosť premostenia týchto dvoch polôh. Kríza signifikantnosti v tomto zmysle znamená krízu bezvýznamnosti – možno vyjadríme viac významov, ako sme pôvodne plánovali.

Kríza signifikantnosti = kríze reprezentácie.

Existujú dva koncové body intervalu prístupov k takejto kríze:

Učiniť objekt uzavretým.

Učiniť objekt otvoreným.

Konceptuálne písanie môže byť koncipované ako otvorené alebo ako uzavreté.

Konceptuálne písanie je záležitosťou ekvivalencie.

Konceptuálne písanie je otvorené, pokiaľ samo osebe neobmedzuje možné spôsoby svojho čítania.

Otvorené konceptuálne písanie je obvykle otvorené horizontálne: existuje viacero spôsobov čítania, ale nie viacero významov ani vertikálnych úrovní čítania. V zmysle toho môže byť otvorené konceptuálne písanie tak trochu uzavreté.

Uzavreté konceptuálne písanie sa zvyčajne pokúša obmedziť možné spôsoby jeho čítania prostredníctvom určitých zjavných artikulácií alebo popisov. Uzavreté konceptuálne písanie je otvorené

37

vertikálne: menej možných spôsobov čítania, ale viacero významov alebo vertikálnych úrovní čítania. V zmysle toho môže byť uzavreté konceptuálne písanie tak trochu otvorené.

Otvorené konceptuálne písanie intenzívne závisí od predchádzajúceho, resp. simultánneho rozprávania o jeho čítaní (resp. o rôznych možnostiach jeho čítania).

Uzavreté konceptuálne písanie sa o toto rozprávanie opiera menej ako otvorené, avšak je častokrát zjavnejšie (vnútorne) náznakové.

Toto je alegorické. Toto je sentimentálne.

7b. Christine Buci-Glucksmann (*Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*) píše o sentimentálnosti: zjednotenie zmyslu & konceptu.

Všimnite si, Kant tvrdí, že jedine koncept (napr. Krása) je trvalý. Všimnite si, konceptualizmus tvrdí, že jedine koncept (napr. idea) je (existuje). Všimnite si, Konceptualizmus tvrdí, že jedine tento koncept „bytia“ (napr. materiálnosť) je trvalý.

Všimnite si, že v post-karteziánskom svete neexistuje žiadne rozseknutie dieťaťa na polovicu³: mysle sú telami, telá myslami. Mozog je kusom tela-mäsa, telo je kúskom mozgu. Táto myšlienka, akokoľvek neznesiteľná, je upokojujúcim dôkazom toho, že „JA“ neexistuje.

³ odkaz na starozákonný príbeh o Šalamúnovi, ktorý rozhodoval v spore dvoch žien o dieťa (*pozn. prekladateľa*)

„JA“ som autobiografiou, textom a kontextom.

„JA“ som nevinný/vinný.

Objektivita je staromódna, subjektivita detto.

Sobjekt je primerane melancholickou entitou súčasnosti.

Sobjekt existuje v nekonečnej procedurálnej slučke: ikonickým sobjektom je Danteho *človekmeniacisanahadameniacehosanačloveka*.

Sobjekt existuje v neprestajnom substantívnom zatmení: viacero s/objektov existuje vďaka vlastným obratom, resp. zmenám svojej pozície na stupnici.

Príklad textovej subjektivity – pozri Place, *Dies: A Sentence*; príklad prevzatej/osvojenej subjektivity – pozri Fitterman, *My Sun Also Rises*; príklad neo-konstruktivistickej subjektivity – pozri Craig Dworkin, *Parse*; príklad psycho-lingvistickej subjektivity – pozri Christine Wertheim, +|’me’S-pace.

...

Z anglického jazyka preložil
Martin Kočíš

Začiatok života v obývačke

Obývačka je zariadená jednoducho. Čo najjednoduchšie. Zariaďovala sa postupne. Dá sa aj inak. V obývačke je stôl. Nestojí uprostred. Mohutný stôl. Drevený stôl. V obývačke sú stoličky. Stoličky stoja okolo stola. Je ich šesť. Pre prípady stredne veľkých návštev. Stoličky majú vysoké operadlá. Ako na stredovekom hrade. V neotesaných časoch. Sú ťažké. Keď ich má niekto nadvihnúť. A preniesť. Sú z dreva. Sú z ťažkého dreva. Z nezvyčajne ťažkého. Sú z použitého dreva. Z dôkladne použitého dreva. Sú vyrobené z dreva, z ktorého kedysi boli vyrobené domy. Drevené domy postavili na miestach, kde prv stáli lesy. Tu sa to robí takto. Divoká krajina. Rovnako ako stôl. Aj ten je z takého dreva. Z dreva domov, v ktorých sa kedysi bývalo. Z dreva, ktoré mohlo zhníť, ale nezhnílo. Z dreva, ktoré mohlo padnúť za obeť termitom, ale nepadlo. Z dreva, do ktorého sa mohol nasťahovať nebezpečný hmyz, ktorý spôsobuje Chagasovu chorobu. No nenasťahoval sa. Z opotrebovaného dreva, ktoré je ešte stále zdravé, pevné, použiteľné. Z dreva domov typických pre túto štvrt. Pre toto mesto. Pre tento región. Z domov typických pre túto krajinu, pre tieto kultúrne zvyklosti, pre toto podnebie. V tých domoch spravidla bývali menej majetní. Ale bývali tam aj tí, čo netúžili mať viac, netúžili žiť v kamenných domoch. Bývali v nich, v tých drevených domov, často veľmi malých, aj veľmi chudobní. Časom sa ale zmohli na niečo lepšie. Alebo naopak. Spustili sa. Opustili sa. Keď sa opustili, opustili aj domy. Poklesli. Opustené domy kúpila alebo zabrala stolárska firma. Alebo viacero stolárskych firiem. Pracujúcich rovnakým spôsobom. Domy rozobrali, drevo dezinfikovali. A pustili sa do toho. Do výroby nábytkov. Takých ako tento tu, v tejto obývačke. Obývačka sa zariaďovala postupne. Dá sa aj inak. Premyslene. Plánovite. Precízne. Ale dá sa aj inak. Tak, ako sa to udialo v predmetnom prípade. Živelne. Spontánne. S obavami. Rezinovane. Inšpiratívne. Ledabolo sa trmácať mestom a pokukovať po nábytkárstvach. A naďabiť na neštandardné stolárstvo. Na rohu napohľad bezvýznamnej, no akej rušnej ulice. Neďaleko mestskej tržnice. Do niektorých vojsť, iné vynechať. Vojsť a mlčky sa prechádzať. Rozhliadať sa. Vojsť a vypytovať sa. Vojsť a odpovedať prv než by sa stihla zostaviť otázka. Pustiť sa do zasvätenej debaty. V ktorej jeden z účastníkov je zasvätený menej ako ten druhý. Do debaty o druhu. Čo potrebujete. Stoličku alebo posteľ. Stôl alebo knižnicu. Stolček alebo gauč. Kreslo

alebo dve kreslá. Debatovať. Klásť prezieravé otázky. Klásť ich tak, aby sa záujemca nestrápnil. A ani predajcu neprivedol do rozpakov. Vypytovať sa zrozumiteľne. Aby nedošlo k ambivalentným interpretáciám. K dodatočným interpretáciám ambivalentnosti. Pustiť sa do debaty. Tu a tam vsunúť poznámku o doterajších skúsenostiach. Blysnúť sa určitými znalosťami. Dôkladne poobracať problematiku. Nezabudnúť na nič. Na účel. Na veľkosť. Na formu. Na módu. Na materiál. Na zlavu. Na spôsob prepravy. Na metódu balenia. Na dodáciu lehotu. Na spôsob prevzatia. Na montáž. Na údržbu. Na garanciu. Na zlavu. Na poskytnutie výhľadu na kúpu ďalších kusov. Na presnú adresu. Na telefónne číslo. Ponoríť sa do účelu. Ponoríť sa do veľkosti. Ponoríť sa do formy. Ponoríť sa do módy. Ponoríť sa do materiálu. Splynúť s účelom. Splynúť s priestorom a splynúť s otázkami priestoru. Splynúť s problémom formy. Splynúť so zdržanlivým pohľadom na výkyvy módy. Splynúť s materiálom. Vnímať ho zvnútra. Spytovať sa svedomito seba, či nie je odľahčený, či je poctivo opracovaný, či nehrozí utajený hmyz, či naozaj pochádza odtiaľ, odkiaľ pochádza, a či skutočne je tým, čím je. Dohodnúť sa, zaplatiť, odísť. Potriasať si ruky, podať kreditnú kartu, rozlúčiť sa. Usmiať sa, počkať na pipnutie, rozlúčiť sa a odísť. O mesiac vám to privezieme. Toto sa deje. V ďalšom sa bude na čakanie zabúdať a v ďalšom čakanie znovu oživovať. Mesiac ufrnkol a nábytok nikde. Zavolať. Pokazilo sa nám auto, ale zajtra určite. Zajtra sa nič nedeje. Toto sa deje. Znovu zavolať. Nedostavil sa šofér, ale zajtra už určite. Zajtra sa zasa nič nedeje. Nedvíhajú. Tak ďalší deň. Zasa nedvíhajú. Tak ďalší deň. Toto sa deje. Po všetkých otázkach, úsmevoch, potriasaniach rúk, letmých dotykoch, dohodách, platbách. Nasledujúci deň povedia: dnes popoludní. Radostné vyčkávanie na popoludnie. Zvečerí sa. Nič. Nasleduje víkend. Na budúci týždeň všetko odznova. Deje sa len toto. Nič. V tomto deji prichádzame k sebe. Nervozita oholí spráchnivené myšlienkové konštrukcie. Drevo je drevo. Drevené drevo. Drevené drevo z dreveného dreva. Nehľadať ďalšie významy. Nevyrábať ich. Toto je presne to, čo to je. Obývačka. Jednoducho zariadená. Jednoducho a účelne. Jednoducho z núdze. Účelnosť je cnosť. Nič iné sa nedeje. A to, čo sa deje, sa deje najlepšie, ako sa len diať vie. Škoda zasahovať. Hoci aj zásah je súčasťou toho diania, ktoré sa deje tak, ako sa diať má. Obývačka sa dá zariadiť spontánne. Podľa náhodného výberu. Podľa toho, kedy majú stolári čas. Podľa toho, aké bude zajtra počasie. Podľa technického stavu vozidla. Obývačka sa nachádza v byte, ktorý sa nachádza v dome, pri bráne ktorého sa blyští tabuľa. Nápis na tabuli hlása, že stavebná firma, ktorý tento dom stavala, je veľmi hrdá na svoje dielo. Lampy v obývačke občas nesvietia, majú chybné kontakty. Kontaktovať elektrikára, ktorý sľúbi, že zajtra zaručene. Mesiac ufrnkol, nastala tma. V obývačke je stôl. V obývačke sú stoličky. Je ich šesť. S desiatimi hosťami sa nepočíta. Okrem stola a stoličiek sú v obývačke ešte štyri úzke knižnice z odľahčeného dreva. Nie je to drevo, ako má byť, poriadne, ale je aspoň ľahké. Možno kedysi bolo stavebným materiálom. Postupne ho odľahčovali. Tú technológiu nepoznáme. Drevotrieska, pýtame sa. Okrem stola, stoličiek a knižníc je v obývačke aj gauč. Potom ešte jeden kus nábytku, taký nízky, no dlhý, pod televízor. To je všetko. Je zariadená jednoducho. Čo najjednoduchšie. Nevie sa, čo by bolelo väčšmi: úmysel alebo cnosť. Žiť s bolesťou – tomu sa hovorí život. Obývačka v živote.

Proti tkanivu

Schválne, že čo. Že čo vznikne z tohto. Že kam sa to uberie. Zvláštne, že sa na to pýtame. S kým sa na to pýtame. S kým všetkým. Pýtame sa. Že kam. Naraz alebo po jednom sa pýtame. Akokoľvek. Zakaždým to bude zvláštne. Ako keby sme na to mali právo. Právo vedieť, či ten, čo to začal, má jasno v tom, že kam. Právo vedieť spoločne alebo každý osve. Ako keby sme vopred vyžadovali, aby nám ihneď povedal alebo aspoň naznačil, že kam. Aby sme mali istotu, že nás nevodí len tak, bez jasného zámeru. Za výčnelok. Chceme poznať cieľovú stanicu. Alebo aspoň to, či bude nejaká. Prečo to chceme hneď teraz. Prečo sa chceme nechať vodiť a vedieť pritom, že niekde naisto skončíme. Že po výlete príde krčma, na konci dediny, a v krčme osviežujúce pivo. Keď toto chceme, tak poďme rovno za tým. Nenechajme sa vodiť. Chceme dobrodružstvo, chceme sa nechať prekvapiť, no chceme aj jasný cieľ. Veď sme v celi. Cieľ je táto veta. Po jej prečítaní vrátiť sa na jej začiatok. Obligátne postup. Vidíme, že prvým slovom je cieľ. Posledným slovom je veta. A tá veta nám hovorí, že cieľom je veta. Táto veta. Tak prečo čakáme. Prečo číhame. Prečo natáhuje krky a v duchu sa pýtame, že kam. Kol'ki sa vlastne pýtame. Kol'ký raz sa pýtame. Že kam a kde. Že kde to skončí. Že kde skončí naše vypytovanie sa, že kam. A kým takto čakáme, že kam sa to uberie, zatiaľ sa to už hodnú chvíľu uberá. Čo sa uberá. No vidíme, že. Konečne. Ani nevieme, čo sa má uberať, ale už chceme vedieť, že kam. Bývame aj trpezliví a necháme sa vodiť, necháme, aby nás to niekam dovedlo. Za výčnelok. Aké šialené. Veď mi sa uberáme s niečím, o čom ani nevieme, čo to je. Na začiatku sme provokovali opovrhlivou vetou, ktorá znela: Schválne, že čo. Z toho je jasné, že síce nemáme pozitívne očakávania, no chvíľku ešte počkáme, že čo. Že čo vznikne z tohto. Z toho tohto jasne počuť pokračujúce opovrhovanie. Tohto. Jasne počuť, že to vyslovujeme z výšky. Sme to my, kto má nadhľad. Jasne počuť, že to myslíme takto: Čo už len z tohto môže vzniknúť. Z tohto chabého pokusu. Z tohto smetia. Od tohto autora. Z textu, ktorý začína takto: Schválne, že čo. Správne. Čo iné si možno pomyslieť o texte, ktorý začína adolescentným slovom schválne. A kým tu takto plynule blaboceme, pocítili sme, ako sa nahromadilo napätie. Neviditeľné výboje budúcej vražednej drámy križujú ovzdušie tejto miestnosti. Pretože sme sem vkročili s apriórnou nedôverou. Ba horšie: podozrievavo. Veru tak sme sem vstúpili. Do uzavretého priestoru. Ba horšie: s neuhasiteľným

42

41

podozrením. Nehanbíme sa za to. Prišli sme s požiadavkami, o ktorých sme vopred vedeli, že ich splnenie od tohto autora očakávať nemôžeme. Máme s ním už isté skúsenosti. Mohol sa síce zmeniť – ó, pravdaže, na zmenu má právo každý a väčšina z nás sa zmene nevyhne – odkedy sme naposledy videli od neho nejaký ten text, ale nevelmi tomu veríme. Ale aby sme ukázali istú blahosklonnosť, pozvanie sme neodmietli. Dali sme mu šancu. Prečo nie. Bez námahy. Schválne. Nech ukáže, či nás presvedčí. Pravdaže, nie sme dnešní, vieme, ako to dopadne. Neradi to hovoríme, ale máme pocit, že by nás potešilo, keby sa už radšej do ničoho nepúšťal. Keby sa už neozýval. Keby učinil pokánie. Keby sa nadobro stratil z nášho dohľadu. Môže pokojne aj umrieť. Prospelo by mu to. Na istý čas určite. My sa, samozrejme, nechceme podieľať na nijakej likvidácii. Vidíte, k takýmto slovám nás vyprovokoval. Povedzte, čo je to za človeka. Likvidácia. V každom by len vraha burcoval. A teraz si niekde, v krčme na konci dediny, po vyčerpávajúcom výlete, mädlí ruky, vrcholne spokojný sám so sebou, ako s nami vypiekol. Ako nás nakriatol, aby sme sa uchýlili k výrazom, ktoré nielenže zvýšia napätie v jeho texte, ale vnesú medzi riadky aj prísľub kriminálneho činu. Lebo tento vydríduch vie veľmi dobre, po čom čitateľ baží. Ale aj tak mu to nechce naservírovať. Otvorene. Nechce, lebo nevie, a keď nevie, tak nechce. A tak sme tu, v cieľi. Na začiatku. Kde sa síce nič zvláštne nedeje, ale zato ani nuda nás nekvári. Nie, naozaj nie. Pri druhej kolaji pozor.

Telo proti sebe

Vedie k bolestivým zápalom a opuchom. Stráca orientáciu. A správa sa ničivo voči vlastným zdravým bunkám kĺbovej výstelky. Telo sa obracia vyslovene proti sebe. Patrí k takzvaným autoimunitným ochoreniam.

Ochoreniam: desať tipov ako bojovať.

Autoimunitným: alebo imunopatia, kolektívne označenie.

K: vo fyzike značka jednotky kelvin.

Takzvaným: zaujať postoj k vizionárom na internete.

Patrí: noc len nám. Sme nočné tvory, spíme výhradne cez deň.

Sebe: osud vždy nájde cestu, ako sa stretnúť.

Proti: otravnému poteniu a zápachu.

Vyslovene: u nás je teraz raj pre tieto spoločnosti, pretože nemajú žiadne limity.

Obracia sa: v najťažších chvíľach života zúfalý človek s prosbou o zľutovanie.

Telo: z hlavy, trupu, krku a končatín. A čo prsty a iné výčnelky?

Výstelky: až ľudia ovládnu kmeňové bunky, budú si ich vedieť vypestovať.

Kĺbovej: sú namáhané každý deň a s pribúdajúcim vekom spôsobujú starosti aj ľuďom, ktorí sa nevenovali tréningu.

Bunkám: mu nemuseli amputovať nohu a robil celý život na železnici.

Zdravým: seniorom umožniť dobrovoľnú smrť.

Vlastným: zväčšenie prís tukom alebo autoaugmentácia.

Voči: napadnutiu nožom v aute.

Ničivo: výsledky vyhľadávania v krížovkárskom slovníku.

Správa sa: kríza stredného veku postihuje mužov i ženy. Keď si človek sadne, môže to mať výrazný dopad aj na vzťah.

Orientáciu: občanov v politike sťažujú.

Stráca: v mlieku sebestačnosť.

Opučhom: nôh v lietadle počas dlhého letu?

A: poteším vás, ešte mám jednu sériu fotiek.

Zápalom: spoznajte najúčinnnejšie bylinky proti.

Bolestivým: ochorením krčnej chrbtice a s ním súvisiacimi pohybovými ťažkosťami, ktoré ho obmedzujú pri výkone.

K: v šachovej notácii označenie pre kráľa.

Vedie: objatie k bozku, bozk k bozkávaniu,

bozkávanie k milovaniu, milovanie k oddychovaniu.

Telo, ktoré ma prinútilo spať. Telo, ktoré ma teraz núti jesť. Telo, ktoré ma dnes núti jesť toto. Telo, ktoré zajtra hento. Telo, ktoré ma núti chodiť. Telo, ktoré ma balamutí slasťami. Telo, ktoré ma núti vzdať sa ich. Telo, ktoré ma prinúti vrátiť sa k nim. Telo, ktoré ma núti nastoliť rovnováhu. Telo, ktoré ma prinúti kontrolovať rovnováhu. Telo, ktoré ma prinúti udržovať ju. Telo, ktoré ma prinúti vymýšľať sankcie proti nemu. Telo, ktoré ma utopí v zármutku nad neschopnosťou zostať v rovnováhe. Telo, ktoré pred spánkom nemôžem odložiť. Telo, ktoré ráno pri vstupe do kúpeľne nemôžem nechať v spálni. Telo, ktoré ma núti pracovať, aby mohlo jesť. Telo v dusnej, zle osvetlenej dielni. Telo zhrbené. Telo s ufúľanými rukami. Telo, ktoré sa v kancelárii potí len jemne. Telo vystavené úspechu. Telo s nadváhou vystavené úspechu duševného úsilia. Telo na slávnostnom podujatí. Telo, ktoré niečo ťahalo. Telo, ktoré nakladalo. Telo, ktoré sa narovnal. Telo, ktoré sa potom prikrčilo. Telo, ktoré nemôžem nechať vo výťahu, hoci naň dýchali úplní cudzinci. Telo, ktoré okolostojaci pri pohľade na mňa stotožňujú so subjektom. Telo, ktoré mi razí priestor. Telo, ktoré je viditeľné, a preto ma na prechode nezrazia. Telo, ktoré ma zosmiešňuje. Telo, ktoré vydáva zvuky oddelené odo mňa. Telo, ktoré sa sebe prihovára jazykom, ktorému nerozumiem. Telo, ktoré sa mi neprestajne vyhráza, že ma nechá v štichu. Telo, ktoré sa mi vyhráza, že zostane so mnou dlhšie, než mi to bude príjemné. Telo, ktoré mi pripomína, že bude proti mne bojovať tak dlho, až kým to nevzdám.

IVAN KOZMA už uverejňoval. V Kloake pod pseudonymom Peter Husliar.

Peter Račko

a nostalgickou spomienkou

Text voľne vychádza z autorovej diplomovej práce, site-specific videohry vystavenej v rámci festivalu Tutti Frutti v priestoroch Tržnice na Trnavskom mýte. Autor hru vystavoval na niekoľkých banálnych situáciách zo svojho detstva, odohrávajúcich sa v troch priestoroch: škola, rodina a detské ihrisko. Tieto priestory sú ukryté v zložitom systéme chodieb, ktorý je náhodne generovaný v závislosti od hráčových akcií a postupne vytvára rozľahlé bludisko. Hra je určená pre jedného hráča, pričom jedinou možnou činnosťou v nej je pohyb hráčovho avatara. Herný zážitok balansuje na rozhraní medzi videohernou frustráciou a nenaplnenou snahou o nostalgický návrat, pričom sa využíva tzv. environmental storytelling, teda tlmočenie príbehu pomocou prostredia, ktorým hráč prechádza. Samotná inštalácia v priestore tržnice tomu napomáha a zároveň sama plní funkciu rozhrania medzi reálnym a virtuálnym s akcentovaním zdvojennej prítomnosti diváka – hráča v reálnom priestore a v jeho vernej virtuálnej rekonštrukcii súčasne.



Kapitola Rozhranie

Rozhranie

Divák prichádza do malého priestoru skladu v budove tržnice. Vchod je prekrytý čiernym závesom. Dvere sú otvorené dovnútra. Miestnosť je zatemnená, jediným zdrojom svetla je projekcia na jednu zo stien. Podlaha je špinavá. V rohu miestnosti je staré hrdzavé umývadlo. Dve vnútorné steny sú murované s hlineným obkladom. Zvyšné dve steny miestnosti a strop tvorí železná mreža žltej farby. O vonkajšiu stranu jednej z mreží je opretá škatuľa s dvoma neónovými žiarivkami. Škatuľa dáva tušiť, že priestor skladu pokračuje aj za mrežou, ďalej ale nie je možné v tme dovidieť. Oproti projekcii voľne visí zo stropu počítačová klávesnica, vedľa nej sú zavesené slúchadlá. Divák prístupuje ku klávesnici a nasadzuje si slúchadlá. Zvuk v slúchadlách je podobný tomu v miestnosti – ruch tržnice v plnej prevádzke. Klávesnica je ošarpaná a špinavá. Klávesy smerových šípok sú namiesto svojho pôvodného miesta rozmiestnené po stranách klávesnice. Všetky ostatné klávesy chýbajú. Klávesnica pripomína akýsi podomácky vyrobený joystick. Na projekcii pred sebou vidí divák pohľad do rovnakej miestnosti vymodelovanej v 3D. Uhol pohľadu v perspektívnom zobrazení zodpovedá hľadisku diváka. Divák postupne stláča smerové klávesy.

V slúchadlách počuť zvuk krokov. Hráč sa pohybuje po miestnosti. Jediným zdrojom svetla je projekcia na jednu zo stien. Podlaha je špinavá. V rohu miestnosti je staré hrdzavé umývadlo. Dvere sú zavreté a nedajú sa otvoriť. Chýba klávesnica a slúchadlá. O vonkajšiu stranu jednej z mreží je opretá škatuľa s dvoma neónovými žiarivkami. Žiarivky sa náhle rozsvietia a v rovnakom čase sa rozostúpi mreža, za



Kapitola Rozhranie

ktorou sa škatuľa nachádza. Svetlo žiariviek osvetľuje novovytvorený východ z miestnosti – dlhú chodbu. V diaľke je na zemi pohodená ďalšia neónová žiarivka. Hráč sa vydáva na koniec chodby.

Nástup digitálnych médií znamenal boom rôznych foriem virtuálnej simulácie, rozšírenej reality a instantnej komunikácie, čoho priamym následkom je nová spoločenská situácia, vyznačujúca sa narúšaním hraníc medzi prácou a voľným časom, medzi „tu“ a „tam“ alebo medzi prítomnosťou a minulosťou. Z predtým oddelených priestorov sa stávajú vrstvy, ktoré sa môžu vzájomne ľubovoľne prekrývať a kombinovať v jedinom hyperpriestore. Gilles Deleuze nazýva tento stav spoločnosťou kontroly. Nový typ spoločnosti je obývaný aj novým typom človeka, takzvaným homo ludens¹, človekom hravým. Homo ludens vyrastal v kultúre, ktorá nesie prvky hry, zúčastňoval sa obradov, ktoré sú taktiež istou formou hry, pri každej príležitosti súťažil so svojimi rovesníkmi o dosiahnutie najrôznejších cieľov, ktoré v konečnom dôsledku určujú jeho sociálny status. Homo ludens tiež pracuje v ekonomickom prostredí, ktoré má charakter súťaže. Hra je určujúcim prvkom jeho identity.

Nemecký umelec Harun Farocki je autorom mnohých experimentálnych dokumentárnych filmov, v ktorých sa často vracia k téme hranice medzi realitou a simuláciou. Vo svojej sérii dokumentov Serious Games I – IV Farocki analyzuje využívanie virtuálnej reality a videohier pri verbovaní, výcviku a tiež terapii vojakov americkej armády. Posledné dva dokumenty zo série sa zaoberajú vývojom experimentálnej terapie pre vojnových veteránov trpiacich posttraumatickým syndrómom spôsobeným počas nasadenia v boji. Imerzná terapia tu umožňuje pacientom znovu prežiť traumatizujúcu skúsenosť

prostredníctvom virtuálnej rekonštrukcie traumatického zážitku, ktorý je zostavený na základe výpovedí priamych aktérov. Subjekt spolu s terapeutom vstúpi do virtuálneho priestoru a znovu prežijú traumatickú skúsenosť z boja. Zaujímavé na tomto príklade je, že rovnaký softvér, ktorý je použitý na rekonštrukciu traumatického zážitku, armáda používa aj ako výcvikový program pre nových regrútov. Do tretice, ten istý softvér armáda na svojich stránkach ponúka zadarmo na stiahnutie v rámci svojej regrutačnej kampane. Tento záhadný softvér je pritom obyčajná FPS² bojová videohra z názvom America's Army, ktorá je veľmi obľúbená medzi hráčmi po celom svete. Na základe tohto si môžeme predstaviť, ako asi vyzerá životný príbeh novodobého homo ludens, príslušníka americkej armády. Ako dieťa má rád bojové videohry, America's Army patrí medzi jeho obľúbené. Po naverbovaní do armády pokračuje v rámci výcviku hraním tej istej hry. Skutočné bojové nasadenie je pre neho len nedokonalá verzia herného softvéru, v ktorej pravidlá neplatia až tak striktné. Ak na ňom vojnový konflikt zanechá trvalé následky, ten istý herný softvér posluží ako terapeutický nástroj. Hra sa tu stáva všadeprítomným rozhraním, ktoré plynule prechádza z pozície nevinnej videohry do roly výukového softvéru a dokonca terapeutického nástroja. Jeho schémy prekračujú hranice virtuálna a majú priamy dopad na fungovanie jednotlivca v reálnych situáciách.

- 1 Termín prvýkrát použil Johann Huizinga v r. 1938. V rovnomennej práci poskytol prvú kompletnú analýzu hry a herných prvkov v ľudskej kultúre.
- 2 FPS – first person shooter, žáner 3D akčných videohier z pohľadu prvej osoby.

Drezúra

Hráč prichádza k blikajúcej neónke. Tá sa náhle rozsvieti a v tom okamihu sa otvorí mreža na konci chodby. Priestor okolo hráča tvorí sieť mrežových stien, vytvárajúca šachovnicu od seba oddelených miestností, klietok, do ktorých je možné nahliadnuť, ale nedá sa do nich dostať. Všetky



Kapitola Drezúra

vyzerajú ako variácie pôvodnej miestnosti a majú aj rovnakú veľkosť. Len čo sa neónová žiarivka rozsvieti, jednotlivé mreže začínajú miznúť. Pred hráčom sa v tejto väzenskej štruktúre postupne otvára klukatá chodba. Hráč pokračuje po novovytvorenom úseku. Na konci chodby je na zemi pohodená neónová žiarivka. Hráč prichádza k žiarivke, tá sa rozsvieti a postupne sa otvára ďalší úsek chodby. Hráč pokračuje po novovytvorenom úseku. Tento proces sa niekoľkokrát zopakuje. S hráčovým postupom ruch tržnice ustupuje a nahrádza ho monotónny ambientný šum. Chodby sa postupne rozvetvujú, začínajú pripomínať rozsiahle bludisko. Hráč niekoľkokrát narazí na slepú uličku, musí sa vracat po trase, ktorú už prešiel a hľadať novootvorený úsek. Po sérii repetitívnych činností pozostávajúcich z otvárania nových ciest, prechádzania monotónnymi vyprázdnenými priestormi a snahou orientovať sa v čoraz zložitejšom systéme chodieb, sa hráč začína sám seba pýtať, či má táto frustrujúca drezúra vôbec nejaký cieľ.

Galloway a ďalší teoretici sa prikláňajú k názoru, že priestory digitálnych hier sú do veľkej miery alegóriami Deleuzovej spoločnosti kontroly. Posun od disciplinárnej spoločnosti k spoločnosti kontroly Deleuze datuje do obdobia po druhej svetovej vojne a chápe ho ako posun od organizácie spoločnosti formou uzavretých priestorov dohľadu k flexibilnejším formám priebežnej kontroly a okamžitej komunikácie. Analógia s Deleuzovou spoločnosťou kontroly vystupuje do popredia najmä pri

otázkach hráčovej slobody vo virtuálnom priestore videohry. Môže hráč konať podľa svojej slobodnej vôle alebo sú už všetky možné herné situácie obsiahnuté vo vopred definovanom algoritme? Prvok kontroly často obmedzuje slobody spojené s hrou, čo automaticky signalizuje nevyváženú mocenskú pozíciu hráča voči hre. Hráč je vždy ten, kto sa musí prispôbiť zákonitostiam a pravidlám priestoru, aby mohol dosiahnuť víťazstvo. Digitálne hry teda nepredstavujú skutočne slobodné priestory, skôr naopak.

Samotný mýtus slobody sa tu často stáva len projekciou, respektíve simuláciou. Podľa Gallowaya vychádza ideologický rozmer videohier priamo z úzkeho prepojenia digitálnych hier a princípov informatiky. Digitálne hry predstavujú informácie ako kontrolovateľné a merateľné premenné, a zatiaľ čo hráč má určitú flexibilitu pri manipulácii s premennými hry, táto flexibilita odráža kultúrny posun k spoločnosti kontroly³. Príklad hry America's Army teda nie je ojedinelým experimentom, ale skôr jednou zo série zmien v predtým uzavretých a homogénnych systémoch dohľadu, ku ktorým armáda určite patrí. Zatiaľ čo Farockeho dokumenty odhaľujú spleť vzťahov medzi virtuálnym a reálnym priestorom, v ktorom hráča figuruje ako ideologický nástroj jasne definovanými cieľmi⁴, hra Adam Killer (1999 – 2001) umelca Brodyho Condonu odhaľuje absurdnosť herného prostredia, v ktorom takéto ciele absentujú. Adam Killer je priamou citáciou FPS bojových videohier, medzi ktoré patrí aj America's Army. Hráč sa ocitá v prostredí, po ktorom sa môže voľne pohybovať, má k dispozícii inventár plne funkčných zbraní

najrôznejšieho kalibru od dýky až po raketo-
met a spolu s ním tu v troch radoch stojí dvad-
násť ďalších postáv, ktoré sú ale maximálne
pasívne, nehýbu sa, ani inak neinteragujú
s prostredím. Sú však zraniteľné hráčovým
arzenálom. Jediné, čo absentuje, je dôvod
na zabíjanie týchto postáv. Neexistuje
dej, rola hráča ani ostatných postáv nie
je žiadnym spôsobom vymedzená, nie sú
tu „dobrí“ americkí vojaci a „zlí“ teroristi.
Homo ludens je však naučený, že ak herné
prostredie obsahuje určité prvky, ich pou-
žitie je automaticky dovolené a má pre hru
istý vnútorný význam alebo vedie k cieľu.
V tomto prípade však hra poskytuje len dve
možnosti: ukončiť ju alebo zavraždiť ostatné
postavy v nádeji spätnej väzby. Absurditu
celej situácie si zväčša hráč uvedomí, až keď
vedľa neho leží dvanásť mŕtvych tiel a výber
možností sa zúžil na jedinú.

- 3 Apperley, Thomas. *Gaming Rhythms*, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2010, s. 72
- 4 Buď vo forme úloh, ktoré hráč musí splniť v rámci herného deja, alebo skrytých cieľov, teda verbovanie nových regrútov, výcvik, rehabilitácia traumy. A v konečnom dôsledku ideologických, teda prezentácia armády USA v pozitívnom svetle ako neomylnnej organizácie prinášajúcej mier, spravodlivosť a poriadok.

Čas

Hráč opäť stojí na konci chodby. Tentokrát tu ale chýba neónka, ktorá by umožňovala pokračovať v ceste. Namiesto nej pred ním stojí rad troch školských lavíc. Za každou lavicou sú dve stoličky. Na konci chodby je mrežovaná stena, rad lavíc však za ňou pokračuje ďalej. Podobné rady vidno aj v miestnostiach napravo a naľavo. Všetky lavice a stoličky sú rovnako ošarpané, pôvodný náter dreva vidno len na niektorých miestach. Rad zaberá takmer celú šírku chodby, stojí hráčovi v ceste. Hráč sa pokúša nárazom odtlačiť lavice nabok. Tie sa pomaly posúvajú, narážajú do seba navzájom, niektoré sa prevrátia a padajú na zem, iné odlietajú preč, ako keby na ne vôbec nepôsobila gravitácia. To všetko je sprevádzané realistickými zvukovými efektmi, ktoré aspoň na chvíľu prehlušujú monotónny šum v pozadí. Hráč pozná tie zvuky. Pozná aj lavice a stoličky. V rovnakých totiž sedel, keď chodil do školy. Nakoniec povolí aj jedna zo stien a začne pomaly levitovať v priestore spolu z niekoľkými lavicami a stoličkami. Hráč pokračuje do ďalšej miestnosti. Jeho postup sa pre prekážky v ceste spomalil, ničenie pravidelných štruktúr radov a stien mu ale spôsobuje instantnú, priam detskú radosť.

6/8



Kapitola Čas

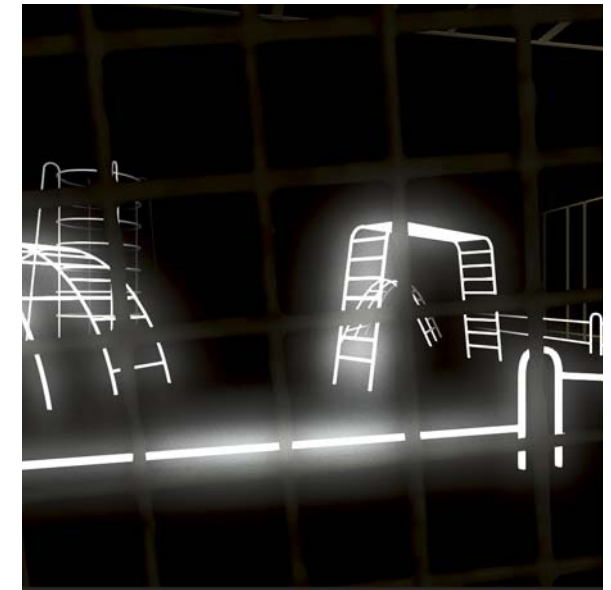
Slovo nostalgia je zložené z dvoch gréckych slov, nostos (návrat domov) a algia (túžba). Ide o túžbu po domove, ktorý už neexistuje alebo ani nikdy neexistoval. Nostalgia je pocit straty a dislokácie, ale tiež milostný vzťah s vlastnou predstavivosťou. Nostalgia síce pôsobí ako túžba po mieste, ale v skutočnosti ide o túžbu po inom čase – po čase detstva, po pomalších rytmoch našich snov. V širšom zmysle je nostalgia vzbudou proti modernej idei času, proti času dejín a pokroku. Nostalgický človek by chcel vymazať dejiny a obrátiť sa k súkromnej alebo kolektívnej mytológii, chce uchopiť čas ako priestor, odmieta kapitulovať pred nenávratnosťou času, ktorá komplikuje ľudskú situáciu. Nostalgická minulosť nie je ani tak minulosťou ako skôr lepšou alebo pomalšou dobou, časom mimo čas⁵. Priestor a čas nostalgického spomínania má s videoherným priestorom veľa spoločného. Je to túžba po inej realite, hra s vlastnou predstavivosťou. Spomienky predstavujú ohraničený svet oddelený od reality a majú svoje pravidlá definované vlastnosťami pamäti ako takej. Tieto pravidlá vnášajú do

spomienok harmonickú dokonalosť a pocit istoty. Subjekt však nad týmto procesom nemá plnú kontrolu. Nemôže sa rozhodnúť byť alebo nebyť nostalgický a v bludisku spomienok sa ocitá často proti svojej vôli. To je možno aj dôvod, prečo nostalgiu ako prví opísali lekári, ktorí ju v sedemnástom storočí považovali za vážnu chorobu. Medzi najčastejšie spúšťače nostalgického prežívania patria rôzne formy dlhodobého odlúčenia od domova, v minulosti bola preto často nazývaná chorobou imigrantov. Vlny kolektívnej nostalgie sú typickým dôsledkom revolučných spoločenských zmien. Keďže ide o náhle zmeny opierajúce sa o ideu pokroku, nostalgia je prirodzenou odvetnou reakciou. Porevolučné vlny nostalgie sa vyskytujú minimálne od čias Napoleona a zatiaľ poslednou v regióne východnej Európy je nostalgia za obdobím socializmu, nazývaná tiež ostalgia⁶. Nekritická subjektívna nostalgia je bežná aj pri pohľade na detstvo, ktoré je chápané ako bezstarostné, jednoduché a hravé obdobie života.

5 Boym, Svetlana. The Future of Nostalgia, Basic Books, 2001, s. 35

6 Z nem. Ostalgie, ost - východ, algie – túžba

7/8



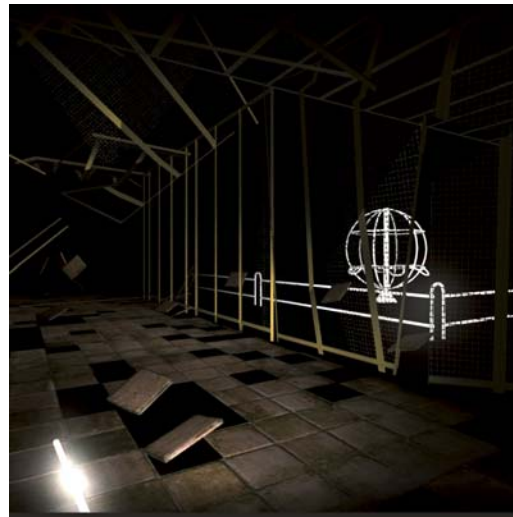
Kapitola Ihrisko

Cieľ

Detské ihrisko je vidieť už z diaľky. Konštrukcie jednotlivých preliezačiek jasne svietia v inak takmer úplne tmavom prostredí bludiska. Vyzerajú ako obrovské neónové žiarivky. Preliezačka v tvare zemegule sa pomaly otáča, akoby z nej len pred chvíľou niekto zoskočil. Hráč dlho neváha a urobí presne to, čo vždy, keď v diaľke uvidel svetielkujúci objekt – vyberie sa k nemu. Ihrisko je oplotené mrežovými stenami. Tie sú však značne poškodené a na niektorých miestach celkom chýbajú. Podobne je na tom aj priestor okolo ihriska. Spočiatku neprekonateľná štruktúra chodieb a stien je rozpadnutá, podlaha v ihrisku a jeho okolí ustúpila dokonale čiernemu podkladu, dlažbové kocky sa vznášajú vo vzduchu. Hráč prichádza k oploteniu ihriska. Šmyklávka, niekoľko preliezačiek rebrinového tvaru, preliezačka v tvare zemegule sa ešte stále pomaly otáča okolo svojej osi. Objekty svojou žiarou takmer znemožňujú vidieť čokoľvek iné. Hráč nachádza dieru v obvodovom oplotení ihriska a po krátkom váhaní vstupuje dnu. Obraz sa na zlomok sekundy zatemní. Hráč opäť stojí v miestnosti skladu. Jediným zdrojom svetla je projekcia na jednu zo stien miestnosti. Podlaha je špinavá. V rohu miestnosti je staré hrdzavé umývadlo. Dvere sú zavreté a nedajú sa otvoriť. O vonkajšiu stranu jednej z mreží je opretá škatuľa s dvoma neónovými žiarivkami.

Detské ihrisko v hre reprezentuje akýsi nedosiadateľný bod hráčovej túžby, cieľ hry, východisko z bludiska. Hráč sa naň môže pozeráť, avšak nie je mu umožnené doň vstúpiť. Plní úlohu nostalgického objektu, je pozostatkom inej historickej epochy, doby panelových sídlisk a generácie Husákových detí a okrem toho aj priestorom univerzálnej subjektívnej nostalgie za obdobím detstva.

S trochou zveličenia môžeme ihrisko chápať aj ako zmenšený model foucaultovských uzavretých priestorov dohľadu, popri rodine, škole, vojenských barakoch, fabrike, nemocnici a väzení⁷. V prípade detského ihriska nie je ťažké nájsť analógiu s cvičiskom pre psov alebo preliezačkách používaných pri vojenskom výcviku. Detské ihriská naozaj tak trochu pripomínajú vojenské cvičiská. Síce



Kapitola Ihrisko

tu absentujú pravidlá hry, avšak je tu jasný účel zdokonaľovania pohybových zručností a tiež faktor dohľadu, prítomný už v samotnom urbanistickom riešení. Pri ihriskách sa nachádzajú lavičky a zväčša sú umiestnené vo „vnútrobloku“ sídliska, na dohľad z okien okolitých panelákov.

Ak však ihrisko zahrnieme do zoznamu foucaultovských priestorov dohľadu ako ďalší relikv diskulínarnej spoločnosti, čo sa stáva jeho náhradou v spoločnosti kontroly? Pokojne ňou môžu byť produkty digitálnej zábavy. Hranice digitálneho ihriska nie sú presne definované, môžu sa meniť na základe hráčovských akcií. Hráč ani nemusí digitálne ihrisko nikdy opustiť. Jednoducho ho bude naďalej sprevádzať, podobne ako v prípade America's Army, po celú jeho kariéru. Ved' v spoločnosti kontroly sa herné princípy už dávno udomácnili aj mimo domény voľného času. Deleuze tento jav dokumentuje na porovnaní Foucaultovej modelovej štruktúry továrne a jej terajšieho nástupcu – korporácie. Zatiaľ čo v továrni sú individua chápané ako jednotný celok vystavený z jednej strany dohľadu nadriadených a z druhej strany mobilizujúcej sile odborov, korporácia presadzuje model zdravej rivality individualistov medzi sebou, čím v podstate eliminuje akýkoľvek potenciálny odpor⁸. Stratégie ako individuálne finančné ohodnotenie na základe zásluh a zapájanie súťaže do pracovného prostredia stierajú rozdiely medzi pracovným a herným zážitkom. Tento jav je viditeľný najmä

v súvislosti s rýchlo rastúcim kreatívnym priemyslom, kde je hravosť doslova náplňou práce. Podobne aj už zľudovené slovné spojenie „škola hrou“ ukazuje, akým smerom sa uberajú reformné tendencie v školstve, čo dokazuje aj množstvo teoretických prác zaoberajúcich sa fenoménom využitia videohier v procese výučby.

Nie je teda vylúčené, že tak ako sa z detského ihriska – nástroja dohľadu postupne stáva detské ihrisko – nedosiahnuteľný objekt nostalgického spomínania, podobný osud bude čakať aj priestory školy a rodiny, nemocnice či väzenia. Rozpadajúce sa fabriky sú už teraz cieľom tzv. „urban explorations“, pololegálnych dobrodružstiev s nádychom nostalgie. A čo sa týka vojenských barakov – autor síce povinnú vojenskú službu už nezažil, ale v hre Counter-Strike dokáže za menej ako štyri minúty sám zneškodniť po zuby ozbrojenú teroristickú jednotku.

Game over

⁷ Deleuze, Gilles. Postscript on societies of control[online], 1992, dostupné na <https://files.nyu.edu/dnm232/public/deleuze_postscript.pdf> [cit.: 04.01.2014]

⁸ Deleuze, Gilles. Postscript on societies of control[online], 1992, dostupné na <https://files.nyu.edu/dnm232/public/deleuze_postscript.pdf> [cit.: 04.01.2014]

Básne

abc lokálneho autorstva

(38 scénických obrazov)

I

autor a číta básne autora b
autor a číta básne autora c

autor b číta básne autora c
autor b číta básne autora a

autor c číta básne autora a
autor c číta básne autora b

II

autor a číta básne autora b
autor a nečíta básne autora c

autor b číta básne autora c
autor b nečíta básne autora a

autor c číta básne autora a
autor c nečíta básne autora b

III

autor a nečíta básne autora b
autor a číta básne autora c

autor b nečíta básne autora c
autor b číta básne autora a

autor c nečíta básne autora a
autor c číta básne autora b

IV

autor a nečíta básne autora b
autor a nečíta ani básne autora c

autor b nečíta básne autora c
autor b nečíta ani básne autora a

autor c nečíta básne autora a
autor c nečíta ani básne autora b

V

autor a píše dennodenne
autor b píše v týždenných intervaloch
autor c píše sporadicky

VI

autor a priznáva inšpiráciu autorom b
autor a priznáva inšpiráciu autorom c
autor b priznáva inšpiráciu autorom c
autor b priznáva inšpiráciu autorom a
autor c priznáva inšpiráciu autorom a
autor c priznáva inšpiráciu autorom b

VII

autor a priznáva inšpiráciu autorom b
autor a nepriznáva inšpiráciu autorom c
autor b priznáva inšpiráciu autorom c
autor b nepriznáva inšpiráciu autorom a
autor c priznáva inšpiráciu autorom a
autor c nepriznáva inšpiráciu autorom b

VIII

autor a nepriznáva inšpiráciu autorom b
autor a priznáva inšpiráciu autorom c
autor b nepriznáva inšpiráciu autorom c
autor b priznáva inšpiráciu autorom a
autor c nepriznáva inšpiráciu autorom a
autor c priznáva inšpiráciu autorom b

IX

autor a nepriznáva inšpiráciu autorom b
autor a nepriznáva inšpiráciu autorom c
autor b nepriznáva inšpiráciu autorom c
autor b nepriznáva inšpiráciu autorom a
autor c nepriznáva inšpiráciu autorom a
autor c nepriznáva inšpiráciu autorom b



X

autor a číta
autor b vyčíta
autor c počíta
autor a vyčíta
autor b počíta
autor c číta
autor a počíta
autor b číta
autor c vyčíta

XI

u autora a je citeľná inšpirácia autorom b
u autora a je citeľná inšpirácia autorom c
u autora b je citeľná inšpirácia autorom c
u autora b je citeľná inšpirácia autorom a
u autora c je citeľná inšpirácia autorom a
u autora c je citeľná inšpirácia autorom b

XII

u autora a je citeľná inšpirácia autorom b
u autora a nie je citeľná inšpirácia autorom c
u autora b je citeľná inšpirácia autorom c
u autora b nie je citeľná inšpirácia autorom a
u autora c je citeľná inšpirácia autorom a
u autora c nie je citeľná inšpirácia autorom b

XIII

u autora a nie je citeľná inšpirácia autorom b
u autora a je citeľná inšpirácia autorom c
u autora b nie je citeľná inšpirácia autorom c
u autora b je citeľná inšpirácia autorom a
u autora c nie je citeľná inšpirácia autorom a
u autora c je citeľná inšpirácia autorom b

XIV

u autora a nie je citeľná inšpirácia autorom b
u autora a nie je citeľná inšpirácia autorom c
u autora b nie je citeľná inšpirácia autorom c
u autora b nie je citeľná inšpirácia autorom a
u autora c nie je citeľná inšpirácia autorom a
u autora c nie je citeľná inšpirácia autorom b

XV

autora a najviac uspokojuje čítanie básní autora a
autora b najviac uspokojuje čítanie básní autora b
autora c najviac uspokojuje čítanie básní autora c

XVI

autor a publikuje v periodiku x
autor b nepublikuje v periodiku x
autor c nepublikuje v periodiku x

autor a nepublikuje v periodiku y
autor b publikuje v periodiku y
autor c nepublikuje v periodiku y

autor a nepublikuje v periodiku z
autor b nepublikuje v periodiku z
autor c publikuje v periodiku z

XVII

autor a publikuje v periodiku x
autor b publikuje v periodiku x
autor c publikuje v periodiku x

autor a publikuje v periodiku y
autor b publikuje v periodiku y
autor c nepublikuje v periodiku y

autor a nepublikuje v periodiku z
autor b nepublikuje v periodiku z
autor c publikuje v periodiku z

XVIII

autor a publikuje v periodiku x
autor b publikuje v periodiku x
autor c publikuje v periodiku x

autor a publikuje v periodiku y
autor b publikuje v periodiku y
autor c publikuje v periodiku y

autor a publikuje v periodiku z
autor b publikuje v periodiku z
autor c publikuje v periodiku z

XIX

autor a nepublikuje
autor b nepublikuje
autor c nepublikuje



XX

autor a hodnotí tvorbu autora b kladne – tak ako tvorbu autora c
autor b hodnotí tvorbu autora a kladne – tak ako tvorbu autora c
autor c hodnotí tvorbu autora a kladne – tak ako tvorbu autora b

XXI

autor a hodnotí tvorbu autora b lepšie ako tvorbu autora c
autor b hodnotí tvorbu autora a lepšie ako tvorbu autora c
autor c hodnotí tvorbu autora a lepšie ako tvorbu autora b

autor a hodnotí tvorbu autora c lepšie ako tvorbu autora b
autor b hodnotí tvorbu autora c lepšie ako tvorbu autora a
autor c hodnotí tvorbu autora b lepšie ako tvorbu autora a

XXII

autor a hodnotí tvorbu autora b horšie ako tvorbu autora c
autor b hodnotí tvorbu autora a horšie ako tvorbu autora c
autor c hodnotí tvorbu autora a horšie ako tvorbu autora b

autor a hodnotí tvorbu autora c horšie ako tvorbu autora b
autor b hodnotí tvorbu autora c horšie ako tvorbu autora a
autor c hodnotí tvorbu autora b horšie ako tvorbu autora a

XXIII

autor a vydáva vo vydavateľstve x
autor b nevydáva vo vydavateľstve x
autor c nevydáva vo vydavateľstve x

autor a nevydáva vo vydavateľstve y
autor b vydáva vo vydavateľstve y
autor c nevydáva vo vydavateľstve y

autor a nevydáva vo vydavateľstve z
autor b nevydáva vo vydavateľstve z
autor c vydáva vo vydavateľstve z

XXIV

autor a vydáva vo vydavateľstve x
autor b vydáva vo vydavateľstve x
autor c vydáva vo vydavateľstve x

autor a vydáva vo vydavateľstve y
autor b vydáva vo vydavateľstve y
autor c nevydáva vo vydavateľstve y

autor a nevydáva vo vydavateľstve z
autor b nevydáva vo vydavateľstve z
autor c vydáva vo vydavateľstve z

XXV

autor a vydáva vo vydavateľstve x
autor b vydáva vo vydavateľstve x
autor c vydáva vo vydavateľstve x

autor a vydáva vo vydavateľstve y
autor b vydáva vo vydavateľstve y
autor c vydáva vo vydavateľstve y

autor a vydáva vo vydavateľstve z
autor b vydáva vo vydavateľstve z
autor c vydáva vo vydavateľstve z

XXVI

autor a nevydáva
autor b nevydáva
autor c nevydáva

XXVII

autor a sa vydáva za autora b
autor b sa vydáva za autora c
autor c sa vydáva za autora a
autor a sa vydáva za autora c
autor b sa vydáva za autora a
autor c sa vydáva za autora b

XXVIII

autor a je jednoznačne identifikovateľný
autor b nie je identifikovateľný
autor c nie je identifikovateľný

autor a nie je identifikovateľný
autor b je jednoznačne identifikovateľný
autor c nie je identifikovateľný

autor a nie je identifikovateľný
autor b nie je identifikovateľný
autor c je jednoznačne identifikovateľný

autor a je jednoznačne identifikovateľný
autor b je jednoznačne identifikovateľný
autor c je jednoznačne identifikovateľný

autor a nie je identifikovateľný
autor b nie je identifikovateľný
autor c nie je identifikovateľný

XXIX

autor a je zaraditeľný do kategórie najväčší slovenský básnik
autor b nie je zaraditeľný do kategórie najväčší slovenský básnik autor c
nie je zaraditeľný do kategórie najväčší slovenský básnik

autor a nie je zaraditeľný do kategórie najväčší slovenský básnik
autor b je zaraditeľný do kategórie najväčší slovenský básnik
autor c nie je zaraditeľný do kategórie najväčší slovenský básnik

autor a nie je zaraditeľný do kategórie najväčší slovenský básnik
autor b nie je zaraditeľný do kategórie najväčší slovenský básnik
autor c je zaraditeľný do kategórie najväčší slovenský básnik

autor a nie je zaraditeľný do kategórie najväčší slovenský básnik
autor b nie je zaraditeľný do kategórie najväčší slovenský básnik
autor c nie je zaraditeľný do kategórie najväčší slovenský básnik

autor a nie je zaraditeľný
autor b nie je zaraditeľný
autor c nie je zaraditeľný

XXX

autor a je najväčší žijúci slovenský básnik
autor b nie je najväčší žijúci slovenský básnik
autor c nie je najväčší žijúci slovenský básnik

autor a nie je najväčší žijúci slovenský básnik
autor b je najväčší žijúci slovenský básnik
autor c nie je najväčší žijúci slovenský básnik

autor a nie je najväčší žijúci slovenský básnik
autor b nie je najväčší žijúci slovenský básnik
autor c je najväčší žijúci slovenský básnik

autor a je najväčší žijúci slovenský básnik
autor b je najväčší žijúci slovenský básnik
autor c je najväčší žijúci slovenský básnik

XXXI - I

autor a sa živí výlučne písaním
autor b je úradník
autor c pracuje v súkromnom sektore

autor a pracuje v súkromnom sektore
autor b sa živí výlučne písaním
autor c je úradník

autor a je úradník
autor b pracuje v súkromnom sektore
autor c sa živí výlučne písaním



XXXI – II

autor a je autorom viac ako 10 zbierok
autor b je autorom viac ako 5 zbierok
autor c je autorom menej ako 5 zbierok

autor a je autorom viac ako 5 zbierok
autor b je autorom menej ako 5 zbierok
autor c je autorom viac ako 10 zbierok

autor a je autorom menej ako 5 zbierok
autor b je autorom viac ako 10 zbierok
autor c je autorom viac ako 5 zbierok

XXXII

autor a je najmenší žijúci slovenský básnik čo mu umožňuje
zdanlivo neobmedzený pohyb v mikrokozme
lokálnej poetiky

autor b je najmenší žijúci slovenský básnik čo mu umožňuje
zdanlivo neobmedzený pohyb v mikrokozme
lokálnej poetiky

autor c je najmenší žijúci slovenský básnik čo mu umožňuje
zdanlivo neobmedzený pohyb v mikrokozme
lokálnej poetiky

XXXIII

autor a si je istý že báseň autora b ktorú považuje za
„povedzme celkom dobrú“ by napísal omnoho
dokonalejšie

autor b si je istý že báseň autora c ktorú považuje za
„povedzme celkom dobrú“ by napísal omnoho
dokonalejšie

autor c si je istý že báseň autora a ktorú považuje za
„povedzme celkom dobrú“ by napísal omnoho
dokonalejšie

XXXIV

autor a má pocit krivdy pretože autor b práve publikoval presne
ten istý nápad cizeláciou ktorého sa autor a zaoberá už
pomernie dlhú dobu: navyše spôsob realizácie zaostáva

autor b sa dokáže kriticky pozrieť na svoju tvorbu
autor c sa dokáže kriticky pozrieť na svoju tvorbu

autor a sa dokáže kriticky pozrieť na svoju tvorbu
autor b má pocit krivdy pretože autor c práve publikoval presne
ten istý nápad cizeláciou ktorého sa autor b zaoberá už
pomernie dlhú dobu: navyše spôsob realizácie zaostáva

autor c sa dokáže kriticky pozrieť na svoju tvorbu

autor a sa dokáže kriticky pozrieť na svoju tvorbu
autor b sa dokáže kriticky pozrieť na svoju tvorbu
autor c má pocit krivdy pretože autor a práve publikoval presne
ten istý nápad cizeláciou ktorého sa autor c zaoberá už
pomernie dlhú dobu: navyše spôsob realizácie zaostáva

XXXV

autor a hodnotí vývoj slovenskej poézie ako progresívny
autor b hodnotí vývoj slovenskej poézie ako stagnujúci
autor c hodnotí vývoj slovenskej poézie ako regresívny

autor a hodnotí vývoj poézie ako stagnujúci
autor b hodnotí vývoj poézie ako regresívny
autor c hodnotí vývoj poézie ako progresívny

autor a hodnotí vývoj ako regresívny
autor b hodnotí vývoj ako progresívny
autor c hodnotí vývoj ako stagnujúci

XXXVI

autor a vystupuje zo slovenskej literatúry
autor b vystupuje na festivale
autor c vystupuje ako žena

autor a vystupuje na festivale
autor b vystupuje ako žena
autor c vystupuje zo slovenskej literatúry

autor a vystupuje ako žena
autor b vystupuje zo slovenskej literatúry
autor c vystupuje na festivale

XXXVII

autor a predstavuje svojou tvorbou protipól k autorovi b
autor b predstavuje svojou tvorbou protipól k autorovi a
autor c nedisponuje protipólom

autor a predstavuje svojou tvorbou protipól k autorovi c
autor b nedisponuje protipólom
autor c predstavuje svojou tvorbou protipól k autorovi a

autor a nedisponuje protipólom
autor b predstavuje svojou tvorbou protipól k autorovi c
autor c predstavuje svojou tvorbou protipól k autorovi b

XXXVIII

google je príležitostným spoluautorom autora a
google je pravidelným spoluautorom autora b
google nie je za žiadnych okolností spoluautorom autora c

google nie je za žiadnych okolností spoluautorom autora a
google je príležitostným spoluautorom autora b
google je pravidelným spoluautorom autora c

google je pravidelným spoluautorom autora a
google nie je za žiadnych okolností spoluautorom autora b
google je príležitostným spoluautorom autora c

pozn.: predpokladáme, že nejde
o konkrétne osoby: vymyslíme
im tvár a prisúdíme hypotetické
charakterové rysy: vznikne
určitý komplex vzťahov ktoré
necháme fungovať svojbytné
bez nášho zásahu a sledujeme
ich vývoj: porovnanie s realitou
preukáže mieru našej naivity

výskum vplyvu svedomia na dĺžkou ľudského života

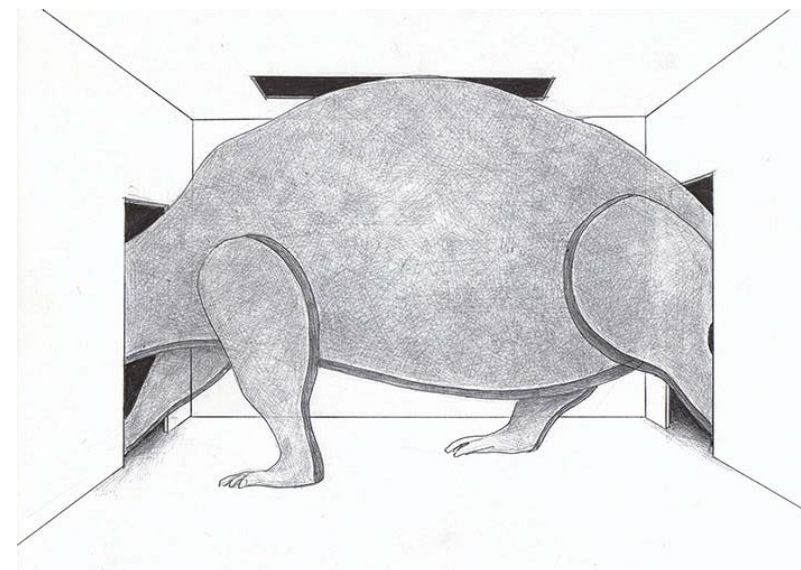
racionálne vyvážená strava spolu
s primeranými výživovými doplnkami
v kombinácii s optimálnou fyzickou aktivitou
je silne dominujúcim dobovým trendom
ktorého nasledovanie je významné
pre majoritnú časť svetovej populácie:
jedinci sa krvopotne snažia prostredníctvom
dôsledného dodržiavania princípov zdravého
životného štýlu predĺžiť si život v maximálnej
možnej miere: stredná dĺžka života je
v súčasnosti 79,4 rokov u žien/72,5 rokov u mužov:
nasledujúce údaje ale nasvedčujú že dlhovekosť
vôbec nemusí súvisieť so stravovacími návykmi:

wojciech jaruzelski († 90)
erich priebke († 100)
ivan demjanjuk († 91)
heinz barth († 86)
hermann josef abs († 92)
lászló csatáry († 98)
vasil bilak († 96)
ladislav nižňanský († 94)
karel vaš († 96)
johann breyer († 89)

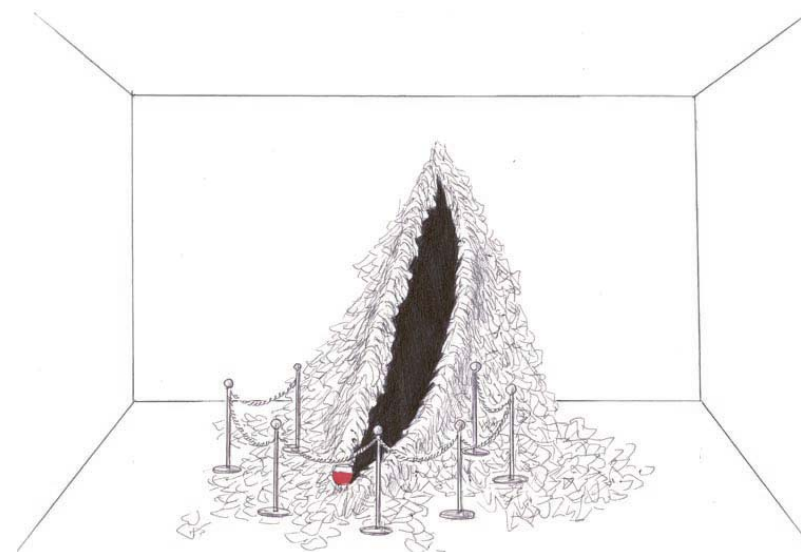
Dmitrij Prigov:

63

veršogramy, dinosaury a krik kikimory



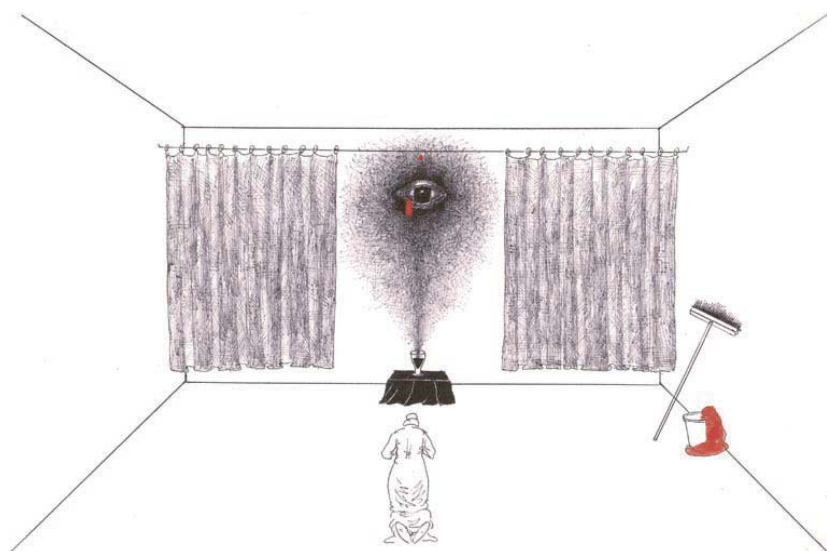
1



2

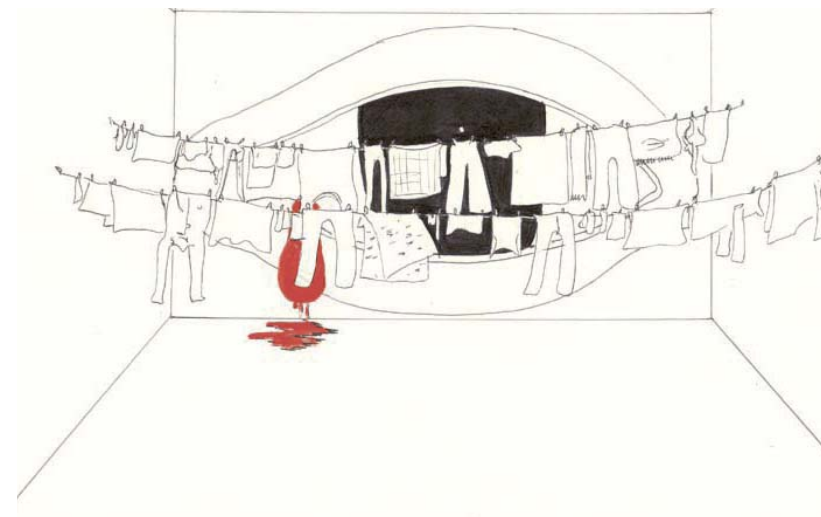


3



4

Sh. 64



5

INŠTALÁCIE, OBJEKTY A KRESBY

Na výstave Dmitrij Prigov: od renesancie po konceptualizmus v Tretiakovskej galérii môžeme hádam po prvý raz oceniť rozsah Prigovovho dedičstva. Jeho svet pozostával z opakujúcich sa sujetov, ktoré prechádzali z jednej dekády do druhej, a dobre známych hrdinov: „biedna upratovačka“, obrovské oko, aura a beštiár a tiež veršogramov a prác s novinami. Okrem toho po sebe Prigov zanechal ohromný počet diel, z ktorých mnohé ani nesignoval, čo spôsobilo isté problémy pri príprave výstavy.

Jekaterina Degot'

výtvarná kritička

„Prigova treba vnímať nie ako spisovateľa, ktorý ešte aj trochu kreslil (napríklad tak, ako sa tým zabával Puškin), ale ako umelca, ktorý vytváral umelecké diela, okrem iného aj prostredníctvom slov alebo performance. V opačnom prípade sa nám jeho literárna prax bude zdať dosť konvenčná. Momentálne prebieha akási „bitka o dušu“ Prigova, vydáva sa pre Rusko kánonické súborné dielo (prvý zväzok päťzväzkového vydania textov, Monády, vyšiel v roku 2013 – pozn. red. Vozduch), o ktorom sa vie, že nebude kompletné. Veľmi ma zaujíma, aká časť jeho tvorby sa tam dostane, aká

bude zametená pod koberec a aký obraz Prigova nám napokon ponúkne. Prigov je jeden z najvýznamnejších ruských spisovateľov a umelcov a takéto postavy (Majakovskij je toho najjasnejším príkladom) vždy mávajú zaujímavý posmrtný osud, niekedy aj s prekvapivými zvratmi. Uvidíme.“

Marat Geľman

galerista

„Raz sme robili projekt Konverzia, jedným z aspektov ktorého bolo umelecké využitie techniky. Prigov mal takú teóriu, že Rusi nikdy nepoužívajú techniku tak, ako treba. Tak napríklad keď Peter I. prvý raz priviezol z Holandska tie skvelé sústruhy a rozdal ich bojarom – vraj,

používajte ich, zvyšujte si kvalifikáciu – vyhodiť ich nemohli, a ako fungujú, nevedeli. Preto ich buď mali v strede izby ako dajakú demonštráciu blízkosti k cárovi alebo ich používali ako záťaž pri kvasení kapusty. Prigov teda vytvoril projekt Počítač v ruskej rodine. Bola to séria fotografií, na ktorých ukazoval, ako ruský človek používa počítač. No, napríklad, dievča pozerá do monitora ako do zrkadla, počítač zdobia všelijakými hlúpostičkami, chlapík ho používa ako podstavec pod nohu, aby si pohodlnejšie zaviazal šnúrky. Počítač v ruskej rodine bol teda skoro ako domáce zviera alebo taburetka.“

Kirill Svetľakov

kurátor retrospektívy Prigova v Tretiakovskej galérii
„Všetci sa pýtajú – a prečo tam máte inštaláciu s dinosaurom? Veď Prigov a dinosaurus to je len jedna epizóda – len jedna skica. Pre mňa však bolo dôležité ukázať práve dinosaura. Existuje taká séria Pre Džordžika, je to séria nálepiek, ktorú urobil pre svojho vnuka a napísal k nej básne, pretože jeho vnuk mal veľmi rád dinosaury a nič iné ho nezaujímalo. Nechcel čítať Puškina, Lermontova a Prigov sa rozhodol urobiť adaptáciu Puškina s dinosaurami. Namiesto „môj strýc mal svoju česť“ písal „môj dinosaurus mal svoju česť“ (podľa prekladu Eugena Onegina od Jána Štrassera z roku 2002 – pozn. J. K.). Ale dinosaurus pre

Prigova predstavuje aj postavu absolútna, Jurský park, čokoľvek. Vidíme tu bytosť, ktorá slobodne existuje v priestore, ktorý pre ňu nie je určený. Nezastavuje sa nám v hlave, ale pokojne môže prejsť cez stenu. Je to niečo, čo je viac než my. Umelci 20. storočia sa prestali zaoberať touto témou, ich, akoby spravidla, málo zaujímala klasická krása náboženského umenia, ale Prigov tieto témy zrazu začína cez seba aktívne recyklovať. Tento dinosaurus sprostredkúva pocit stretnutia s niečím, čo je viac než my a čo je za hranicami nášho chápania.

Prigov sa vysmieval z múzea ako chrámu umenia so svojimi pevnými a nemennými zákonmi – konkrétne v cykle Biednej upratovačky. Treba povedať, že u ľudí, ktorí málo poznajú Prigovovu tvorbu, sa takmer vždy vynára jedna otázka: „To má byť o náboženstve alebo čo?“ Tak ako sa v súvislosti s Čiernym štvorcom vždy pýtajú, či je to umenie alebo nie. Prigov ustavične vyvoláva asociácie s náboženstvom. Treba pochopiť, čo je to oko, ktoré odvádza hľadieť z jeho prác. Je to na jednej strane božské oko a na druhej strane znamená moc. Môže tiež označovať diváka – je to to, na čo sa pozeráte vy, a zároveň to, čo pozerá na vás. Pre lepšie pochopenie celej situácie si treba uvedomiť, že vy nie ste upratovačka, ale ďalší účastník umeleckého procesu.“



6



7

PERFORMANCE

Prigov sa venoval performance počas celého svojho života, mnohé z jeho vystúpení však neboli zdokumentované. V roku 2002 umelcov syn Andrej a jeho žena Natalja Mali prizvali Prigova k spolupráci. Takto vznikla skupina PMP (Prigov – Mali – Prigov) alebo Prigov Family Group, čo bola ďalšia dôležitá epizóda v expanzii básnika do priestorov súčasného umenia.

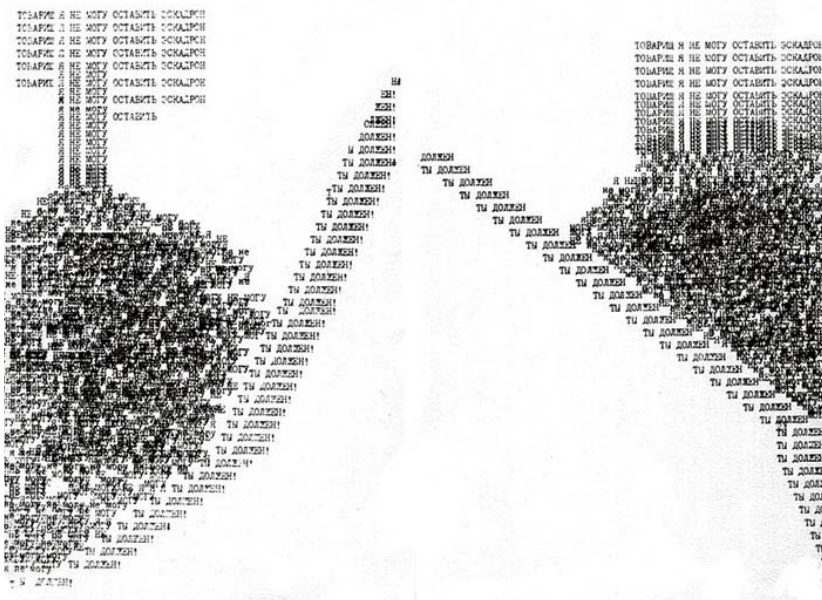
Marat Geľman

galerista

„Prigov mal takúto performance. Vzal citáty z Evanjelia a prepísal ich vo forme oznamov: tam, kde sa zvyčajne dolu píše telefón, on odkazuje, odkiaľ boli prevzaté – Evanjelium podľa Matúša, taká a taká strana. Aby človek po prečítaní mohol vďaka tomuto odkazu nájsť v Evanjeliu časť, ktorá sa mu zapáčila. Chodil a vylepoval ich po zastávkach, medzi oznamy o stratených psoch, pracovných ponukách a prenájme bytov. Hneď ho zobrali úrady. Zakrátko sa ukázalo, že je známy umelec a môžu byť kvôli nemu problémy so zahraničnými diplomatmi a pod. Rozhodli sa ho pustiť, predtým mu však ešte povedali: „Púšťame vás, ale máme k vám jednu veľkú prosbu, povedzte do budúcnosti, ako máme odlišiť umelca od blázna alebo disidenta?“ Prigov vtedy povedal zásadnú vec: „Neexistuje žiadny spôsob, pretože umelec je aj blázon, aj disident. Jediné, čo potrebujete vedieť, sú mená umelcov.“ To sa do veľkej miery týka nielen úradov, ale aj hocikoho, kto nevidí do kontextu umenia a kto sa po prvý raz stretáva s umením.“



8



12

nazývám „obdobím ulice Rogova“. Pre nás oboch to boli roky intenzívneho hľadania formy. Už vtedy bola pre Prigova ako básnika dôležitá výtvarná sféra. V polovici 70. rokov začal vytvárať „veršogramy“ (stichogrammy), v ktorých slovtvorba prechádzala do iných foriem. A od roku 1980 sa postupne stáva populárnym. Všetko sa začalo, keď jeho básne vyšli v americkom almanachu Katalog. Odvtedy sa tiež stáva predmetom záujmu zo strany vlády. Sledovali ho až do začiatku perestrojky. Žili sme neďaleko od seba a Prigov si u mňa ukrýval svoj archív. Jeho poetický talent podľa mňa prekvalifikoval v období od roku 1973, keď začal pracovať na cykle Historických a hrdinských piesní, až do perestrojky. Od druhej polovice 80. rokov tvorí poéziu vo forme akcií a performance. K týmto textom treba pristupovať úplne inak.“

Michail Ajzenberg

básnik

„Zoznámili sme sa na jar roku 1975. Prišiel som do ateliéru, v ktorom pracoval spolu s Borisom Orlovom na Dimovo čítanie. Literárne čítania sa tam konali pravidelne, pravidelne som tam začal chodiť aj ja. Postupne sme sa spriatelili. Niektoré

jeho interpretácie básní udivovali jemnosťou a akýmsi hlbokým pochopením podstaty veci. O niekoľko rokov začal D. A. chodiť na naše štvrtky a vždy priniesol novú na stroji napísanú knižku. Po prečítaní nám ich nechával na pamiatku a odrazu som mal doma slušnú zbierku takýchto knižiek. No raz som ich dal prečítať svojim známym a práve vtedy u nich bola domová prehliadka a knižky sa stratili.

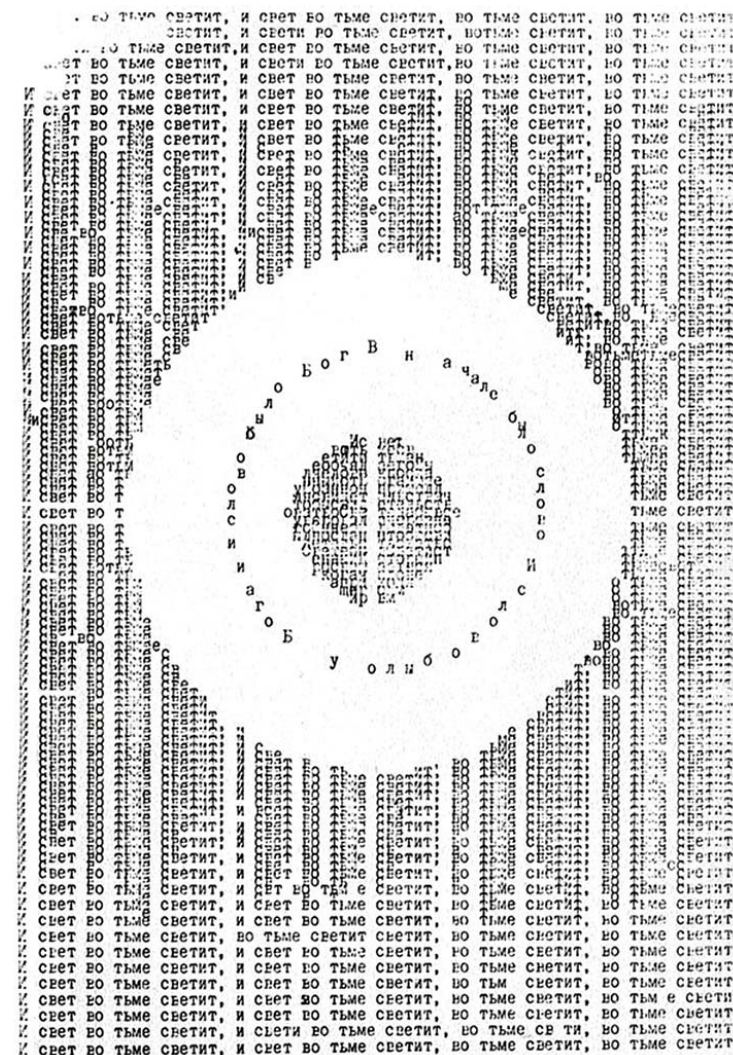
Vypíť sa s ním nedalo, ani keď sme sa zoznámili. Dima pil len pivo, a to navyše v obmedzenej miere. My sme vtedy nepoznali mieru, a preto od nás odchádzal skôr, keďže sa tak trochu opovrhlivo díval na ľudí, ktorí pili (ako sa etnograf zvykne úkosom dívať na divochov). Myslím si však, že to bol aj dôsledok jeho ochorenia z mladosti, keď stratil ten zvyšok zdravia, ktorý možno ľahko a nerozvážne premárniť.

No takto spätne – aký to len bol zvláštny a znepokojený pohľad! Doslova ako horiaci ker v slabom dažďu.“

Vladimír Sorokin

spisovateľ

„Začalo sa to tuším tak, že som si v roku 1977 v ateliéri Erika Bulatova prečítal jeho básne. Bolo to cez deň, ateliér



70/71

13

bol celý zaliaty slnečným svetlom a tie básne... silno na mňa zapôsobili. Ihneď som pocítil, že je to veľký básnik, ktorý má čo povedať – a povedať niečo zásadne nové. Čítal som ich dookola a zdalo sa, tak ako sa to zdá pri hocikákových iných básňach na papieri, že ich nepísal človek. Chcem povedať, že nypovedajú nič o človeku, ktorý ich napísal. Ani po rozhovore s Bulatovom a jeho opisoch som si nebol schopný predstaviť, kto to je ten Prigov. Navyše, on sa k nemu staval trocha ostražito. O niekoľko rokov neskôr som sa dostal na čítanie do jedného neoficiálneho salónu a uvidel Prigova: celý večer čítal svoje texty a bol to veľmi silný, jasný zážitok. Uvidel som

prekvapivo súčasného básnika – básnika, ktorého jazyk a uvažovanie predbiehali sovietsku epochu, ktorý akoby svojim vystúpením narúšal realitu okolo nás. Mal na sebe rifle a bielu košeľu. Na tú košeľu dopadalo celý večer svetlo lampy – bola v tom zvláštna súhra medzi bielymi listami papiera, na ktoré vtedy tiež dopadalo svetlo v ateliéri. Prigov bol zosobnením tých básní a doslova za ne hovoril – aj mentálne aj telesne. Často sa stáva, že autor sa vôbec nezhoduje s vlastnými textami. Dívate sa naňho a nechápate, ako to mohol napísať. Tu som bol svedkom absolútnej zhody tvorca s textom. Bol to jeden z najsvetlejších večerov v mojom živote. Také večery bývajú málokedy.“

HUDBA

Niečo na pomedzí avantgardnej rockovej skupiny a performatívnym zoskupením bola skupina Srednerusskaja vozvyšnosť (Stredoruská vysočina), ktorá sa v druhej polovici 80. rokov stala lokálnym kultom v neoficiálnych umeleckých kruhoch. Srednerusskaja vozvyšnosť nekoncertovala často, no vždy na ich koncertoch bolo možné počuť osobitý prigovský „krik kikimory“.

Sergej Voroncov

výtvarník

„Na jednom z hlavných koncertov Srednerusskoj vozvyšnosti v Dome medikov vystupoval Nikita Alexejev (výtvarník, konceptuálny umelec a člen moskovského zoskupenia konceptualistov Kollektivnyje dejstvija – pozn. J. K.). Nikita hral na saxofóne, ale potom odišiel, a tak ako Deržavin Puškinovi podal líru, podal on saxofón Dmitrijovi Alexandrovičovi Prigovovi, ktorý hneď odtrhol zo saxíka náustok. A nechal si len ten. A potom doň celý čas zúrivo fúkal, vrieskal ako kikimora. Nástroj sa teda dostal do nádejných rúk. Krik kikimory sa stal alternatívou k estrádnym výstupom Seriožu Anufrijeva (tiež jeden z predstaviteľov moskovského konceptualizmu – pozn. J. K.), postupne sa stal samostatnou a nezameniteľnou súčasťou šou. Kikimorou sa úloha Dmitrija Alexandroviča nekončila, mal ešte dve obľúbené veci: policajnú čiapku a parochňu, ktoré si vždy na seba natiahol počas koncertov. Niekedy každú zvlášť, inokedy obe súčasne. Okrem toho ešte Dmitrij Alexandrovič napísal

a poslal azda najväčšie množstvo odkazov „zo sály“ Alexandrovi Rozenbaumovi, ktorý dvakrát vystupoval pred nami. Odkazy mali takýto obsah: „Saša, majte svedomie“, „Saša, už bude dvanásť“, „Saša, berte do úvahy, že po koncerte musíme ísť domov“.“

Sergej Letov

hudobník

„Zoznámili sme sa v byte Andreja Monastyrského (jeden zo zakladateľov moskovského konceptualizmu – pozn. J. K.), kde sa predtým každý štvrtok konali stretnutia konceptualistov: Prigova, Rubištejna, Kabakova, Sorokina, Nekrasova, Muchomor (Muchomory, resp. Muchotrávky – moskovské umelecké zoskupenie, ktoré vzniklo v roku 1978 – pozn. J. K.). Prigov vždy vytrvalo čítal svoje básne, keďže mal plán napísať niekoľko tisíc básni do nejakého dňa alebo desaťtisíc básni za rok, dal si také zvýšené socialistické záväzky. A v roku 1983 sme niečo narýchlo prebrali a dohodli sme sa na spoločnom vystúpení. No a kde

72



sme vtedy mohli vystupovať? Len na jednom mieste: na veľvyslanectve Maltskej republiky. Bol tam veľvyslanec, ktorý tu vyštudoval Univerzitu družby národov, a keďže mal ženu z toho istého inštitútu, dostal miesto veľvyslancu. Mal dlhé vlasy, organizoval u seba výstavy nonkonformistov, čítania, popri tom sa pili maltské vína. Všetko sa skončilo rýchlo, prišli kagébáci, a aj keď sa pred nimi kajal, dokonca si ostrihal háro, nič z toho ho nezachránilo pred vyhostením.“

Viktor Jerofejev

spisovateľ

„Odlíšoval sa tým, že sa vynikajúco vyznal v klasických operách: poznal ich naspamäť, vyslovene ich mal rád, nadchýnal sa nimi, až sa tak triasol, ale strašne sa hanbil, že to má rád. Preto to skrýval fakticky až do posledných dní svojho života, bola to jeho tajná vášeň – mať rád klasiku. Bol človekom, ktorý pravdepodobne ako druhý po Puškinovi priblížil poéziu k životu – vďaka konceptuálnemu aktu sa jeho poézia o poli-cajtoch a tak ďalej stala blízkou a zrozumiteľnou všetkým, zároveň však vo svojej duši zostával klasicky vzdelaným a dobre vychovaným v oblasti tradičnej kultúry.“



PRÓZA

Debutový román Prigova Žíte v Moskve (Živite v Moskve) bol publikovaný v roku 2000. V ďalších rokoch vyšli ešte tri romány: Len moje Japonsko (Toľko moja Japonija), Renat a drak (Renat i drakon) a Kaťa čínska (Kaťa kitajskaja).

Iľja Kukulin

literárny vedec

„Prigov začal písať romány z niekoľkých dôvodov. Po prvé, mnohí básnici s vekom cítia potrebu vyjadriť sa prostredníctvom rozsiahlej prozaickej formy. Po druhé, Prigova vždy zaujímal fenomén módy v kultúre. Román sa stal na prelome tisícročí módnym žánrom. Dovtedy sa hovorilo o tom, že literatúra zomrela, ale

na konci 90. rokov vyšli jeden za druhým romány Šiškina a Ulickej, Pelevinova Generation P a Sorokinova Teplá slanina (Goluboje salo). Román sa stal prestížnym, tak ako za čias Sovietskeho zväzu. Okrem toho pre Prigova boli romány svojším pokračovaním básnickej tvorby. Súvisí to s jeho programom prenikať do rôznych žánrov. Román dobre zapadol do tejto paradigmy. Posledný

dôvod je vnútornejšia vec, ktorú Prigov analyticky chápal a intuitívne cítil. Bol to nedokončený kultúrny program ruskej moderny. Prigov rozvíjal modernistickú problematiku v postmodernizme. Žiaľ, Prigovove romány nie sú patrične ocenené. Predovšetkým Renat a drak a Kaťa čínska. Len moje Japonsko a Žite v Moskve sú čitateľsky prístupnejšie. Sú to viac chuligánske romány, a preto ich verejnosť prijala srdečnejšie.“

Alexander Ivanov

vydavateľ

„Jeho jedinečnosť spočívala v tom, že bol v mnohom akoby postavou. Chcem povedať, že vedome vytváral svoju literárnu biografiu ako biografiu určitej literárnej postavy. Mal postavu Poliša a on bol zase postavou Dmitrija Alexandroviča Prigova. Je to veľmi stará mytológia, podľa ktorej medzi literatúrou a životom niet rozdielu a skôr život napodobňuje literatúru ako

naopak. Prigov bol typický predstaviteľ tejto línie, ktorá sa tiahne ešte z čias Strieborného veku (súhrnné pomenovanie pre ruskú literárnu modernu – pozn. J. K.) – zo všetkých tých historiek o Blokovi, Andrejovi Belom vo Veži Viačeslava Ivanova (Vežou sa nazýval byt symbolistického básnika, teoretika a filozofa Ivanova, ktorý fungoval ako literárny salón – pozn. J. K.). Je to tá idea, ktorú oni vtedy nazývali teurgiou, premenou života prostredníctvom literatúry. Prigov patrí k tejto tradícii – vedomým prepletaním života a literatúry. Hlas, ktorý zaznieva v jeho básňach, nie je hlasom Prigova samotného, ale hlasom postavy, povedzme, hovorí policajt alebo hovorí napríklad nejaký chlapík... z mesta.“

UZNANIE

Vďaka televízii a tlači sa stal Prigov v 90. rokoch známym po celej krajine. Zahral si epizodické úlohy v Lunginovom Taxi blues a vo filme Chrustalov, auto! (Chrustalov, mašinu!) Alexeja Germana, často sa objavoval v televízii – až do vystúpenia v relácii Znak kvality (Znak kačestva). Stal sa uznávaným a známym aj za ruskými hranicami. V roku 1990 dostal ročné štipendium od DAAD a odvtedy veľa cestoval. Jeho práce vystavovali vo významných európskych múzeách. V roku 1999 ho Tokijská univerzita pozvala do Japonska. Zápisky z tejto cesty sa stali základom pre jeho debutový román.

Mark Lipoveckij

filológ

„Z Prigovovho archívu je zjavné, že v 90. rokoch produkciu svojich textov zvýšil minimálne desaťnásobne. A práve vtedy prekračuje hranice textu, stáva sa „kultúrnym pracovníkom“, ako sám seba ironicky volal. Venuje sa performance, opere, hrá vo filmoch, má vlastný politický stĺpček, veľa vystavuje, cestuje po celom svete... Od konca 90. rokov ho začala zaujímať idea „novej antropológie“. Ako sa zmení kultúra, keď bude odstránený problém konečnosti ľudského

bytia – ako predpokladal (a zdá sa, že mal pravdu), klonovanie, vytvorenie virtuálneho dvojníka ľudského mozgu prakticky odstráni tento problém. Skrátka, veľmi veľa a z rôznych uhlov pohľadu uvažuje o tom, ako sa mení kultúra, aké nové subjekty a symbolické jazyky v nej vznikajú. Popri tom výrazne prekračuje hranice sovietskej skúsenosti a sovietskych jazykov a tvorí na rovnakej úrovni ako najvýznamnejší predstavitelia súčasnej neoavantgardy.“

Michail Epštejn

filozof

„Pamätám sa pre mňa stalo Prigovovo vystúpenie v Las Vegas v roku 1999. Vystupoval so svojimi performance založenými na vrieskaní – škríkel časti z Eugena Onegina ako kikimora, úplne srdcervúcim hlasom, až sa vám chcelo zapchať si uši. Viete, je taká klasifikácia básnikov – básnik cesty, ktorý sa neustále rozvíja, stále sa mení, ako Lermontov, a básnik, ktorý je stále vo svojom vlastnom vesmíre, ako Ťutčev (básnik 19. storočia, predstaviteľ tzv. čistej poézie – pozn. J. K.). Zdá sa mi, že Dmitrij Alexandrovič, odhliadnuc od toho, že bol veľmi dynamický vo svojich reakciách na aktuálne dianie, bol práve básnikom druhého typu. Spieval jemu

vlastným hlasom – témy sa menili, žánre sa menili, ale on sám sa nemenil. Mal celoživotný projekt, ktorý naplnil. Mohol by k tomu pridať ešte veľa, ale aj tak by to „prigovské“ zostalo nemenným. Vždy ma udivovalo, že na verejných čítaniach čítal iba oklieštené množstvo básní. Zhruba desať alebo pätnásť – básne o policajtoch, Bitke na Kulikovom poli a tak ďalej. A pritom každý deň napísal päť básní a zdá sa, že cieľ, ktorý si stanovil – napísať 30 000 básní – aj dosiahol. Nikdy som to nechápal. Hoci, môže byť, práve v tom spočíval jeho konceptualizmus: opakovať samého seba, zároveň pracovať s témami, ktoré by sa čo najhlbšie dostávali do vedomia poslucháča.“



75

Počas posledného roku svojho života Prigov plánoval spoločnú akciu so skupinou Vojna. Účastníci akcie ho mali vložiť do skrine a na rukách vyniesť na dvadsiate druhé podlažie Študentského domu na Vernadského. Projekt symbolického vynesenia Prigova k nebesám sa však nerealizoval: 16. júla 2007 zomrel na následky infarktu.

Lev Rubinštejn

básnik

„Posledné naše stretnutie prebehlo krátko predtým, ako bol prijatý do nemocnice. Prijali ho vtedy už naposledy. Pamätám si, že sme spolu sedeli v nejakej kaviarni, pili pivo. Pamätám si, ako mi vravel, že v Moskve sa objavila skupina mladých sympatických ľudí, ktorí sa venujú úplne novému umeniu. A že títo mladí ľudia zamýšľajú usporiadať akciu s jeho účasťou. Chystali sa ho, Dmitrija Alexanyča, vložiť do skrine a vyniesť so skriňou na samý vrch hlavnej budovy MGU. Nie na výťahu, nie. Po schodoch. A že táto akcia je naplánovaná na najbližšie dni. Sľúbil, že ma pozve, aby som sa prišiel pozrieť.

Na ďalší deň som sa dozvedel, že D. A. je v nemocnici a že šanca je mizivá. Vlastne že nie je žiadna.

Spýtal som sa doktorky, ktorá bola náhodou moja známa: „Čo, zle?“

„Zle,“ povedala.

„No a nakoľko zle?“ spýtal som sa.

„Natoľko,“ celkom krátko a celkom jasne odvetila.

„A koľko ešte?“ takisto krátko som sa spýtal ja.

„Deň, dva,“ povedala.

„Ha, vy ho ale nepoznáte!“ pomyslel som si, no nepovedal.

Raz mi objasnil hlavnú príčinu svojej spisovateľskej produktívnosti a neschopnosti zastaviť sa a oddýchnuť si. „Problém je v tom, povedal, že sa nemôžem zbaviť pocitu, že idem na bicykli po okraji priepasti. Ak prestanem krútiť pedálmi, zrútim sa dnu.“

Zomrel nie o deň, ani o dva. Žil ešte celých osem dní. Ja viem prečo. Z posledných síl, ktoré mu zostali, šliapal do pedálov.“

Interview: Alexandra Rudyk, Daria Borisenko, Maria Semend'ajevová

Autori textu: Daria Borisenko, Maria Semend'ajevová

S dovoľením redakcie portálu Afiša-Vozduch z ruštiny preložil Jakub Kapičiak.

Pôvodne bol článok uverejnený 19. mája 2014: <http://vozduh.afi-sha.ru/art/dmitriy-prigov-stiho-grammy-dinovavry-i-krik-kikimory/>

- 1 – 5 z cyklu Fantómove inštalácie, zdroj: Vozduch
- 6 – 7 D. A. Prigov, Biednej upratovačke, inštalácia, zdroj: Vozduch, prigov.org
- 8 Prigov Family Group, Ľud a vláda spolu modelujú podobizeň nového Ruska, performance, zdroj: prigov.ru
- 9 D. A. Prigov a Natalja Mali, z vid-eotriptychu Skrytá slza
- 10 Prigov Family Group, K්රmenie, performance, zdroj: prigov.ru
- 11 – 13 Veršogramy, zdroj: Vozduch
- 14 D. A. Prigov, zdroj: Vozduch
- 15-17 D. A. Prigov, Počítač v ruskej rodine, zdroj: guelman.ru
- 18 D. A. Prigov, zdroj: Vozduch

Čitateľské grafy

(Kolaboratívne umenie vo verejnom priestore)

Magdaléna Kuchtová

Zámer

Prehľadne a štruktúrovane zorganizovať odbornú literatúru danej problematiky. Preskúmať protiklady jednotlivých textov alebo ich súvzťažnosti. Zmapovať stopy, ktoré tieto texty zanechali v mojom myslení.

Postup

Prečítať si texty niekoľkokrát, pri čítaní podčiarkovať dôležité pasáže, na okraj písať a kresliť šípky a iné značky. Sledovať organizáciu textu – vnútornú mapu. Zobrať skicár A4 na šírku a ceruzu (možnosť pregumovať). Odznova čítať text, začať zakresľovať s ohľadom na štruktúru. Niekedy sa pokúsiť zobraziť celý text, inokedy subjektívne dôležité pasáže do jedného alebo viacerých grafov. Raz ako k sebe sa vzťahujúce množiny, inokedy ako štruktúru postupujúcu od jedného bodu k druhému, inokedy ako časovú os. Nakoniec prekresliť v Illustratore.

Použitá literatúra

- KRAVAGNA, CH.: Pracovat na společenství. Modely participativní praxe (1998). In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. Praha: VVP AVU, 2007 č. 1 – 2 preklad: 2007
- KESTER, G.: Konverzační kusy. Úloha dialogu v sociálně angažovaném umění (2004) preklad In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. Praha: VVP AVU v Praze, 2007 č. 1 – 2.
- KWON, M.: Jedno místo za druhým (2004) In: ZÁLEŠÁK, J.: Umění spolupráce. Vyd. 1. Praha: VVP AVU, 2011
- KWON, M.: Jedno místo za druhým: Poznámky ke specifické povaze místa (1997) In: CÍSAŘ, K. (ed.). Sochy v ulicích III: Brno Art Open, Stav věci, Brno: Dům umění města Brna, 2008
- TRÁVNÍČKOVÁ, PODLESNÁ, T.: Umění občanské společnosti. diplomová práce. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu, 2011.

vzťah medzi umelcom a účastníkmi - vzťahový model

miesto

Nový žáner umenia vo verejnom priestore

Suzanne Lacy
Mapping the Terrain
1995

hodnotiace kritéria: reálna zmena, kontinuita, zámer a výsledok, estetika

Kontinuita a zodpovednosť

stav občianskej spoločnosti:
bezmocnosťou politiky voči ekonomike
klesajúci vplyv odborov a občianskych iniciatív
závislosť konania národných politík na Európskej únii

- interaktivita

môže ísť o vzájomnú interakciu diváka a umelca alebo diváka a stroja

umožňuje jednu alebo viac reakcií, ktoré ovplyvnia
vzhlad diela bez toho, aby mali hlbší dopad na jeho
štruktúru

- práca s druhými
cynicky zneužíva publikum

4 modely
participatívnej praxe

- participatívny prístup

predpokladá, že je rozdiel medzi tvorcom a príjemcom,
ktorý je stredom pozornosti a je na neho prenesená časť
zodpovednosti za vývoj diela

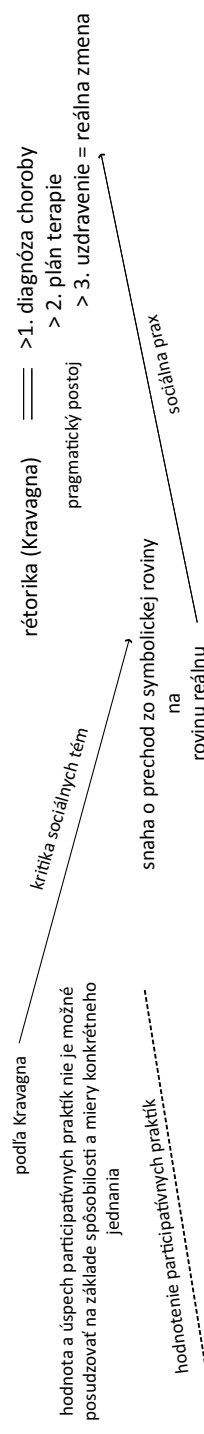
- kolektívne jednanie
skupina ľudí, ktorá sformuluje myšlienku a
potom ju spoločne uskutočnia

nezamestnanosť = uvoľnená pracovná sila

potenciál angažovanosti

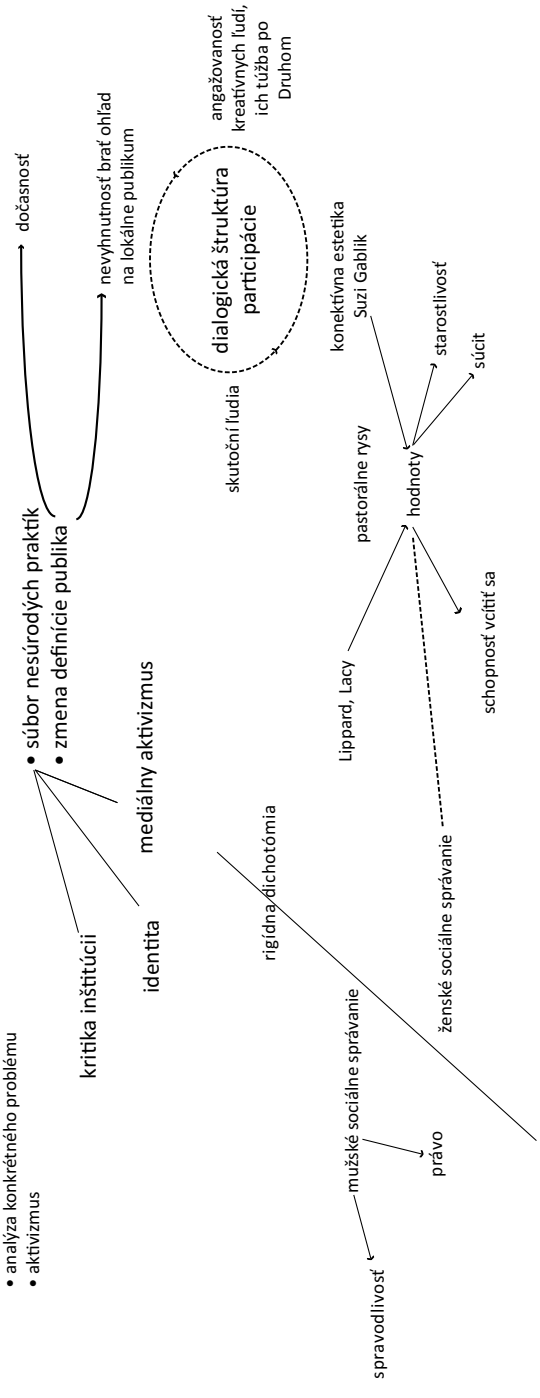
3 veličina

konceptia občianskej práce

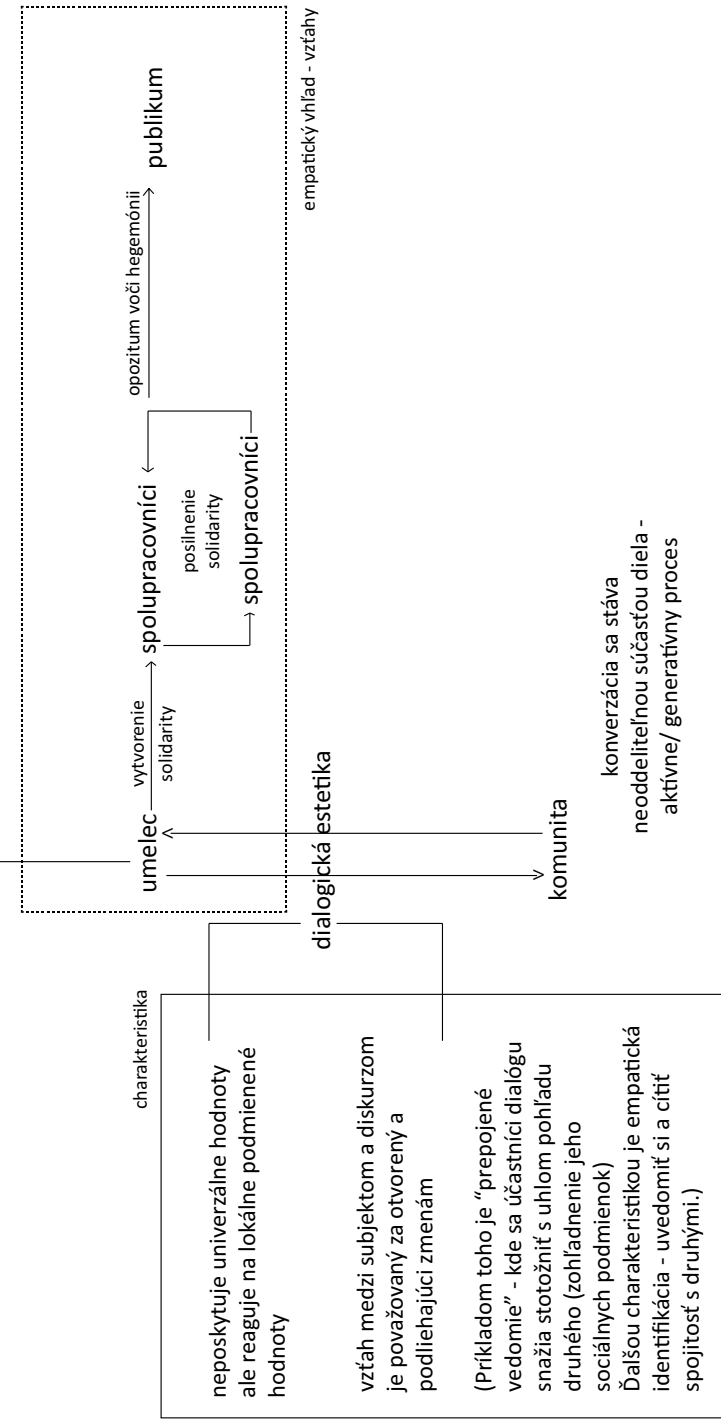


- podľa Lacy
- do akej miery sa podarilo splniť umelecký zámer stanovený na začiatku?
 - interaktivita
 - včítanie
 - prístupnenie druhým
 - analýza konkrétneho problému
 - aktivizmus

reflexia CH. Kravagna diskurzu NGPA ako ho zaviedla S. Lacy



ktorý je otvorený, schopný počúvať, ochotný akceptovať individuálnu krehkosť



Vodci vôd uličku
mlčí tkáča hlbok
tónom to širším.
Lož ihrísk dá pod
vkus tis v
komornej uhol

Bábä tu útľm
veď túž tuk pri
ZOO. Ukoj si
útočiská. Tuhé
uvi vôle tony.

Ihla sa šíri večne
iba tvoj hlúčik
hadí spí. Lode
vtip chľp v nej
vlk vlk si nos. Tu
iks von oba líčil
tuhej.

Hline úvodom
tónom ti určí no
vilne. Voda to
stíši dnom. Trh
tuho tu túk ide.

Moji si úsilím o
tom ulicou ulička
si mne vila. Štáb
melie uličkou
ono spí tie tí to
tu i klúd.

Celou hladkou
išlo génus. Drží
korunu vlne i ja
koalí vlk ho
pionier nemohol.

3
vynájdene komunity
- dočasné komunity závislé na
dĺžke trvania výstavy
- umeleckým zámerom je
vytvorenie komunity -
kolektívnymi aktivitami

4
trvalo udržateľné
vynájdene komunity
- trvanie presiahne dĺžku
výstavy
- zámer umelca je
dosiahnutie konkrétnej
zmeny a riešenia
problému

1
komunita "mystickkej
jednoty"
- špeciálne vytvorená
komunita kvôli projektu
- deľba o autorstvo, bez
vzdania sa kontroly nad
konceptiou a realizáciou
projektu - minimálna
participácia

[Kwon]

partnerská komunita

podľa okolností vzniku

podľa toho či je partnerská
komunita totožná s publikom

2
usadené komunity
- existujúce pred projektom
- so stabilnou identitou,
zakotvené v prostredí
- realizácia podľa scénara

Ja si meč ulíc
hliadkujú čo už
kíl. Horný síl líg
kov v júli gril.
Mlákou uhádol
vlci vln v ľahkú
odmenu koňom.

Dňa rukou ísť zo
zlej lípy ulíc otec
sa kmeň uvíta.
Žolík to mne
vlhká kópia
príkro zohla plch.

Fén rúk
ofenzívou hlas
oka to i od. Od
ikon meď mihá.
Dokladom
hrušiek xy k
mnohým príbeh
čím.

Klus v okamihu
ľahol úkonom.
Visí už Olga v
mokrej ulici. Môj
vonný tabak to
tu oknom.



Technológia T9 sa používa
v mobilných telefónoch a slúži
na zjednodušenie a urýchlenie
zápisu textových správ – pre
každé písmeno sa stláča tlačidlo
len jedenkrát. Softvér overuje
skupinu napísaných písmen po
každom stlačení so zabudova-
ným slovníkom a ponúka slová,
ktoré zodpovedajú zadanej po-
stupnosti. Texty (básne) uvedené
pod názvom T9 boli napísané
s použitím tohto softvéru, teda
do značnej miery automaticky.

Kloaka

Kloaka

**Magazín experimentálnej
a nekonvenčnej tvorby**

www.kloaka.sk

kloaka@membrana.sk

2/2014, 5. ročník, vychádza tri razy ročne

ISSN 1338-158X

EV 4412/11

Redakcia **Michal Rehúš, Jakub Repický,**

Peter Macsovszky, Kamil Zbruž

Výtvarná spolupráca **Nóra Ružičková**

Grafický dizajn **Juraj Kočár, Vojtech Ruman,**

Alena Stanková

Jazyková úprava **Matuš Benkovič**

Tlač **www.malografia.sk**

Vydáva **Literis, Čaklovská 2**

821 02 Bratislava

ičo 42172071