SVETLANA ALEXIJEVIČOVÁ: VOJNA NEMÁ ŽENSKÚ TVÁR

Preložil Marek Chovanec
Absynt, 2015

Zisk Nobelovej ceny za literatúru zákonite znamená zvýšený záujem o preklad tvorby laureáta/-ky. Krátko potom, ako Nobelovu cenu získala bieloruská spisovateľka Svetlana Alexijevičová, naskytla sa slovenským čitateľom možnosť zoznámiť sa s jej románom *Vojna nemá ženskú tvár*. Vydavateľstvo *Absynt* však čitateľov informuje, že podnetom na vydanie románu nebola Nobelova cena: „Milý čitateľ! Vydať knihy Svetlany Alexijevičovej sme sa rozhodli dávno predtým, ako získala Nobelovu cenu za literatúru 2015. Rozhodli sme sa tak pre jej výnimočnú tvorbu, ktorá je výsledkom desiatok rokov reportérskej práce v teréne, zvláštnu metódu písania reportáže a konštruovania – ako sama hovorí – ‚malých príbehov veľkej utópie'."

Alexijevičovej román vyšiel v slovenčine prvý raz v roku 1990 vo vydavateľstve Pravda v preklade Ondreja Marušiaka, pričom v Sovietskom zväze vyšiel dva roky predtým. Autorka sa k románu opätovne vrátila a doplnené vydanie vyšlo v Rusku v roku 2004. Dôvody, ktoré viedli Alexijevičovú k pokračovaniu práce na románe, azda najlepšie vystihujú slová: „Nemala som pochybnosti o tom, že som predurčená na to, aby som nekonečne dopisovala svoje knihy. Nie prepisovala, ale dopisovala. Urobila som bodku a ona sa vzápätí menila na tri bodky..." (s. 22) Pôvodné vydanie z roku 1988 bolo ovplyvnené zásahmi cenzúry a autorka musela urobiť viacero kompromisov, aby román vtedy vyšiel. O súčasný slovenský preklad rozšírenej verzie románu sa postaral Marek Chovanec, vychádzal však z pôvodného Marušiakovho prekladu. Nielen cenzúrne zásahy boli autorkiným podnetom pre pokračovanie na románe. Vlastná autorkina metóda tvorby a s tým súvisiaca filozofia boli rovnako dôležitým motívom, ako napokon vidno z vyššie uvedeného citátu.

Históriu románu osvetľuje prvá kapitola *Človek je dôležitejší ako vojna (Z denníka knihy)* s podkapitolami *Po sedemnástich rokoch 2002 – 2004*, *Z toho, čo vyškrtla cenzúra* a *Z toho, čo som vyškrtla ja sama*. Táto kapitola predstavuje fragmenty zo spisovateľkinho denníka, ktorý si viedla počas tvorby románu. Ten začala písať ešte v roku 1978. Azda kľúčovou kategóriou nielen tejto kapitoly je pamäť, keďže samotný román je kompozíciou výpovedí účastníčok druhej svetovej vojny (alebo Veľkej vlasteneckej vojny, ako ju označujú v Rusku?). Podobne ako ďalšie autorkine romány aj v tomto prípade ide o projekt oral history transponovaný na pomedzie publicistiky a umeleckej literatúry. V spomínanej úvodnej kapitole sa však autorka nezamýšľa nad pamäťou ako niečím abstraktným až metafyzickým, nedotknuteľným a obklopeným bázňou. Pochybuje o autenticite spomienok, výpovede a pamäti ako takej: „... naša pamäť nie je ani zďaleka ideálnym nástrojom. Je nielen svojvoľná a náladová, ale ešte aj obmedzená časom ako pes uviazaný na reťazi." (s. 20)

Možnosti autenticity navyše relativizujú externé faktory ako dobové požiadavky a cenzúra: „Už dva roky dostávam odmietavé odpovede z vydavateľstiev. Časopisy mlčia. V odmietnutiach je vždy rovnaká odmietavá odpoveď – strašná vojna. (...) Jedným slovom, nie je to tá vojna..." (s. 21)

Autorka si sama veľmi dobre uvedomuje vratkosť vlastnej metódy práce: „Myslím si, že dnes by som určite kládla iné otázky a počula by som iné odpovede. A napísala by som inú knihu. Nie úplne, ale predsa len inú." (s. 23) Pri tvorbe je prítomných priveľa premenných, ktoré spochybňujú nedotknuteľnosť kategórií ako autenticita, úprimnosť a pamäť. Autorka sa neusiluje predložiť konečný, definitívne pravdivý obraz o vojne. Práve naopak. Už samotný názov *Vojna nemá ženskú tvár* indikuje, že ide väčšmi o otázku ako odpoveď – akú má teda tvár? Za románom niet konkrétnej a definitívnej odpovede, odpoveďou môže byť len celý text románu konštruovaný stovkami príbehov, názorov a myšlienok, ktoré sa môžu navzájom dopĺňať, rozvíjať, ale aj popierať. V tomto zmysle je román hľadaním, postupným odkrývaním mozaiky. Alexijevičová píše „dejiny pocitov... Dejiny duše... Nie dejiny vojny alebo štátu ani životy hrdinov, ale dejiny malého človeka, vyhodeného zo života do epickej hĺbky obrovskej udalosti." (s. 53) Ani pre samotnú Alexijevičovú niet definitívnej a istej odpovede na vlastné otázky, ktoré pred ňou vznikajú počas hľadania: „Ako možno malé nazvať malým a veľké veľkým, keď jedno aj druhé je nekonečné? Dávno ich nerozlišujem. Pre mňa znamená jeden človek tak veľa. Je v ňom všetko – možno sa v ňom stratiť." (s. 163) Pre Alexijevičovú je dôležitá úcta k človeku a jeho individuálnosti. Uvedomuje si nezastupiteľnosť každého človeka a individuálnosť jeho pozície. To vysvetľuje aj jej záujem o malého človeka. V tom azda spočíva jej postmoderná pozícia – nedôvera k veľkým ideám: „Áno, nemám rada veľké idey. Mám rada malého človeka..." (s. 30) Zároveň tento jej postoj znamená prepojenosť s tradíciami klasickej ruskej literatúry a jej záujmom o malého človeka a jeho utrpenie „ako (...) najvyššej forme informácií, ktorá priamo súvisí s tajomstvom. S tajomstvom života. O tom je celá ruská literatúra. O utrpení písala viac ako o láske." (s. 19)

Vychádzajúc z týchto autorkiných pozícií, čitateľa neprekvapí, že jednotlivé kapitoly predstavujú skúmanie rôznych aspektov vojnového života z pohľadu ženy. Materiál, ktorý autorka zozbierala, roztriedila do jednotlivých kapitol podľa niekoľkých kľúčov, tie by sa azda dali nazvať tematickými či motivickými. Kapitola *Nechcem spomínať...* je zostavená z výpovedí ostreľovačiek Marije Ivanovny Morozovovej (Ivanuškinovej) a Klavdije Grigorievny Krochinovej. Naproti tomu kapitola *Nestrieľali sme...* obsahuje svedectvá druhého frontu – práčok, kuchárov, autozámočníkov či poštárov – teda povolaní, ktoré sa stávajú počas vojny neviditeľnými. Predsa sa však aj na vojne „perie aj bielizeň, varí, pečie chlieb, čistia sa kuchynské kotly, stará sa o kone, opravujú sa autá, hobľujú a zbíjajú sa truhly, roznáša sa pošta, podkúvajú sa čižmy, privára sa tabak. Dokonca aj život viac ako spoločice tvorí banálny život. A tiež maličkosti." (s. 179) Schválne som uviedol tieto kapitoly vedľa seba ako príklady autorkinho spôsobu triedenia materiálov. Práve ony, takto jedna vedľa druhej, demonštrujú vyššie spomínanú eventuálnu kontrastnosť a protirečivosť výpovedí. Práca jedných sa asociuje s odvahou a hrdinstvom a práca druhých s banálnou každodennosťou. Ani jedna z týchto asociácií však nie je celkom presná a pravdivá.

Ako som už napísal vyššie, autorka čitateľovi ponúka mozaiku ženských pohľadov na vojnu. Už tento samotný prístup tvorí základ subverzívnosti románu, tematizujúceho azda najvýznamnejšiu udalosť v dejinách Sovietskeho zväzu, ktorá mala svoju oficiálnu hrdinskú verziu a v ktorej človeka, „kedysi živú bytosť dávno nahradil mýtus" (s. 163). Z prebalu sa od Ireny Brežnej dozvedáme, že román *Vojna nemá ženskú tvár* je „necenzurovaná oral history, subverzívna literatúra". Nazdávam sa, že román

ma dve vrstvy subverzie, ktoré vedú k dvojakej demýtizácii. Na jednej strane individuálne výpovede o vojne demýtizujú jej kanonizovaný, hrdinský obraz. Na druhej strane tým, že ide o výpovede žien, demýtizuje sa aj predstava o vojne ako mužskej záležitosti, demýtizuje sa obraz vojny, ktorý bol po stáročia formovaný predovšetkým mužským pohľadom. Subverzívnosť vlastnej pozície vo svete mužskej vojny reflektujú aj hrdinky (či azda respondentky?) Alexijevičovej románu:

„S mužom sa rozprávali, spomínali, spomínali naše dievčatá. A ja som sa veľmi žalostne rozplakala: ‚Uznanie, úcta, hovoríte. Ale mnohé dievčatá zostali samy, nie všetky majú byt. Celý život prežili po ubytovniach. Kto ich poľutoval? Kto im pomohol? Kam ste po vojne zmizli? Zradcovia!' Skrátka, pokazila som im slávnostnú náladu." (s. 135)

„Vtedy bolo treba počúvať – počúvať a všetko zapisovať. Žiaľ, nikomu vtedy nenapadlo vypočuť si nás, všetci omieľali slovo víťazstvo a všetko ostatné sa im zdalo nepodstatné." (s. 312)

Alexijevičová svojím románom dáva po desiatkach rokov priestor účastníčkam vojny, aby hovorili, a hlavne im dáva možnosť byť vypočutými: „Chcem rozprávať... Rozprávať! Vyrozprávať sa! Konečne chce niekto počuť aj nás. Toľko rokov sme mlčali, dokonca aj doma. Desiatky rokov. Prvý rok, keď som sa vrátila z vojny, som len rozprávala a rozprávala. Nikto ma nepočúval. Tak som prestala..." (s. 54) Dlhoročná ignorácia hlasu žien, vyústila aj do pocitu menejcennosti a irelevantnosti vlastnej skúsenosti: „... muž si všetko pamätá. Ale ja málo. Iba to, čo sa stalo mne. Svoju vojnu." (s. 38) Práve to zaujíma Alexijevičovú – ich vojna, vojna každej jednej účastníčky a účastníka. Alexijevičová sa usiluje zdôrazniť, že každý má vlastnú vojnu a nechce, aby tieto individuálne vojny upadli do zabudnutia. Takto sa z jej románu stáva dielo zaujímavé aj pre historiografiu.

Koncepcia románu ako kolekcie spomienok a výpovedí rôznych ľudí má za následok absenciu ústrednej sujetovej línie, čo však vonkoncom nemožno považovať za nedostatok. Dôvodom sú jednak vyššie opísané demýtizačné aspekty románu a tiež fakt, že do knihy sa dostalo hádam to najpútavejšie z rozprávania Alexijevičovej respondentiek. Pútavosť výpovedí spočíva vo výpovediach samotných, ktoré sú opismi situácií z bojov, no tiež menej vyhrotených vojnových situácií, na čítavosti im však prídáva predovšetkým živý emocionálny hovorový jazyk. Za túto črtu románu Alexijevičová vďačí použitej metóde tvorby – záznamu stretnutí na magnetofón. To autorke umožnilo docieliť istú mieru autenticity, ktorej problematickosť som už spomenul. Nejde o autenticitu pamäte, ale o autenticitu individuálneho spôsobu výpovede, autenticitu emócie vyvolanej spomínaním na traumatizujúce skúsenosti a udalosti. Pravdou však zostáva, že jazyk má svoje medze autenticity a mnohé nedovoľuje vyjadriť.

JAKUB KAPIČIAK

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY: CITADELA

Preložil Ján Švantner
Spolok sv. Vojtecha, 2015

V závere roku 2015 v Spolku svätého Vojtecha nenápadne opäť vyšla v slovenskom preklade významná kniha Antoina de Saint-Exupéryho *Citadela*. Je to jej druhé vydanie v slovenčine (prvé vydanie vyšlo v roku 2001 vo vydavateľstve HEVI a rok nato bola urobená dotlač), opäť v preklade Jána Švantnera. Ten oproti prvému vydaniu výrazné zásahy neurobil, ale preklad zrevidoval a aktualizoval. Dlhoročná absencia *Citadely* na pultoch kníhkupectiev (a jej nesamozrejmý výskyt na pultoch knižníc) bola a je nepochopiteľnou ignorranciou voči takému zásadnému dielu európskej kultúry. A zvlášť v ére hodnotovej rozkolísanosti, akou sa vyznačuje naša doba, *Citadela* je schopná vniesť aspoň trochu poriadku do všeobecného chaosu.

Citadela je posledné Exupéryho dielo, pre jeho neočakávanú smrť v roku 1944 však zostalo nedokončené a vyšlo až posmrtne. Zaiste, v Exupéryho postojoch sa citeľne odrážajú vojnová kataklizma, odlúčenie od vlasti, dobová filozofia a kríza humanizmu, ale je najmä kondenzáciou celého jeho svetonáhľadu. V tematickej i motivickej rovine sa *Citadela* prelína s ostatnými jeho dielami a je ich pôsobivou artikuláciou a vyvrcholením. Je to kniha neobyčajnej mohutnosti a myšlienkovej koncentrácie.

Švantner upozorňuje na ťažkú žánrovú zaraditeľnosť *Citadely* – jej latentne prítomný dej vytvárajú modlitba, báseň v próze, exemplum, dialogické pasáže atď. A práve pre jej skromný sujet by sa občas mohlo zdať, že Exupéry nemá čo povedať, že jeho rozprávanie je monotónne, že sa opakuje, že donekonečna omieľa tie isté motívy a obrazy. Ale tie pridávajú vždy nové drobné nuansy a zbiehajú sa do mohutného prúdu poznania. Exupéry je bytostne zaujatý pre svoju vec. Jeho hutná reč má vážnu, biblickú dikciu. Irónia je podľa neho pre darmožráčov. Nepozná humor. Neznamená to však, že nepozná radosť. A táto posadnutosť, s akou sa zaoberá svojím problémom, je snahou o precizovanie toho, čo už povedal. Preto vždy s novou, vyššou intenzitou vysvetľuje, variuje ďalšie a ďalšie pohľady na vec, dopĺňa mozaiku svojho ťažko nadobudnutého poznania, aby ho – pokiaľ je to možné – ukázal v celistvosti, aby čím hlbšie prenikol k jadru.

Celé dielo je obrovskou metaforou života. Života s jeho všednodennými zápasmi, ťažkosťami i radosťami. I recepčné problémy, ktoré pri jeho čítaní nastávajú (opätovné variovanie motívov, obrazná reč), treba podobne prebojúvať. Dopracovávať sa k významu: tak v diele, ako v živote.

Hoci sa v *Citadele* črtá istý spoločenský systém rozčlenený na spoločenské vrstvy, Exupérymu nejde o budovanie ďalšej sociálnej utópie. Ide mu skôr o preporodenie človeka, jednotlivca, aby si on sám našiel svoje miesto vo svete a zmysel svojej existencie – a naplnil ho. Buduje ríšu ducha. Iba tak môže vzniknúť lepšia spoločnosť, lepšie spoločenstvo ľudí. Životnou úlohou každého človeka je premieňať sa v tvorbe, uskutočňovať sa v tvorbe. Sochár sa uskutočňuje v soche, maliar v obraze, básnik v básni, matka v dieťati, stolár v zhotovenom stole. A každý z nich svojím väčším či menším poslaním slúžiť organizmu, ktorý ho presahuje a ktorého je neoddeliteľnou súčasťou.

Citadela do istej miery odhaľuje Exupéryho monarchistické myšlienky. Jeho metafory sú v takej exponovanej podobe, že navodzujú dojem absolutistického vládcu a zástancu obmedzenia osobnej slobody. A to až do takej miery, akoby bol protipólom iného spisovateľa tých čias, ktorého knihy tiež v nedávnej dobe Spolok svätého Vojtecha vydal, presvedčeného demokrata G. K. Chestertona. Hierarchické usporiadanie u Exupéryho má však okrem horizontálneho rozmeru aj rozmer vertikálny. Je to presah transcendentna na zem. No zároveň ide o viac ako o spoločenskú stratifikáciu. Ide o vzťah, o sieť vzťahov. V istom zmysle má vzťah medzi otcom a synom kristologickú povahu. Syn rástol a napájal sa z otcovej múdrosti a stal sa verným vykonávateľom jeho vôle. A tento vzťah ho napĺňa prítomnosti: *„Samota je iba plodom ducha, Pane, ak je nemohúci."* (s. 234)

Neozývajú sa to v *Citadele* ozveny fascinujúcej filozofie dialógu s bytím židovského učenca Martina Bubera? Veď v *Citadele* je práve vzťah to, čo ho viaže ku všetkým a všetkému, čo dáva všetkému zmysel. V čom všetko nadobúda zmysel. V čom všetko prichádza k svojmu naplneniu. Všetko so všetkým súvisí – radosť i bolesť, hnev i odpustenie, vášeň i pokora. Všetko je poprepájané tisícimi nitkami, vytvára bytostnú integritu, biblickú dokonalosť – *teleos*. A tak už kruté opatrenia voči poddaným nie sú tyraniou, ale láskou, ktorá chce pozdvihnúť človeka vyššie: *„Aby si bol slobodný, ako je slobodný spevák, ktorý improvizuje na strunovom nástroji, či nie je potrebné, aby som najskôr cvičil tvoje prsty a učil ťa speváckemu umeniu? A to je vojna, útlak a vytrvalosť."* (s. 275)

Exupéry relativizuje schopnosť reči vyjadriť mimojazykovú skutočnosť. Ľudská vrava je iba *„vietor slov"*, iba v reči dochádza k protirečeniam. Iba v reči (a myslení) ľudí stoja biela a čierna oproti sebe. Ale ako to povedal náš básnik Milan Rúfus, *„to podstatné je mimo slov. Je to bytie"*. Mimo slov čierna a biela existujú popri sebe, spolu. Bytie, podobne ako strom, si hľadá svoju cestu, rastie, vyvíja sa, kľukatí, kliesni si svoj životný priestor napriek prekážkam. Ba vďaka nim nadobúda svoj tvar. A neprestajne rastie a smeruje za jediným cieľom – za slnkom!

Lebo *„na ceste iba krok zavráži."* (s. 111) Ale nie je to tá zbytočná sizyfovská cesta do kopca.

Na kopci sa totiž Exupéryho hrdina stretáva s Bohom a splynie s Ním vo vzťahu. Je to síce iba na okamih, lebo človek ešte nie je schopný v ňom vydržať natrvalo. Ten okamih pomíňa, ale zostáva túžba opäť dospieť k splynutiu a nádej na večné splynutie. Sú známe Exupéryho problémy s neschopnosťou nájsť vieru. Jeho náboženstvo, ak sa o niečom takom dá hovoriť, nebolo práve konvenčné. Ale napriek tomu by bolo mylné prijímať Exupéryho *Citadelu* ako súhrn múdrych myšlienok, z ktorých vylúčime Boha. Napokon, nerobí to ani Exupéry, nech je jeho ponímanie Boha akékoľvek. Boh je tam niekde – nezávisle od autorovej intencie – prítomný. Je to ten *„božský uzol"*, ktorý viaže všetky veci do vzťahov, dáva im zmysel a hodnotu, uzol, do ktorého sa zbiehajú všetky siločiary vecí.

To, čo na *Citadele* dráždi, je potreba neustálej konfrontácie básnického obrazu s paralelami v našom živote. Pre svoj univerzálny charakter je *Citadela* veľkolepým podobenstvom, ktoré je aktuálne i dnes. A bude aktuálne vždy. Vždy, keď sa ľudstvo nebude schopné vmestiť do kože, môže ísť na púšť. Je príznačné, že Exupéry umiestňuje svoje rozprávanie do beduínskeho sveta. (A vôbec, púšť hrá v diele tohto letca dôležitú úlohu, stačí si spomenúť na *Malého princa*, ktorý ho napĺňa zmyslom práve pri stretnutí na púšti.) Kým vyspelá industriálno-urbánna civilizácia prekypujúca prejavmi zdanlivého života stráca zmysel bytia a utápa sa v skepticizme, pesimizme a nihilizme, Exupéry, paradoxne, odchádza objavovať zmysel bytia na „mŕtvu" púšť. Akoby to bola krutá zákonitosť ľudskej povahy: Ten, čo všetko má, neváži si nič. Ani život. A radšej hnije a hynie ako malomocný. A cenu života objaví až na púšti.

V *Citadele* sú veci a javy podávané s veľkou umeleckou silou. A hoci otec a vládca v jednej osobe mentorsky poučuje, netreba jeho poučenia nekriticky prijímať. Zdá sa, akoby Exupéry svojou rozprávačskou sugesciou, svojím nie vždy jednoznačne pochopiteľným, a teda aj vysvetliteľným obrazom vládol neomylne. Zdá sa, akoby nad synom, svojím ľudom (a čitateľom) nadobúdal intelektuálnu prevahu, ktorá núti poddať sa jej. Netreba však tomu dojmu podľahnúť. Hoci vystupuje ako skúsený mudrc, v skutočnosti je to omylná bytosť urputne zápasiaca o svoju životnú pravdu. A nie vždy ju aj dosahuje. I on je rozorvaný, i on sa mýli, i on robí chyby. No je pritom presvedčivý. *Citadela* je dielom, ktoré núti k otázkam a pozýva k polemike. A ten čas zápasu s ňou musí priniesť úrodu.

Bolo by naivné namýšľať si, že porozumieme celej *Citadele*. Tak, ako by bolo naivné domnievať sa, že sme celkom porozumeli životu. To sa iste nepodarilo ani Exupérymu a ani jeho *Citadele*. Ale nazrela do jeho tajomstiev. A tak nám zostáva iba rásť. Rásť za slnkom. Lebo nateraz: *„na ceste iba krok zaváži"*. Exupéry svoje dielo nestihol dokončiť. Azda je to tak aj správne. Lebo *„na ceste iba krok zaváži. On totiž pretrvá."*

Chvála Spolku svätého Vojtecha, že *Citadelu* po rokoch priniesol na slovenský knižný trh. Chvála Švantnerovi, že pred rokmi toto dielo priniesol do slovenského literárneho kontextu. A chvála Miroslavovi Cipárovi, ktorého ilustrácie a grafický návrh sú dôstojným pendantom k tomuto veľdielu.

MARTIN NAVRÁTIL

DEA LOHER: HRY

Preložili Alexandra Andreasová a Michal Hvorecký
Divadelný ústav, 2015

„To som predsa ja, ten, ja som ten, čo vždy prehráva. Bez otca bez matky bez bytu bez roboty bez peňazí čo mi tak ešte zostáva" – východisková situácia, v akej sa Adam Geist nachádza, vonkoncom nesľubuje, že by protagonista rovnomennej hry vedel vniesť do svojho života zmysel a poriadok. Vskutku ho aj stíha porážka za porážkou: medzi narkomanmi, legionármi, žoldniermi, zoči-voči ukrutnosti a zlu, brutalite, na ktoré reaguje rovnako. Nakoniec najväčšia tragika jeho života: musí zabiť to, čo ľúbi, dievča, ktorému vrazí nôž do tela, pretože ho jej hysterický krik vyviedol z miery – vražda ako zákonitý dôsledok okolností.

Dea Loherová (1964), azda najvýznamnejšia dramatička svojej generácie v Nemecku, otázku viny nenastoľuje, iba ju odkrýva. Históriu človeka, ktorého spoločnosť odvrhla, akoby variáciu Büchnerovho *Woyzecka*, transponovala do našej prítomnosti v podobe drámy zloženej z epizód; tvoria ju dialogické výstupy, epické chórové pasáže, lyrické monológy.

Aj *Medea z Manhattanu* je postava, ktorá neustále podnecuje k variáciám. Opustená Jasonom plánuje pomstu v newyorskej džungli dneška, medzi kšeftármi, povaľačmi, ľuďmi na periférii spoločnosti. Medea, ktorá hľadala *„medzi črepinami niečo cenné... niečo pravé, trvácne"*, teraz spoznáva, že trvácnosť nejestvuje a už vôbec nie v New Yorku, kde nič nie je stále. S Jasonom bola spojená zločinom, spoločne zabili jej brata, so svojím komplicom sa teraz opäť rozíde prostredníctvom zločinu. Hluchá transvestitka jej pomôže obstarať vhodný vražedný inštrument.

Ibaže toto zdanlivé východisko nikam nevedie, vraždiaceho človeka uvrháva do samoty. Azda iba jeden dokáže uniknúť tragike takéhoto života. Velázquez, vrátnik na Piatej avenue a maliar, kopista *„pravého Velázqueza"* netúži po absolútne. Uspokojí sa s odleskom, zdaním, presvedčený, že raz sa z kópie azda predsa len vynorí to, čo je pravé. Loherová sugeruje očakávanie, že aj z jazyka divadla sa môže vynoriť celá skutočnosť.

Aj *Nevina* sa odohráva na okraji spoločnosti: prímorské mesto kdesi v Európe, Elisio a Fadoul, ilegálni čierni imigranti. Nezachránili ženu topiacu sa v mori, zatiaľ čo jeden nemôže odvtedy spať, druhý nájde igelitku plnú peňazí. A sú tu aj ďalší: slepá tanečnica Absolút, ktorá sa vystavuje nahá očiam mužov. Pani Habersattová zas prosí o odpustenie za činy, ktoré nespáchala. Franz našiel svoju životnú rolu: v pohrebnom ústave opatruje nebožtíkov, zatiaľ čo jeho žena Róza by rada od neho dieťa. Jej matka pani Cukrová má cukrovku, zodpovednosť za svoju opateru deleguje na dcéru a zaťa, ku ktorým sa nasťahuje. Starnúca filozofka Ella spálila svoje knihy, verí už len v nespoľahlivosť sveta.

V priebehu hry sa osudy postáv prepletú, aby sa nakoniec poskladali do kompaktného príbehu. Ten obsiahol neznesiteľnú ťarchu a nezmyselnosť života, ale aj tichú nádej, že predsa len existuje východisko či aspoň cesta a cieľ. Devätnásť scén je plných smútku i komiky hraničiacej so zúfalstvom. Prostredníctvom drobných epizód z bežného života sa nastoľujú veľké otázky ľudstva, neprvoplánový optimizmus cítiť v jazyku práve tak ako aj vo vôli postáv prežiť.

Osamelosť, chorobu, stratu, smútok, traumu, vinu tematizuje i *Posledný oheň*. Spúšťačom katastrofy je opitý nadrogovaný muž v ukradnutom aute, pri jeho prenasledovaní polícajtka zrazí dieťa. Cudzinec, jediný svedok nehody, absorbuje do seba bolesť celej štvrte. Vracia sa z vojny, nevedno z ktorej (ustavične sa kdesi bojuje), zmrzačí sám seba, bolesť sa opláca bolesťou. Okrem nich sú tu ešte rodičia usmrteného chlapca, jeho dementná stará matka, suseda s amputovanými prsníkmi, vodičova milenka bez práce – a násilie. Šíri sa ako kruhy na vode po dopade kameňa, podliehajú mu postavy, prenáša sa na diváka (či na poznačená alzheimerom jediná rozpomína na dieťa, ostatní nič nechápu. Každý na svoj spôsob hľadá zmysel, vyrovnáva sa s vinou a bolesťou.

Aj v *Zlodejoch* dej nahradilo kolektívne rozprávanie v dialógoch. Linda Tomasonová, správkyňa kúpeľov, ktoré majú čochvíľa zavrieť, videla vlka, teraz sníva o prírodnej rezervácii. Jej brat Finn, znechutený životom, sa rozhodol nevstať viac z postele. *„Ani dnes, ani v žiaden iný deň."* Neskôr vyskočí z okna, vzdal sa, pretože *„postupom času čoraz menej vedel, čo by malo byť dôvodom a cieľom a zmyslom a účelom tohto boja"*.

Tomason je hovoriace meno, *„to je taká vec, o ktorej už nik nevie, na čo by mala byť."* Takou sa stala i Lindina menovkyňa Monika Tomasonová. Usilovne sa pripravuje na vedúci post v holandskom supermarkete, ibaže tamojšia konkurencia prevezme nemecký koncern a jej dajú výpoveď. *„Vtedy som si uvedomila, že nie som žiadne individuum,"* konštatuje. Schmittovcom, zdanlivo harmonickému manželskému páru prekáža všetko nové, povedzme vlk, ktorý prenikol na ich územie. Radikálne sa vyrovnajú i s hosťom, votrelcom do ich súkromia, ako vražedný nástroj poslúži kladivo a panvica – prosto, človek človeku vlkom.

Loherovej jazyk si uchoval svoje atribúty, poetickosť a mnohoznačnosť aj v slovenskom preklade, pravda, ak odhliadneme od kolízií s jazykovou normou (ktoré v divadelnej praxi aj tak neprekážajú), od bohemizmov u A. Andreasovej. Zato nie na jej vrub ide kuriózna režijná poznámka na s. 262: *„Fajčili trávu..."*

posledné vlaky(1)" – okrem viacerých iných významov znamená totiž *Zug* nielen *vlak*, ale aj – *šluk*.

Odkiaľ prichádzame, kto sme, kam ideme? Nástojčivo, ľež i citlivo kladie Loherová otázky, kedysi označované za večné, pritom sa neustále navracajúce. S témami a motívmi narába suverénne, jej hry šokujú, strhnú. Zobrazuje postavy, ktoré sa odcudzili už nielen svojmu okoliu, ale i vlastnej ľudskosti, pretože sa nenaučili žiť.

ĽUDOVÍT PETRAŠKO

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: BÁSNIK A SLOVO

Vybral a preložil Ladislav Franek
Literárna nadácia Studňa, 2014

Moje zamyslenie nad najnovším knižne vydaným prekladom výberu poézie Juana Ramóna Jiméneza, jedného z vrcholných zjavov španielskej literatúry 20. storočia, ktorého sa zhostil hispanista Ladislav Franek, začnem krátkou úvahou o súčasnom stave prekladovej literatúry zo španielčiny.

Za posledné desaťročie sa slovenskí prekladatelia zo španielskej literatúry, až na ojedinelé výnimky, venujú predovšetkým prekladaniu prózy a orientujú sa prevažne na súčasných španielskych autorov. Hodnoty overené časom, myslím tým na diela španielskych klasikov v tom najširšom zmysle slova, teda na autorov od najstarších čias po koniec 20. storočia, sa ocitli mimo záujmu slovenských prekladateľov. Týmto konštatovaním vonkoncom nechcem spochybniť umeleckú hodnotu súčasnej

španielskej literatúry, iba konštatujem súčasný stav, pričom si nedovoľujem hodnotiť ho z hľadiska dobrého či zlého, vyššieho či nižšieho, a už vonkoncom sa nepokúšam vysvetľovať jeho príčiny. Môžem povedať azda iba toľko, že v súčasnosti sa tvorivo uplatňuje prevažne typ prekladateľa, ktorý sa stotožňuje s funkciou sprostredkovateľa aktuálneho diania v španielskej literatúre, a táto funkcia je rovnocenná s akoukoľvek inou. Pokiaľ ide o básnický preklad zo španielskeho jazyka, má citeľne menšie zastúpenie v porovnaní s prózou a aj v porovnaní so stavom v minulosti. Možno zaregistrovať časopisecky publikované preklady poézie, knižne vydané preklady za ostatné desaťročie však možno spočítať na prstoch jednej ruky. Som preto presvedčená, že každý prírastok do rodiny prekladov poézie zo španielskeho jazyka treba vítať a ceniť si ho, a to prinajmenšom z jedného základného dôvodu: umožňuje slovenským čitateľom poézie znovu nadviazať kontakt, ktorý akoby sa bol v súčasnosti pretrhol. Ak aplikujeme toto obrazné vyjadrenie o pretrhnutých kontaktoch na konkrétny prípad Juana Ramóna Jiméneza, posledné knižné stretnutie s ním mal slovenský čitateľ možnosť zažiť pred vyše štyridsiatimi rokmi. V roku 1974 vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ vyšiel výber Jiménezovej poézie pod názvom *Srdce v nepohode* v preklade Jána Šimonoviča v jazykovej spolupráci s Vladimírom Oleríny a s doslovom Viery Dubcovej.

Ladislav Franek ponúka možnosť ďalšieho stretnutia so španielskym nositeľom Nobelovej ceny prostredníctvom nového výberu jeho poézie, ktorému dal názov *Básnik a slovo*. Návrat k Juanovi Ramónovi Jiménezovi svedčí o Franekovom širokom zábere záujmov ako literárneho vedca. Tento záber siaha od hispanoamerickej literatúry, francúzskej literatúry, portugalskej a samozrejme, španielskej literatúry cez teóriu prekladu až k praktickému prekladu. Jeho široká medziliterárna rozhľadenosť sa prejavila pri zostavovaní výberu Jiménezovej poézie a aj v doslove (strany 97 – 112), ktorý má charakter výkladu básnikovej poetiky a jej premien.

Výber, tak ako ho zostavil Ladislav Franek, mapuje vývoj Jiménezovej poézie od romantizujúceho neosymbolistického a neskôr modernistického obdobia cez kľúčové etapy hľadania presného, „nahého" slova až po obdobie umeleckej plnosti, charakterizované návratom k počiatočnej čistote výrazu a túžbou po splynutí vnútorného univerza s vonkajším svetom. Poslednú časť výberu tvorí pozoruhodný text poetickej eseje *Priestor*, ktorej nemožno porozumieť bez predchádzajúcej púte po stopách básnikovho vývoja. Mápných miestach Jiménezovej tvorivej cesty.

Ako prekladateľ pracoval Ladislav Franek síce s textami jedného autora, napriek tomu však veľmi rôznorodými. Musel sa vyrovnať s veršami neoromantickými, modernistickými, s „nahou poéziou" a aj textami smerujúcimi k avantgardnému výrazu.

Ladislav Franek vníma Juana Ramóna Jiméneza predovšetkým ako tvorcu obdareného moderným básnickým videním, v túžbe po voľnosti prenikajúceho do neobsiahnuteľných šírok metafyzických sfér. Pri uchopení jeho poézie kladie na prvé miesto rytmus, hoci úplne iný než ten založený na princípoch tradičnej metriky. Táto koncepcia moderného umenia, cez ktorú L. Franek interpretuje Jiménezovu poéziu, je bližšie vysvetlená v časti Doslovu na strane 111. Prekladateľ preto nelipol na striktnom veršotepeckom preklade, ale išlo mu o zachytenie myšlienky v súlade s hudobnosťou verša a o vystihnutie súhry medzi zvukom a významom. Viera Dubcová tento prístup nazvala prekladom „moderným, nelipnúcim na prežitých modernistických konštantách" a „nechávajúcim naplno vyznieť poltónom Jiménezovej poézie" (záložka *Básnik a slovo*). Ďalšou prioritou prekladateľa bola presnosť slova. Nie náhodou si na pomenovanie celého výberu zvolil názov básne *Básnik a slovo*, ktorú možno chápať ako významovú os celého výberu. O presnosť slova, o „nahotu", teda „čistotu" poézie šlo básnikovi, keď sa zbavil všetkých nepotrebných a nenávidených rób, a o ňu sa usilovom sa zvlášť prejavil vo významovo význačných veršoch:

A on je boh pohrúžený do princípu,
celistvý a bez jediného slova,
boh opojenia, boh diania,
nevyčerpateľných, presných slov,
na konci jednohlasný boh, ..
čo dňom i nocou opakuje to všetko – boh! (strana 70)

V čistote a nahote stojí pred nami nový Juan Ramón Jiménez v slovenskom preklade.

Knihu odporúčam milovníkom španielskej poézie, zvlášť hispanistom a študentom hispanistiky. Na záver by som sa rada zmienila aj o vkusnej grafickej úprave knihy a ocenila vhodné doplnenie Jiménezovej poézie jemnými ilustráciami Daniely Zacharovej.

RENÁTA BOJNIČANOVÁ

HEINRICH HEINE: PIESNE A VZDYCHY

Preložil Ladislav Šimon
Literárna nadácia Studňa, 2015

Po predchádzajúcich vydavateľských počinoch Literárnej nadácie Studňa, ktoré slovenskému čitateľovi opakovane sprostredkovali reprezentatívnu vzorku lyrického kánona nemecky hovoriacich krajín (Rilke, Hölderlin, Goethe a i.) v jej novších prekladoch, prichádza výber z ďalšieho významného diela svetovej lyriky. *Piesne a vzdychy* sú prierezovou selekciou básnickej spisby Heinricha Heineho (1797 – 1856), ktorú zostavil a prelo-

žil slovenský germanista Ladislav Šimon. Podobne ako pri predchádzajúcich výberoch, aj v tejto publikácii nachádzame sprievodné poznámky a texty približujúce literárnohistorický kontext básní tu obsiahnutých, ako aj informácie o živote a diele ich autora. V obsažnom doslove *Ironik s dušou romantika* sa Šimon pristavuje aj pri domácich východiskách recepcie s tým, že sumarizuje prijímanie Heineho v novej literárnej situácii po roku 1948, mapuje relevantné prekladateľské úsilia, kontextualizuje Heineho dielo so slovenským prostredím a načrtáva i kontúry toho, čo v domácej recepcii tohto originálneho „zbeha z romantických šíkov" (s. 240) zostalo bielym miestom, čakajúcim na spracovanie.

Heineho básnické dielo sa vyznačuje veľkou tematickou rôznorodosťou, čo odzrkadľuje aj najnovší slovenský výber. Lyrický subjekt strieda polohy povrchu a hĺbky, raz „obšťastnený smrťou" (s. 97) v rezignovanom odovzdaní sa determinantom existencie, inokedy „celý zasnený" (s. 9) v túžobnom očakávaní svojej milej. Od „elegantnej iró-

nie" (s. 236) a sebairónie takmer až nečakane prudko prechádza k ostro kontrastnému opaku, keď upadá do melancholických stavov: *Prečo mám smútok dnes v duši,/ keď hľadím do vody?/ Pradávny príbeh ma súži, /z mysle mi neschodí.* (s. 77). Ich východiská neraz formuluje z pozície silnej, priam ťaživej metafyzickej závažnosti: *Naokolo ležia mŕtvoly mojich priateľov, ale sme/ zvíťazili. Zvíťazili sme, ale naokolo ležia mŕtvoly/ priateľov* [...] *Nemáme však ani čas na radosť,/ ani čas na smútok.* (s. 121). „K špecialitám Heineho básní patrí [...] okolnosť, že sa zakaždým dajú chápať v oboch rovinách – ‚vážnej' aj ironickej, ba máme dojem, že medzi týmito rovinami existuje akýsi dialóg." (s. 244). Táto miestami priam paradoxná ambivalentnosť Heineho lyrického výrazu je najpôsobivejšia v textoch, ktoré umiestňujú do roviny tušeného podtextu skutočnosť, že Heine považoval Boha „za partnera v dialógu o zásadných veciach" (s. 237), čo vyúsťuje až do smútku nad stratou istoty, či tento dialóg vôbec možno nadviazať: *Ruky máš krátke a nebo je v diaľke, /hviezdy sú hore dobre pribité/ zlatými klincami,/ márne sú tvoje túžby a vzdychy,/ najlepšie by si spravil,/ keby si zaspal.* (s. 106).

Celkom osobitnú kapitolu tvoria Heineho politické básne o súdobom Nemecku s apelatívnym dôrazom na spoločenský dosah poézie. Napriek zdanlivej tematickej nesúrodosti jeho lyriky sa však po každej stránke dá súhlasiť s konštatovaním Móric Mittelmanna-Dedinského, ktorý v doslove k prekladu Heineho diela v bezmála päťstostranovom výbere *Plameň a kvety* z roku 1976 o Heinem napísal, že „(n)ič mimoľudské ho nezaujímalo" (porov. MITTELMANN-DEDINSKÝ 1976:504), pričom naliehavosť Heineho ľudskosti označuje za „niekedy až omŕzajúc(u)" (Tamže). Ľudskosť Heineho lyriky sa premieta i do etického akcentu medziľudskosti: *a keď sa dvaja stretli/ pozreli na seba chápaví* (s. 114).

Šimonov výber zohľadňuje nielen chronológiu básnikovho diela, ale pokúša sa aj o vyváženosť, a to vyváženosť uvedomelú vo vzťahu k predchádzajúcim, respektíve existujúcim Heineho prekladom a v neposlednom rade i prekladateľom (Július Lenko, Móric Mittelmann-Dedinský), ktorých úsilia reflektuje i vo vyššie spomenutom doslove. Čitateľ tak má možnosť prečítať si v novom preklade nielen Heineho najznámejšie básne (*Úbohí tkáči, Lorelei*) vrátane vysoko hodnoteného cyklu *Severné more*, ale oboznámi sa tiež s reprezentatívnou zložkou raných i neskorých tvorivých prejavov Heineho svojského talentu.

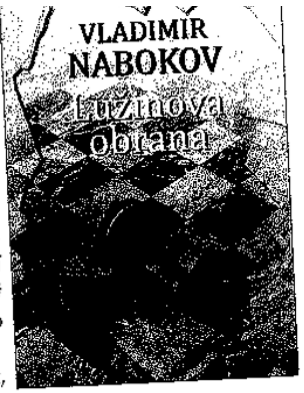
Na tomto mieste sa žiada dodať, že – hoci Heinrich Heine právom patrí do kánona nemecky hovoriacich krajín a ich lyrickej tradície – v porovnaní s predchádzajúcimi výbermi z diel k tomuto kánonu prislúchajúcich (Hölderlin, Goethe) predsa len badať istý kvalitatívny rozdiel najmä vo vzťahu k aktuálnosti možného dosahu preloženého. Inak povedané, z danej vydavateľskej iniciatívy je o čosi výraznejšie cítiť komemoratívnu hodnotu recenzovanej publikácie, intenciu stimulovať „také predstavovanie diel a autorov, ktoréhо pozadie tvorí komemorácia, teda akési monumentalizujúce pripomínanie si všeobecnejšieho kultúrneho významu" – jav, ktorý v súvislosti s prekladovou kultúrou pomenoval literárny vedec Adam Bžoch v štúdii *Od kultúrnej reprezentácie k demokratickej diskusii (a späť). Literatúra nemeckých jazykových oblastí v slovenských časopiseckých prekladoch* (porov. BŽOCH 2011: 31, In: World Literature Studies 4/2011). Napriek tomu niet pochýb o tom, že vydanie nového prekladu výberu z Heineho básnického diela je po každej stránke privítateľnou, potrebnou a záslužnou knižnou udalosťou.

ANNA FOSSE

VLADIMÍR NABOKOV: LUŽINOVA OBRANA

Preložil Otakar Kořínek
VSSS, 2015

Meno Nabokov v človeku okamžite vyvolá istú asociáciu: píšu sa o ňom pesničky a okamžite mu naskočí slovo, alebo skôr meno Lolita (americká speváčka Suzanne Vega, skupina Krištof). Áno, je to kontroverzný román o „láske" muža v strednom veku k mladučkému dievčaťu na prahu puberty, dvanásťročnej Dolores, čo je skôr prejavom pedofilnej úchylky než skutočného citu. Aj keď... samozrejme, román je nielen o tomto. V každom prípade, mnohí zabúdajú na to, že aj keď tento román autorovi zaistil svetovú slávu aj doživotné finančné zabezpečenie, je to len jeden z jeho mnohých románov, z ktorých veľkú časť napísal nie po anglicky, ale svojím materinským jazykom – v ruštine. A taký je aj jeho tretí román *Lužinova*



obrana, ktorý vydal v emigrantskom časopise a neskôr knižne pod pseudonymom V. Sirin. Román je veľmi ťažké nejako zmysluplne vyjadriť a interpretovať, lebo plynie akoby mimochodom a na prvý pohľad sa v ňom takmer nič nedeje. Keď sa však človek doň ponorí hlbšie, všetko mu začne do seba zapadať a dielo sa zmení na dokonale fungujúci hodinový stroj, kde má všetko svoje miesto a zmysel.

Vladimír Nabokov, emigrant, ktorý pochádzal zo starej ruskej šľachtickej rodiny, po štúdiu v Cambridgei žil väčšinou v Nemecku, občas vo Francúzsku, mal mnoho záľub, medzi ktoré patril aj šach (dokonca v novinách uverejňoval aj vlastné šachové úlohy). A práve táto kráľovská hra sa stáva hlavnou postavou románu *Lužinova obrana*. Teda, hra sa stáva mužom a muž hrou v postave Alexandra Lužina, muža pochádzajúceho z bohatej ruskej rodiny, ktorý po socialistickej revolúcii odchádza z Ruska (podobne ako sám Nabokov, ale takýchto zhôd by sme v románe našli viac), aby tu hral profesionálne šach, a dokonca sa uchádzal o post najlepšieho šachistu sveta.

Je neuveriteľné, ako nás autor dokáže vtiahnuť do svojho románového sveta a do psychiky svojho hrdinu. Sledujeme ho ako malého chlapca, ktorý začne chodiť do školy, ako školáka, ktorého šikanujú, ale vzápätí ho fascinuje a pohltí hra šach, neskôr ako mladého talentovaného šachistu, ktorý ohromuje odborné kruhy. A pritom sa do jeho mysle ani nedostaneme, pretože všetko podáva rozprávač v tretej osobe, čo vytvára chladný až sterilný odstup od postavy. Na jeho život sa pozeráme zvonku, ako chodí z turnaja na turnaj, z hotela do hotela, a všade si všíma podobnosť reálnych vecí so šachom, teda vlastne šachovnicou, či už je to vzor na kachličkách, alebo kontrast medzi tmavým stromom a jasom slnečného svitu. Je to naozaj posadnutosť, hľadať všade paralely so šachom. A medzitým sa z mladého zázračného dieťaťa stáva čudácky muž stredného veku v obnosených šatách, s nevzhľadným zovňajškom, ktorý stráca veci z deravého vrecka. A tu sa zoznamuje s láskou svojho života. A je príznačné, že autor využíva klišé ľúbostných románov, kde sa muž zoznámi so ženou tak, že jej podá spadnutú vreckovku alebo rukavicu, lenže naopak. Je to sympatická mladá žena, tiež Ruska, emigrantka z vyššej vrstvy, sympatická, ale nie oslňujúco krásna. A presne toto si o nej aj myslia mladí slobodní Rusi z emigrantských kruhov: že je pekné, ale neveľmi zaujímavé dievča. Napriek tomu je sympatické, že napriek odporu svojej rodiny, a hlavne protestom malomeš-

vezmú. Ich svadbe však predchádza Lužinov nervový kolaps po vyrovnanej partii s Turatim, počas ktorej organizátori prerušia ich súboj. Budúcej pani Lužinovej a jeho lekárovi sa síce podarí na istý čas zachrániť Lužina pred šachovým „šialenstvom" a presvedčia ho, aby naň zabudol. Avšak nebezpečenstvo pádu do hlbín chorej mysle číha za každým rohom. Všade môže naraziť na striedanie svetlých a tmavých štvorčekov ako na šachovnici či objaviť malú safiánovú šachovú súpravu, ktorú rozdávali na istom turnaji jeho účastníkom ako suvenír. A potom je už katastrofa na dosah ruky... Ale nech si čitatelia sami objavujú krásu románu a jeho fascinujúcu zápletku.

Všimnime si názov románu a porozmýšľajme o jeho rôznych asociáciách. Samozrejme, na doslovnej rovine významu znamená šachovú obranu protagonistu proti otvoreniu hry známeho veľmajstra Turatiho. Lužin sa na turnaj dlho pripravuje a príde s riešením – svojou obranou. Ale Turati použije iný úvod hry a Lužin je doslova nahratý. V istom momente sa zaseknú a opakujú tie isté ťahy, až kým nepríde k prerušeniu hry a následok už poznáme. Avšak čo znamená Lužinova obrana v prenesenom zmysle, ako metafora celého románu? Je to jeho obrana pred celým svetom, ktorý je voči nemu nepriateľský. Je to reakcia na výchovu citovo chladnými rodičmi, ktorí mu nedokážu prejaviť svoju lásku (dokonca jeho matka rozmýšľa, či ho má pohladiť, a neodváži sa), či na šikanovanie silnejšími spolužiakmi na škole, na ktorú začal chodiť. Pred „nájdením"

nevidí zmysel vo svojom živote, avšak po jeho objavení je všetko iné. Stane sa z neho detský zázrak, akási púťová atrakcia, ktorú obchodne nadaný impresário Valentinov šikovne využíva vo svoj prospech. (Mimochodom, ten istý Valentinov, ktorý zohrá tragickú úlohu v Lužinovom páde.) A aj neskôr mu jeho šachové majstrovstvo pomáha. Volajú ho na šachové turnaje, čo mu pomáha prežiť, a medzi hosťami hotelov jeho spoločenský status zvyšuje charizma tajomnosti povolania šachistu. Napokon, aj to je asi dôvod, prečo si získal srdce budúcej pani Lužinovej. Všetko mu však vychádza len do istého času. Napokon podľahne svojim bludom a fixným myšlienkam a začne veriť, že svet ho chce zničiť. Tak musí vymyslieť, nájsť nejaký ťah proti tomuto ohrozeniu. To sa mu napokon aj podarí, ale úplne inak, ako by si to človek predstavoval. Vo svojom šialenstve už nedokáže rozlíšiť hranice medzi šachom a životom. Všetko okolo neho je cudzie, ohrozuje ho a jemu neostáva nič iné, len utekať: „Lužin vynaložil všetky sily a s bolestne zaťatými zubami sa mu podarilo vstať z kresla.... vyšiel na chodbu, po ktorej sa vydal naverímboha, vyšiel na nádvorie a odtiaľ sa dostal na ulicu." (s. 179)

Ktovie, či mu jedným z inšpiračných zdrojov pre takýto druh posadnutosti nebol sovietsko-nemecký film Šachová horúčka režiséra Pudovkina z roku 1925. Ako vieme, sám Nabokov nebol len zapálený šachista, ale dostal sa do styku aj s filmom. V období dvadsiatych rokov, keď jeho finančné pomery neboli ružové, si privyrábal ako učiteľ tenisu a filmu. Z jeho románu dozvedel o spoločnom nemecko-sovietskom filmovom štúdiu DERUFA, ktoré spomínaný film produkovalo. Film paroduje totálnu posadnutosť šachom mladého muža, ktorý kvôli tomu takmer stratí svoju snúbenicu, lebo nepríde na vlastnú svadbu. Z problémov ho dostane skutočný veľmajster Capablanca, ktorý sa vo filme objaví. A tu nájdeme aj ďalšiu paralelu medzi týmto filmom a románom: v románe bývalý Lužinov impresário Valentinov, ktorý sa medzitým stal filmovým producentom, chce Lužina obsadiť do filmu ako skutočného veľmajstra. Ale ten to zase vníma ako ohrozenie a uniká: „Z hmlistých slov... vyrozumel jedno – nijaký film neexistuje, film je len zámienka... pasca, pasca... zláka ho, aby znovu hral šach, a nasledujúci ťah je jasný. Lenže k tomu ťahu nepríde." Tento motív nám okrem odkrytia zúfalstva Lužinovej situácie absolútne obnaží perfídnosť a manipulácie Valentinova ako nenásytného bezcitného monštra, ktorému ide len o zisk aj za cenu ľudského života. A okrem toho to skvele paroduje hviezdne prostredia filmového prostredia, ktoré mal Nabokov možnosť poznať.

Ďalšiu zaujímavú tematickú vrstvu románu predstavuje autorova kritika nielen politických pomerov v samotnom Sovietskom zväze (ako vieme, v mladosti musel ako šľachtic z Ruska utiecť pred prenasledovaním), ale aj obmedzenosť a maloměšťácke správanie ruských emigrantských kruhov po celej Európe. O Sovietskom zväze sa v románe dozvedáme vďaka stretnutiu Lužinovej manželky s priateľvietskou občiankou. Tá sa výhodne vydala za príslušníka novej sovietskej štátnej moci, dostanú sa do západnej Európy a ona so synom navštívi Lužinovcov. Avšak namiesto toho, aby sa cítila zahanbená za zločiny komunistického režimu, je hrdá na nový štát, v ktorom sa toľko buduje. Inou príležitosťou pre zmienky o neľudskosti nového systému sú spomienky pani Lužinovej. Ešte ako študentka dievčenskej školy zažila návštevu sovietskeho predstaviteľa z komisariátu ľudovej osvety, ktorý sa jej fyzicky hnusil: „A on prišiel... ako mimoriadne komická postava... Bol chromý, ale mimoriadne čulý a ustavične sa vrtel, oči mu rýchlo skákali sem a ta....pri rýchlej chôdzi napádal a obracal sa obratne ako opica." (s. 66) Inokedy pani Lužinovej pripomínajú spolitizované a ideológiou naplnené sovietske noviny šedivosť byrokratického systému stelesneného v osobe úradníka odmietajúceho vydať akýsi doklad potrebný k sobášu: „Keď sa však obrátila... k sovietskym novinám, jej nuda už nepoznala hranice. Vanul z nich chlad úradovní kdesi v záhrobí, fádnosť zanedbaných kancelárií, a akosi jej pripomínali vyblednuté črty istého úradníčka... dokladu, ktorý nemali a museli mať, pripisoval priam kozmický význam... Odišli s prázdnymi rukami... V ďalšom úrade dostali ten kus papiera ihneď. Pani Lužinová si potom zhrozene uvedomila, že onen malý úradníček, ktorý ich poslal preč, si najskôr predstavuje, že teraz blúdia ako neutešiteľné prízraky vo vzduchoprázdne... Nevedela si vysvetliť, prečo jej vyvstane pred očami práve tento výjav, keď

Avšak ani emigrantské kruhy nie sú ušetrené od autorovej zžieravej satiry. Vidíme domov rodičov Lužinovej snúbenice jeho očami. Jemu sa síce tento kašírovaný ruský folklór páči, avšak v pozadí cítime neľútostnú Nabokovovu iróniu: „Na žltých parketách... ležala pred krídlom medvedia kožušina s rozcapenými labami... Na stenách viselo množstvo obrazov – opäť dedinčanky v kvietkovaných šatkách, zlatý bohatier na statnom belušovi, drevené chalupy pod modrastými perinami snehu..... V ruskom domove nebol už desať rokov, a teraz, keď sa ocitol v dome, kde sa tak vtieravo predvádzalo vyčačkané Rusko, zmocnilo sa ho detinské nadšenie, mal chuť zatlieskať – ešte nikdy v živote sa necítil tak útulne a v takej pohode." (s. 88) Táto téma sa v románe ešte objaví. Výstižný je príklad akéhosi emigranta chvastajúceho sa svojimi výletmi do exotických krajín, na Kubu alebo do džungle, načo ho jeho krajan demaskuje slovami: „Ťahá vás za nos... V nijakej džungli nikdy nebol..." (s. 143) A znakom majstrovstva veľkého prozaika je aj mimovoľná irónia toho, že v postave chvastúňa spoznávame Lužinovho bývalého spolužiaka Petriščeva, ktorý ho zo všetkých žiakov najviac šikanoval. A koniec koncov, emigrácie sa týka aj autorova myšlienka, veľmi aktuálna aj v dnešnej búrlivej dobe, keď sa zdá, akoby sa do pohybu dali celé národy Blízkeho východu: „... my expatrianti nežialime za Ruskom, ale za mladosťou". (s. 95)

Nepochybne sa všetci fanúšikovia Nabokovovho umenia je jeho hlavnou silnou stránkou krása jazyka a metaforickosť výrazov. A to platí aj v tomto prípade. Pozrime sa aspoň letmo na krásu jeho jazyka v preklade Otakara Kořínka. Najprv si ukážme jednotlivé slová, ktorými prekladateľ kongeniálne obohatil text originálu: nie sú to nesprávne ekvivalenty, ale výrazy, ktoré svojou archaickosťou alebo neobyčajnosťou pozdvihnú estetické kvality na inú úroveň: „zavzatý" mladík (s. 20) či „proti jeho nepreniknuteľnej podmračenosti" (s. 25) alebo „začal ho cucľať" (s. 45). Sú to vzácne ozveny starých čias a som vďačný prekladateľovi, že ich nepoužíval príliš často, takže sa neošúchali a nestratili svoju údernosť.

No nie sú to len izolované lexikálne riešenia, ale aj veľké syntaktické celky, kde si prekladateľ majstrovsky poradil s košatou stavbou autorovej vety. Vidíme to napríklad na mieste, kde autor charakterizuje štýl hry Lužinovho spoluhráča Turatiho: (Turati) „Pohŕdal útulným bezpečím rošády a vytváral nečakané, kapriciózne vzťahy medzi vlastnými figúrkami. Lužin sa s ním už raz stretol a prehral, a táto porážka ho osobitne jatrila, lebo Turatiho naturel sa temperamentom, štýlom hry a sklonom k priam neskutočným konšteláciám blížil k jeho, Lužinovmu naturelu, no zachádzal ešte ďalej. Lužinova hra, ktorá v ranej mladosti tak ohromovala znalcov bezprecedentnou trúfalosťou a nerešpektovaním základných zákonitostí šachu, sa teraz v porovnaní s oslnivým extrémizmom Turatiho zdala trochu staromódna." (s. 72) Myslím, že k tomu, ako dokázal nuansy originálu, už netreba nič dodávať. Azda len vyjadriť nádej, že autor prekladu dostane za brilantný výkon aj nejaké ocenenie.

A predtým, ako ukončím toto stručné zamyslenie nad jedným z najgeniálnejších románov o šachu, aký kto kedy napísal, ešte chcem spomenúť jeho filmovú adaptáciu z roku 2000. Holandská režisérka Mareen Gorisová vytvorila svojbytné umelecké dielo, ktoré nie je presnou kópiou románu, ale skôr voľnou parafrázou témy Nabokovovho románu. Napriek tomu John Turturro podal vynikajúci herecký výkon a svojím obrovským oduševnením a autentickosťou sa postaral o nevšedný filmový zážitok. A možno pritiahol k pôvodnému dielu aj ďalšiu generáciu čitateľov.

Nezáujmu čitateľov sa však u nás nemusíme báť. Na Slovensku máme tradíciu v prekladaní autorových diel, či už je to *Pozvanie na popravu* (preklad z roku 1990), *Lolita* (1991), *Pnin*, *Zúfalstvo* (1991) *Priezračné veci* (2004), *Bledý oheň* (2010) alebo *Pamäť, prehovor* (2013). Tak mi neostáva už nič iné ako vyjadriť nádej, že aj tento posledný príspevok k poznaniu geniálnej tvorby Nabokova si u nás nájde svojich oddaných čitateľov a že ďalší slovenský preklad diela tohto génia nedá na seba dlho čakať.

MARIÁN GAZDÍK

TRAKTÁT O ZRUŠENÍ POLITICKÝCH STRÁN

Preložila Mária Vargová
Premedia, 2016

Témou útlej knihy s apelatívnym názvom *Traktát o zrušení politických strán* je zneužitie moci kolektívnymi organizáciami. Autorka Simone Weilová bola francúzska intelektuálka a filozofka žijúca v prvej polovici 20. storočia. Narodila v Paríži v roku 1909 a vyrastala v zámožnej rodine židovského pôvodu. Už v detstve sa prejavovala ako mimoriadne bystrá a senzitívna osobnosť. Študovala na prestížnom parížskom lýceu Henricha IV., kde pod krídlami milovaného učiteľa filozofie Alaina rozvinula svoju lásku a poznanie v oblasti filozofie, humanizmu a politiky. V prijímacom pohovore na slávnu École normale supérieure skončila prvá, v tesnom závese za ňou bola Simone de Beauvoirová. Tá o svojej spolužiačke vyhlásila, že jej závidí srdce schopné biť pre celý svet. Reagovala pritom na Weilovej súcit s utláčanými, pričom ten nebol iba princípiálnym prejavom humanizmu, ale skutočným zanietením, ktoré neraz podčiarkla útrpným hladovaním. Zatiaľ čo vo Francúzsku je Simone Weilová považovaná za významnú mystičku, filozofku a sociálnu reformátorku, slovenský čitateľ dosiaľ nemal možnosť adekvátne poznať jej výnimočnú prácu.

Nositeľ Nobelovej ceny za literatúru Heinrich Böll o jej práci napísal, že je viac ako literatúra a viac ako existencia. Priznal, že zároveň pociťuje aj strach z jej ušľachtilosti, prísnosti, z jej inteligencie a senzibility. Tvorivý prejav Simone Weilovej nie je hnaný akýmsi konkrétnym filozofickým smerom, definuje ho ušľachtilá spolupatričnosť s trpiacimi, so slabšími. Tento ideál ide ruka v ruke nielen s praktickou pomocou, ale aj s analýzou stavu spoločnosti a myšlienkami týkajúcimi sa politických systémov. Už pred storočím pomenovala Weilová demokraciu ako najlepšie zriadenie, aké sme boli dosiaľ schopní vytvoriť. Pripomína však nevyhnutnú kooperáciu slobody a zodpovednosti. Odhodlaná, neochvejne veriaca – Simone Weilová dodnes pôsobí ako prízrak. Osobnosť upletená z jemnocitnosti, ktorá kvôli svojim veľkým ideálom načas dobrovoľne odchádza robiť robotníčku, aby sa dotkla tých, ktorých obhajuje. Pacifistka, ktorá sa zapojila do španielskej občianskej vojny, aby bránila ľavičiarske hodnoty. Kresťanka s judaistickým znamením, ktorá neobhajovala vieru svojich otcov, ale nekonvertovala ani na tú katolícku. Inštitucionalizáciu akýchkoľvek vznešených ideálov totiž vnímala ako nebezpečný krok, po ktorom hrozí podriadenie a zneužitie moci či strata schopnosti analyticky premýšľať. Ba k marxizmu a kresťanstvu, nevstúpila nikdy do žiadnych organizovaných štruktúr.

Vo svojich kritických úvahách a početných filozofických výstupoch sa zaoberala najmä dobrom, a teda pravdou, spravodlivosťou a štatutárnymi zriadeniami, ktoré by efektívne a celoplošne reprezentovali najvyššie hodnoty ľudskosti.

Kto vlastne bola Simone Weilová? A vďaka čomu sa zaradila do elitnej skupiny mysliteľov danej dekády? Jedným z aspektov Weilovej neochvejného presvedčenia bola najmä ľudskosť. Nie však človečina v pudovom móde, ale metafyzická a duchovná veličina, ktorá dokáže meniť a pretvárať zlé na dobré. Čistota pravdy oslobodená od nánosov egocentrizmu a túžby manipulovať. Preto je celkom prirodzený jej interes o politiku, v prenesenom zmysle vnímanú ako krídla spoločenského smerovania. Kniha *Traktát o zrušení politických strán* hovorí práve o zodpovednom spravovaní verejných záujmov, zvrchovanej moci, ktorá sa stáva jediným hýbateľom. Vo svojich úvahách podáva autorka jednoznačné stanovisko. Politické strany plodia zlo. Možno sa tento názor nestretne s okamžitým nadšením a na prvý pohľad môže vyznievať kategoricky či konšpiračne. A predsa je založený na hlbokom poznaní a precítení. Vo svojich poznámkach píše, že politické strany sú dedičstvom teroru a anglického príkladu a sú hlboko ukotvené vo verejnom európskom živote. Jediným legitímnym dôvodom zachovania by pritom malo byť dobro. Dobro ako pravda a spravodlivosť na prvom mieste. „*Dobrý strom nemôže prinášať zlé ovocie, ani zlý strom dobré,*" píše Weilová. Opiera sa pritom o rozpravu francúzskeho filozofa Jeana-Jacquesa Rousseaua *O spoločenskej zmluve*, ktorú považuje za najsilnejšiu a najjasnozrivejšiu vôbec. Rozum dokáže rozpoznať a vybrať si spravodlivosť a prostý úžitok, pričom motívom zločinu je vášeň. S tým súvisí aj premisa, že rozum majú všetci ľudia rovnaký, no líšia sa práve vášňami. Weilová sa pýta, ako zabezpečiť ľuďom Francúzska možnosť vyjadriť názor na veľké problémy krajiny, a zabrániť pritom tomu, aby medzi nimi nekolovala v danom období nejaká kolektívna vášeň, ktorá sa stane zhubnou silou zla. Politickým stranám v tejto rozprave pripisuje tri zásadné znaky. Sú strojom na výrobu kolektívnej vášne, na základe ktorej oslovujú svojich voličov i záujemcov o vstup do strany, vyvíjajú kolektívny tlak na myslenie a ich účelom je vlastný rast. Dôsledkom týchto vzorcov fungovania je podriadenie sa mase a marginálnemu presvedčeniu bez hlbokej analýzy skutkového stavu. Som členom strany a musím hájiť jej záujmy, pričom ak súhlasím s vyššími hodnotami zoskupenia, ale isté konkrétne skutky sú dobru odcudzené, je mojou povinnosťou skloniť hlavu a podriadiť sa. „Kolektívne myslenie nie je schopné povzniesť sa nad oblasť skutkov. Je to totiž zvieracie myslenie," píše v knihe Simone Weilová a dodáva, že daná inštitucionalizovanosť postupne zabíja kritické myslenie a ochudobňuje jedinca o rozlišovacie schopnosti. Nie je totiž možné precítiť dobro a spravodlivosť v ich najjemnejších odtieňoch vo vzťahu k verejnému blahu a zároveň si zachovať postoj a lojalitu smerom k členom strany a jej záujmom.

Zrušenie politických strán považuje autorka traktátu vo svojich odvážnych a vskutku revolučných myšlienkach za jediný liek verejného života. Kandidáti do politického priestoru, legitímni zástupcovia ľudu by podľa nej mali byť slobodní, očistení od nálepiek akejkoľvek strany, ktorá viac či menej určuje pravidlá hry. Ba kom kritického myslenia a jeho slobodného vyjadrovania bez konzekvencií. V knihe sa dotýka aj školského systému. Odsudzuje zaužívané spôsoby vzdelávania, keď je žiak pri nejakej problematike nútený zaujať okamžitý postoj namiesto možnosti premýšľať. „Takmer všade – a dokonca aj pri čisto technických problémoch – sa úloha myslieť nahrádza myšlienkovou operáciou zaujatia pozície, zaujatia postoja pre alebo proti. Tento mor má svoj pôvod v politických kruhoch, rozšíril sa po celej krajine a zasiahol prakticky všetko myslenie," píše autorka v závere.

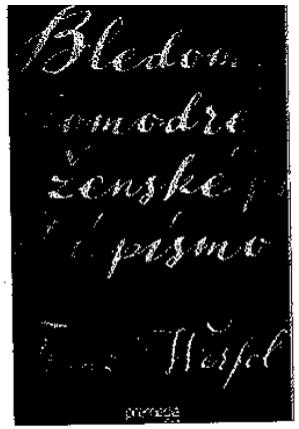
Rozprava Simone Weilovej je odrazom autorkinej hlbokej ľudskosti, intelektu a podrobnej znalosti geopolitických a historických reálií. Je posolstvom slobodného humanistického ducha doby, v ktorej by sme raz azda mohli žiť.

Kniha *Traktát o zrušení politických strán* vyšla v roku 2016 vo vydavateľstve Premedia, ktoré sa ako jedno z mála zameriava aj na popularizovanú literatúru faktu a filozofické, politologické a psychologické publikácie. Weilovej rozpravu preložila z francúzskeho originálu Mária Vargová, ktorá bola za svoje preklady ocenená aj cenou Mateja Bella.

DIANA MAŠLEJOVÁ

BLEDOMODRÉ ŽENSKÉ PÍSMO

Preložila Veronika Deáková.
Premedia, 2016



Je radosťou nechať sa unášať sviežim rozprávačským rytmom, ktoré bez zaváhania diktuje tempo útlej, ale bravúrnej novely. Príbeh o galantnom a vždy pripravenom vysokom úradníkovi Leonidasovi je výborne namiešaným kokteilom. Okraj pohára zdobí jahoda v podobe humoru a irónie, obsah je plný nenápadných tónov filozofie a kritiky vyššej spoločenskej triedy, no a základ tvorí najmä silný príbeh – jednoduchý, no presný, ktorý padne ako uliaty, ako dobre ušité sako. Sako hrá v príbehu zásadnú úlohu. Práve ono je strojcom nečakaného šťastia, akéhosi mýtického prechodu zo sveta chudobných do prostredia pohodlného Babylonu. To sako patrilo Leonidasovmu priateľovi a ako vraví sám hrdina, dávno sú preč časy, kedy sa smelo dobrovoľne zomrieť trebárs za mučivé dôsledky filozofie. Akoby to tak chcel osud, nepríťažlivý a chudobný mladík Leonidas sa navečer chystá na jeden z viedenských večierkov, keď mu do rany príde skvejúci sa kus kvalitného oblečenia. Na tele mladého muža akosi zmení svoju pôvodnú funkciu a ambicióznemu Leonovi dá inakšiu, sofistikovanejšiu tvár. Od toho dňa sa príbeh nádejného úradníčka radikálne mení, začnú ho obletovať ženy z vyšších kruhov, dostáva ponuky na sobáš a vďaka schopnosti napodobňovať preberá ledabolé, šarmantné a vyberané spôsoby viedenskej smotánky. Je lovcom, ktorého dravé vlastnosti sú o to účinnejšie, o čo sú nenápadnejšie. A keď pre Leonidasa zahorí Amélia, najbohatšia mladá kráska Viedne, je dokonané a zdá sa, že život bude od tohto okamihu už len ladne a plynule sa točiacou baletkou v dokonale luxusnej hracej skrinke.

Chronologicky sa vyvíjajúci príbeh má viaceré retrospektívne odbočky, kontúrujúce povahu a charakter hlavného hrdinu čoraz ostrejšou ceruzkou. Pretože tak, ako jedného dňa zmenilo Leonovi život sako, na 50. narodeniny mu ho rozmetie list napísaný bledomodrým ženským písmom. Je to prízrak z minulosti, záblesk starých citov, aj pripomienka starostlivo umlčaného svedomia. Vera, alebo „izraelská intelektuálka", ako ju Leon sám pre seba častuje, aby prehlušil prevahu jej morálneho a intelektuálneho kreditu, prosí o službu pre mladého chránenca. Distingvovaný a taktný akademický úradník, ktorého životným mottom je nevybočovať príliš z radu a byť skutočnou, nefalšovanou súčasťou vyššej spoločenskej vrstvy, práve obdivuje svoj vydarený život, svoj talent pre úradnícke záležitosti a ľahkú koketériu, keď mu tajomný list prichádza zvestovať čosi z reality, zo živých pocitov a živých vzťahov z obdobia, keď ešte doučoval brata malej, sotva 15-ročnej Very. Už vtedy ho svojou inteligenciou vedela zmiasť a jej zmysel pre pravdu, horlivosť, s akou ju bránila, ho očarúvala rovnako ako oslepovala. Sila Verinho ducha sa mu stala na dlhé obdobie fatamorgánou, nedostižným pokladom. S vedomím vlastnej ťarbavosti a slabej vôle pre veci morálne sa túlal okolo svojho sna, až pokým sa s Verou nestretol už ako čerstvo bohatý mladomanžel a mladú študentku ľsťou nezviedol.

A teraz je tu znova, tá príhoda, nevinná etuda na ceste takmer bezchybným životom sa opäť ozvala, vystrčila pazúry. Zdá sa, že tajomný mladý muž, ktorému má Leonidas na vrchole rebríčka úradníckeho sveta vybaviť miesto na gymnáziu, nemôže byť nikto iný ako jeho vlastný zatajený syn. Táto správa narúša pokojnú hladinu hrdinovho životného stereotypu a zahniezdená myšlienka možného otcovstva borí všetko pevne vybudované. Zaujímavé je, že zmena nastáva počas jedného jediného dňa.

Vnútorné pochody Leonidasa – „človeka milión" opisuje autor s neobyčajnou precíznosťou. Dokresľujúce retrospektívne časti majú v hrdinovom podaní funkciu obhajoby, skrze ne sa potrebuje v prvom rade očistiť. Pred kým? Najskôr sám pred sebou a svojím svedomím. *„Po osemnástich rokoch som stretol oklamanú milenku. Nič viac! Ťažká situácia, sčasti trápna, sčasti melancholická. Ale hovoriť o neodpustiteľnom previnení, to by bolo prehnané, najvyšší súd! Medzi nami mužmi, nie som žiadny don Juan, je to jediná historka tohto druhu v inak pomerne bezchybnom živote. Kto do mňa hodí kameňom?"*

Viedeň predvojnových čias je plná skrytého antisemitizmu, ktorý autor pertraktuje aj na príklade akademickej debaty o povýšení istého lekára. Rozpínajúce sa mračná tretej ríše sú zosobnené aj v príbehu samotnej Very, ktorá je nútená z krajiny utekať a ktorej prítomnosť už Leonidas považuje za kompromitujúcu aj z hľadiska spoločenských pomerov. Prístup hlavného hrdinu je pritom akýmsi ukážkovým príkladom vtedajšieho kolektívneho zmýšľania – taktne sa Židov strániť, nenápadne ich vylučovať z vyšších kruhov a v prípade previnenia podvedome vyťahovať tie najšpinavejšie výmysli o povahových črtách prenasledovanej rasy. Bola to krutá doba a ani elegancia viedenských bálov, konverzácia na večierkoch v pompéznych vilách či nedeľná opera nedokáže zmazať krvavú stopu bujnejúcej segregácie.

Franz Werfel, syn bohatého pražského podnikateľa, bol súkmeňovcom Franza Kafku či Maxa Broda. Lenivý študent, ktorého viac než vzdelanie zaujímala literatúra, sa najradšej pohyboval v intelektuálnych kruhoch kaviarní a neviazaných, no o to horlivejších debát o umení. Napriek tomu, že rodinné zázemie mu predurčilo štúdium práva, on si zvolil praktickejší a jednoduchší smer obchodníckej praxe. V známej špeditérskej firme však čoskoro pohorel, keď listy s problémami, ktoré nedokázal vyriešiť, jednoducho hodil dolu vodou. Sériu neúspešných pokusov o stabilnú kariéru pretne až vydanie debutovej zbierky *Priateľ sveta*, ktorá sa stretne s nečakaným úspechom. Groteskná a pomerne príbehová je aj životopisná vsuvka z prvej svetovej vojny, keď je Franz Werfel nútený povinne narukovať a v tlačovom úrade pracuje nakoniec bok po boku s ďalšími známymi literátmi ako Rainer Maria Rilke, Stefan Zweig, či Egon Erwin Kisch. Novela *Bledomodré ženské písmo* vyšla pôvodne v roku 1941 pod názvom *Eine blassblaue Frauenschrift* a je považovaná za jedno z najpôsobivejších diel Franza Werfela. Z nemeckého originálu ju preložila Veronika Deáková.

DIANA MAŠLEJOVÁ

JENNY OFFILL: ODD. ŠPEKULÁCIÍ

Preložila Aňa Ostrihoňová
Inaque, 2016

Dvaja zamilovaní mladí ľudia si vymieňali listy, v ktorých špekulovali o tom, čo ich čaká v živote i v dlhom vzťahu, špekulovali o všetkých vzrušujúcich neistotách. Práve miesto, na ktoré ich adresovali, prepožičalo názov celému románu.

No ani siahodlhé špekulácie nás nikdy celkom nepripravia na manželstvo, vzťah, príchod dieťaťa či partnerovu neveru. Vlastne na žiadne významné udalosti, čo človeka v priebehu rokov postihnú. Nikto dopredu nevie, ako na ne zareaguje, ako prežije sklamanie, partnerovu ľaho-

stajnosť, nikto sa nedokáže pripraviť na stratu, akú predstavuje potrat alebo manželov odchod. A chceli by sme vôbec byť na niečo také pripravení? Veď „... pocit neistoty je vlastne najlepším tréningom na iné dôležité veci, čo vás v živote čakajú... Blúdenie lesom, hľadanie nečakanej čistinky zaliatej slnkom, to je tá najsilnejšia stránka," vraví Jenny Offill o tvorivom procese písania a neistote na ceste životom v rozhovore pre The Paris Review. A práve túto neistotu preniesla aj do svojho druhého románu.

Rozprávanie o manželstve a jeho svetlých aj temnejších stránkach si čitateľ musí vyskladať z krátkych úsekov, ktoré plynú ako prúd vedomia a sú prekladané citátmi a úvahami známych aj menej známych osobností. V prázdnych riadkoch medzi fragmentmi príbehu sa objavujú príslovia, poučky starovekých filozofov, slová Keatsa, Kafku, Rilkeho, ale aj zabudnutých sovietskych kozmonautov, ba aj (bravúrne preložené) vtipy.

Postavy v knihe sú bezmenné. Manželka v prvej osobe rozpráva o všedných veciach, o krásach i strastiach materstva a manželstva s istým cynickým odstupom. Vďaka jej nadhľadu má človek pocit, akoby čítal facebookové statusy (ako sa uvádza v recenzii v The Guardian), v ktorých sa chce podeliť o zážitok, no bez hlbšieho citového prežívania. A predsa z jej výpovede zaznievajú veľmi silné emócie. Vyčerpanie zo starostlivosti o dieťa trpiace kolikou („A ten výraz – spať ako batoľa. Nedávno to zo seba ľahkovážne vypustila nejaká blondína v metre. Mala som chuť ľahnúť si k nej a vrešťať jej päť hodín do ucha."), ale hneď v nasledujúcom odseku nepoznaná láska, akú dokáže v matke vzbudiť iba dieťa („Ale vôňa jej vlasov. Spôsob, akým mi chytila prst do dlane. Bolo to ako liek.").

Veľmi silným motívom románu je frustrácia manželky nad pochovanými ambíciami. Vždy chcela byť „umeleckým žralokom", dokonca jej vyšiel román. No zrazu je celé dni doma alebo sa prechádza po nákupnom centre, lebo len tam dieťa zaspí, bojuje s plošticami a ďalšie romány sú v nedohľadne. „Čo si dnes robila, zvykol si sa pýtať po príchode z práce a ja som sa zo všetkých síl snažila stvoriť históriu z ničoho." Ako sama uvádza, ženy sa skoro nikdy nestanú umeleckými žralokmi, „pretože umeleckí žraloci sa zaoberajú len umením, nikdy nie obyčajnými vecami. Nabokov si dokonca sám neskladal ani dáždnik. Známky zaňho oblizovala Vera."

A tak manželka namiesto ďalšieho románu vyučuje tvorivé písanie a prijme prácu na knihe istého boháča, takmer-astronauta, o dejinách vesmírneho programu. Radí iným, ako písať, anonymne píše knihu za niekoho iného, sama sa tak stáva „takmer-spisovateľkou" a zrádza vlastné sny a plány.

Kríza vrcholí manželovou neverou. Manželka sa ocitá na pokraji absolútneho zúfalstva, podčiarknutého pokusom jej študentky o samovraždu. Pri návšteve v nemocnici má pocit, že je na tom rovnako ako mladé dievča s obviazanými zápästiami. Napokon však urobí všetko pre to, aby veci vrátila do starých koľají. A hoci sa s manželom dajú opäť dokopy, rozhodne nejde o klasický happy end.

Odd. špekulácií je napriek svojej téme svieže a zábavné. Rozpráva bežný príbeh, no vďaka netradičnému podaniu a originálnej forme je to naozaj výnimočné čítanie. Dokonale vystihuje pozíciu ženy, ktorá chcela v živote niečo dokázať, chcela sa stať umelecky prínosným členom spoločnosti, ale zrazu je z nej manželka a matka. Je šťastná i frustrovaná, prijíma svoju novú rolu, no nechce sa vzdať ani tej starej. A to všetko s nadhľadom a zdravou sebareflexiou.

Druhý román od Jenny Offill preložila Aňa Ostrihoňová. Výborne vystihla útržkovitú formu výpovede, jej vety sú rovnako úsečné, strohé a nabité obsahom ako v origináli. Skvele pretlmočila všetky vtipy, citáty a „zábavné fakty" zo sveta zvierat či kozmonautiky a ponúka tak čitateľom plnohodnotný zážitok.

Táto útla knižka vyšla vo vydavateľstve Inaque v edícii Pandora. Má netradičný formát a krásnu obálku, pripomína notes, do ktorého si manželka zapisuje vlastné zážitky a zaujímavé postrehy druhých, a my doň smieme nahliadnuť. A prečítať ho jedným dúškom od prvej strany po poslednú.

Ako je už v Inaque dobrým zvykom, priamo na obálke je uvedené meno prekladateľky, na konci knihy zasa nájdeme pár slov o autorke románu i o prekladateľke.

LUCIA HALOVÁ

MÁRIA BÁTOROVÁ: DOMINIK TATARKA: THE SLOVAK DON QUIXOTE

Do anglického jazyka preložil Jonathan Gresty. Frankfurt: Peter Lang, 2015.

Už len samotné fakty naznačujú, že táto kniha je nezvyčajná. Máme pred sebou publikáciu v anglickom jazyku, určenú nie pre medzinárodného, ale dokonca pre výhradne ne(česko)slovenského čitateľa. Jej témou je však Dominik Tatarka, ktorého nuansovanú, jazykovú slovenskosť je náročné priblížiť v cudzej reči. Navyše, komplikované kontexty socialistického Československa, do ktorých je nevyhnutné Tatarkovu tvorbu zasadiť, sú väčšine čitateľov na západ od železnej opony rovnako cudzie ako umiernená jedinečnosť *Prútených kresiel*. V tejto recenzii sa pokúsim priblížiť cestu, ktorou autorka cudzinca uvádza do týchto kontextov.

Prvá kapitola prezentuje pestrú a plastickú textúru zasadaní KSČ, sporov a schizofrénií československých intelektuálov, cez ktorú sa vinie riečka zrodu Tatarkovho umelecko-politického charakteru, odrážaná v dobových reakciách, etických súdoch a národnej identite. Osobitná pozornosť je venovaná podobnostiam a kontrastom v porovnaní Tatarku s Ludvíkom Vaculíkom, zdôrazňujúc zdieľanú nádej kresťanského univerzalizmu v zárodkoch komunistického presvedčenia a autenticitu rozprávača, ale na druhej strane odlišnú stavbu textu, u Vaculíka logickú, u Tatarku asociatívnu. Úvodná kontextová kapitola je zavŕšená netriviálnym porovnaním situácie v Česku a na Slovensku: v autorkinom pozorovaní sa krajiny dopĺňali, Slovensko malo prevahu v tvorivom potenciále alternativizovať existenciu, Česko zas vo filozofickej a strategickej reflexii a analýze umenia. Text sa ďalej venuje rôznym podobám autobiografickosti a práce s vlastným zážitkom, pričom sa zameriava najmä na formy Tatarkovho vzťahu k ženám a jeho politicko-sociálnu ostrakizáciu. Autorka dokladá načrtnutú komplikovanosť pozície autora aj úvodom do poštštrukturalistického pohľadu na autora alebo jeho neexistenciu, citujúc Rolanda Barthesa a Michela Foucaulta. Zatiaľ čo druhá kapitola sa venovala reprezentáciám autorovho života, tretia kapitola prechádza k reprezentácii jeho názorov a hodnôt v esejistickej tvorbe. Tieto sú sledované cez optiku vnímania národov a ľudských spoločenstiev, od všeobecného presvedčenia o dôležitosti *creatio perpetua* v „národnom organizme" až po konkrétny symbol Francúzska v Tatarkovej tvorbe, na pozadí ktorého sa odohrávajú mnohé jeho úvahy o domácej aj svetovej politike. Počnúc štvrtou kapitolou sa publikácia obracia ku konkrétnym literárnym prostriedkom. Najprv sa venuje obrazovosti všeobecne, identifikuje archetypy roľníka, intelektuála, matky, manželky a tiež žiaducej ženy mimo manželstva. Opísané sú aj premeny zobrazovania totalitnej atmosféry od *Farskej republiky* po *Démona súhlasu*. Potom sa optika zameriava na motív vody v celom rozsahu jeho symboliky vrátane očistných, optických, zvukových, pohybových a erotických prirovnaní. Šiesta kapitola umiestňuje Tatarkovo vnímanie vzťahu prírody a kultúry do kontextu diela Jozefa Cígera Hronského a filozofie Jana Patočku. Nasleduje rozsiahly prehľad filozofických koreňov existencializmu od Augustína Aurélia až po Alberta Camusa, s ktorým je Tatarka dôkladne a rozsiahlo porovnávaný, a to vrátane bohatých životopisných vložiek – táto podrobná pasáž, prítomná už v slovenskej verzii, takto získava novú dôležitosť, lebo si vďaka nej každý zahraničný literárny vedec s istým povedomím o európskej literatúre môže vedľa známeho Camusa vytvoriť uchopiteľnejší obraz Tatarku ako európskeho spisovateľa. Od ôsmej kapitoly sa text opäť zameriava najmä na dielo a v ňom pozorovateľné motívy: najprv je analyzovaný postoj k slobode, potom politický ideál ľudského spoločenstva, „obec božia". Posledné dve kapitoly obsahujú teoreticky najmladšie, experimentálne pohľady na Dominika Tatarku, pričom prvá z nich skúma vývoj jeho identity v čase a druhá je odpoveďou na nedávne tendencie vidieť jeho dielo cez prizmu postmoderny.

Záverom je možné konštatovať, že pestrá paleta obsahových aspektov Tatarkovej tvorby, zahŕňajúca morálnu, estetickú a politickú orientáciu, autobiografickosť, archetypy a symboliku, dokonca hypotézy o jeho identite a pokusy (ne)zaradiť jeho dielo do existujúcich literárnych kategórií, predostiera zahraničnému čitateľovi rozsiahly, vyčerpávajúci obraz o Tatarkovom svete významov. Prepojenia a porovnania s J. C. Hronským a Albertom Camusom spolu s citeľnou ťažobou socialistického režimu túto paletu zas pevne umiestňujú do siete historických a textuálnych súvislostí, po ktorej vláknach môžu čitatelia z odlišných kultúrnych prostredí pomaly pristúpiť k tomuto slovenskému fenoménu a ohmatať jeho kontúry. Zostáva mi už len vyjadriť nádej, že publikácia v zahraničí podnieti diskusie o slovenskej literatúre, kultúre a vede, a ponúkne na podobné fenomény zameraným výskumníkom možnosť porovnávať svoje závery s problematikou nášho lokálneho Dona Quijota.

KRIŠTOF ANETTA

JON FOSSE:
KANT

Preložila Anna Fosse
Modrý Peter 2015

Úspešnému nórskemu autorovi – básnikovi, dramatikovi, prozaikovi, esejistovi – vydal Modrý Peter v roku 2014 knihu Trilógia, ktorá sa tak stala súčasne prvou knihou tohto spisovateľa v slovenčine. Teraz sa stretávame s jeho nerozsiahlou prózou pre deti z dielne tej istej prekladateľky – Anny Fosse, autorovej manželky.

Texty tejto prozaickej knihy vytvárajú kapitolky oddelené len vnútornou kompozíciou; hlavná postava je personálnym rozprávačom až v takej miere, že sa čitateľovi v úvode kapitoly predstavuje. Svoje krátke monológy začína napríklad aj takto: „Volám sa Kristoffer. Mám osem rokov a chodím do tretej triedy." „Volám sa Kristoffer a mám osem rokov." „Chodím do tretej triedy a nemám rád, keď niečomu nerozumiem." Asi v polovici textu knihy autor vložil do príbehu postavu Kristofferovho otca, o ktorom sa syn – rozprávač dovtedy len zmieňoval. Nastúpili dialógy medzi otcom a synom, tie sú popreplietané Kristofferovými charakteristikami prostredia, v ktorom žije, rôznymi pocitmi, obavami a strachom z nepoznaného, najmä z vesmíru. Nezabudne ani na mamu, ktorá pracuje v nemocnici a má nočnú službu. Celý príbeh sa totiž odohráva počas večera, keď Kristoffer od premýšľania nemôže zaspať. Nepomáha mu ani čítanie obľúbeného komiksu o káčerovi Donaldovi. „Pred chvíľou som v posteli premýšľal o vesmíre. Vesmír je pre mňa čosi nepochopiteľné." Kristoffer, ako deti vôbec, osobitne chlapci v takom veku, je akýmsi malým filozofom, keď napríklad povie: „Nejde mi do hlavy, že je nekonečný, všetko má predsa kdesi svoj koniec, svoju hranicu... čo je za tým, kde sa končí?" Detská filozofia o vážnych veciach je zaujímavá. Kristoffer celý večer uvažuje o vesmíre, ktorému zákonite nerozumie. „Buď je kdesi tam hore hranica, za ktorou sa vesmír končí, ale čo je potom za ňou? A ak tam taká hranica nie je, znamená to, že vesmír len donekonečna pokračuje, a to predsa nie je možné, aby čosi len pokračovalo a pokračovalo?"

Za autoritu, učiteľa, kamaráta,... pokladá svojho otca, lebo „ocko má veľa kníh a veľa aj číta". Až pri kulminácii Kristofferovej fantázie o obrovi vo vesmíre a snívaní („všetci sa obrovi len snívame"), otec takmer rezignuje vo vysvetľovaní: „Ak to tak je, tak to tak je, povie ocko." Uistí však svojho syna, že keď bude väčší, môže si o vesmíre a podobných veciach veľa prečítať. „Čítaval som kedysi knižky, ktoré napísal istý pán menom Kant, a keď som ich čítal, pochopil som aspoň trochu, prečo nemôžem všetkému rozumieť." Po synovom nepokoji a strachu z nepoznaného nastupuje otcovo porozumenie a láskyplnosť. Otec prináša Kristofferovi pokoj. „Pohladí ma po vlasoch. Mám rád, keď ma ocko hladká po vlasoch." Na prahu noci zavládne v byte rozvaha, trpezlivosť, rozumnosť a pokoj. Autor presvedčivo vykreslil proces a obraz detskej fantázie, ktorá nastupuje po rozmýšľaní nad nezrozumiteľným. Takáto detská fantázia a racionálna naivita núti aj dospelého k úsmevu, ale i premýšľaniu.

Jon Fosse si aj v tejto knihe, rovnako ako v spomenutej Trilógii, uchoval zvláštnosť štýlu; jeho vety, hoci ide o prózu, majú rytmus podobný ako je v poézii a priam refrénovité, funkčné opakovanie slov v dialógoch pri uvádzacích vetách. „Bojím sa, ocko, poviem. A to už prečo? odpovie. Neviem presne, poviem. Neexistuje nič, čoho by sa bolo treba báť, povie ocko. Aj tak sa bojím, odpoviem..."

berajú v knihe približne toľko priestoru ako text, čo je pre dieťa príťažlivé, a sú také, aké ich chceme vidieť: realistické alebo fantazijné, predovšetkým však farebné, čo je pre detského príjemcu lákavé.

Útla knižka Jona Fosseho Kant prinesie potešenie i dospelému percipientovi.

GABRIELA RAKÚSOVÁ

PETER SCHNEIDER:
LÁSKY MOJEJ MATKY

Preložil Peter Kubica
Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov 2015

Ešte aj desaťročia neskôr sála z nich pôvodný plam, z listov písaných v čase vojny a krátko po nej. Po desaťročia ich spisovateľkin syn, zhodou okolností spisovateľ, uschovával v skrini, kým sa rozhodol dať švabach rozlúštiť. Takto natrafil na neuveriteľný príbeh, ktorý je v nich obsiahnutý otvorený manželský trojuholník.

Na základe matkiných listov kreslí P. Schneider (1940) mnohovrstvový portrét ženy, ktorá sa bez ohľadu na dobové konvencie podrobovala svojej vášni, zároveň zo spomienok rekonštruuje svoje detstvo. Krátko po vojne zavialo rodinu na bavorský vidiek, k starému otcovi. Tu sa rozprávač dostal do veku Willyho, ničomníka, o sedem rokov staršieho, ktorý jemu i jeho sestre sľúbil nič menej ako to, že ich naučí lietať, a to za pomoci archanjela Michala. Pravda, jeho priazeň si treba získať, a tak súrodenci kradnú matke peniaze i naturálie z domácich zásob, v čase povojnového nedostatku

nanajvýš vzácne. *„Deti sa podriaďujú, kým je autorita rodičov nedotknutá a cítia sa pod ochranou. Keď sa moc rodičov naruší, sú pripravené a ochotné prebehnúť na druhú stranu a počúvať inú autoritu. Ak klamú a prekračujú zákazy, uvedomujú si, čo činia. Dokonca ich baví, keď môžu predošlú autoritu pred očami nového vodcu zosmiešniť."*

Matka sa zatiaľ pohybuje v celkom iných sférach, v myšlienkach i listoch tak pri manželovi, skladateľovi a dirigentovi, ktorý nastúpil zle platené miesto v ďalekom Hannoveri, ako pri milencovi, opernom režisérovi – a manželovom najlepšom priateľovi.

Keďže mená a dáta zmenil autor len málo, dajú sa identifikovať. Napokon, nie je to román-šifra, ba ani nie román, najskôr dvojitá biografia, v ktorej sa syn po vyše šesťdesiatich rokoch dopátra matkinej tragédie. Popritom sa v sedemdesiatke konfrontuje s chlapcom, ktorým kedysi bol, obzerá sa v zrkadle, ktorým sú jej listy.

Na prvý pohľad pôsobí sujet dosť konvenčne, spomienky ako materiál nie sú nič výnimočné. Najmä u spisovateľa na prahu staroby stoja na začiatku nezriedka práve fotky a listy. Na-

dysi hovorca generácie 68, búriacich sa študentov, začína práve takto. Má na to dôvod; menej ako o spomienky na detstvo ide tu o psychogram neznámej ženy, vlastnej matky.

Vydávala sa zavčasu, krátko po sebe porodila štyri deti, čo bolo očividne samo osebe nad jej sily. Trápenie ešte zvýšila vojna, útek zo Saska na východe do Bavorska, ničivý hlad, vleklé ochorenia. Otec, ktorý sa o dcéru nikdy zvlášť nestaral, poskytne jej i deťom prístrešie, neušetrí ju však tvrdého zápasu s hladom a zúfalstvom.

Jediný ventil ako sa vyrovnať s nahromadenými túžbami uprostred zmareného života, rezignujúc na vlastné umelecké ambície našla v láske. Zatiaľ čo rodinu drží nad vodou šitím, v listoch, ktoré v tom čase píše, priam blčí. Písanie znamená pre ňu spôsob ako prežiť, depresie zaháňa tým, že sa vydáva napospas láske vystupňovanej do vášne. Celé roky žije matka takto v zničujúcom trojuholníku, navyše v tieni nacionálno-socialistického šialenstva, pritom bez klamstiev a tajnostkárstva, vonkoncom nie meštiacky. Manžel – tu sa volá Heinrich –, hoci vzdialený, je priebežne informovaný o detailoch mimomanželského vzťahu.

Milencovi je síce bezmedzne oddaná, zároveň sa ho pokúša vlastniť. Iba v jej láske nájde vraj domov, tvrdí. Lenže ktorý muž znesie takúto oddanosť? Andreasa jej city čoraz väčšmi zväzujú, a tak ju podvádza, uráža, pokým ona, medzičasom znovu tehotná, neprestáva ho ľúbiť. Nie je pre syna ľahké čítať, ako sa matka umára v bezvýchodiskovom vzťahu. Jeho povojnovú slá-

vu na operných scénach už nezažije, umiera roku 1948 ako štyridsaťjedenročná – syn mal vtedy osem rokov. Na príčine bola vraj cirhóza pečene, podľa iných oslabená imunita. Iba váhavo označuje autor stav matkinej duše ako depresiu.

Prekladateľa vyžadoval nepochybne tvorivejší prístup, vrátane výkladu reálií a dešifrovania narážok, ktoré sú domácemu čitateľovi dostatočne zrozumiteľné. Preloží napríklad názov nacistickej strany, ale nedešifruje jej skratku NSDAP, inokedy cituje prosto originál: *Es ist in Ros* (?) (skomolený názov koledy), *Die Fahne hoch* (nacistický pochod), *Hitlerovec Quex* (propagandistický film), preloží však meno chlapčenského zboru *regensburské Chrámové vrabčeky*.

Nadmerne závislý na origináli – napríklad: *prosíkala o pochopenie jej svadby s Heinrichom* (= aby pochopili, prečo sa vydala za H.) – preberá z neho i ortografiu, zvlášť čiarky, koliduje s normou v tvaroch ako *otcove uznanie* či *Albertove námestie*, nadužíva ukazovacie zámená, napr. *Cíti, že je na tej správnej ceste.* V čase ničivých náletov nacistický rozhlas celkom isto nevysielal *budovateľské songy* (ide o piesne, ktoré mali pozdvihnúť morálku), Wagnerov festival sotva možno prekladať ako *Ľudové slávnosti v Bayreuthe*. Miestami sugeruje text dokonca dojem, akoby ho ani nepodrobili definitívnej apretúre.

Ľúbostné listy, z ktorých sa cituje, tu poetické a dojímavé, tu patetické, prezradia veľa, jednako autorovi ostane matka záhadou. Ich lektúra ho každopádne donúti zrevidovať obraz ženy, ktorá sa bezvýhradne obe-

tovala pre deti, ako sa [illegible] v rodine. Obaja chceli lietať: on s archanjelom, ona s mužmi, ktorí mali prísť po nevernom milencovi.

Zároveň mu listy dovolia pochopiť sám seba: *„Kde pramenilo to nutkanie, aby som ženy, ktoré som miloval, odháňal preč, až kým ma skutočne neodmietli, a potom som za nimi smútil v nekonečnom a nezastaviteľnom snívaní o zmierení? Rozchody sa dali vnímať ako pokusy odvolať ich."* Aj preto sa mu nakoniec podarí uzavrieť s matkou mier.

ĽUDOVÍT PETRAŠKO

BRYNJULF JUNG TJØNN: PRECEDENS

Preložila Petra Mikulášová
FACE 2015

Časopis Vertigo, ktorý vychádza vo vydavateľstve FACE (Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania) v Prešove, má svoju knižnú prílohu – Veršeonline s edíciou Zošity súčasnej poézie. Túto edíciu vedie literárny vedec, básnik, vysokoškolský pedagóg a prekladateľ Ján Gavura. Doteraz vyšlo 25 knižiek našich i inonárodných poetov, tou dvadsiatou šiestou je práve Precedens.

Čitateľa zaujme už informácia o jej autorovi: nórsky spisovateľ s juhokórejskými koreňmi. „našli ma/... v malom mestečku štyri hodiny vlakom/ od soulu/ 23. októbra 1982/... na Vianoce 1983/ som dostal nové meno/ a nový dátum narodenia:/" Takto o sebe hovorí lyrický hrdina v Tjønnovom Precedense, ktorý, ľahko sa dovtípime, má silné autobiografické znaky. Brynjulf Jung Tjønn (1980) sa narodkiaľ si ho v roku 1983 adoptovali nórski rodičia. Vyrastal na nórskom vidieku, vyštudoval žurnalistiku a v súčasnosti žije s rodinou v Osle. Debutoval v roku 2002 románom Prišla som, aby som milovala a potom vydal ešte päť kníh pre dospelých i pre mládež. Román Aká si krásna dostal Brageho cenu za najlepšiu knihu pre deti a mládež 2013. Okrem toho autor získal viacero ďalších ocenení. Svoje texty píše v novej nórčine. Odborníci označujú jeho formu písania za básnické poviedky či básnické romány. Toto potvrdzuje aj knižka Precedens, ktorá v Nórsku vyšla roku 2013 a J. Gavura ju zaradil do Zošitov súčasnej poézie.

Texty prvej časti knihy – Literárny list z ciest, Soul – predstavujú verše bez interpunkcie a bez veľkých písmen, ani odseky netvoria sémantický predel, v druhej – Aká si krásna – sú jednotlivé výpovede ukončené bodkou a začínajú veľkým písmenom, čiarky, pomlčky a pod. absentujú, odseky však nadobudli zmysel. Tu väčšmi než v prvej časti sa prelína dávna minulosť, minulosť a prítomnosť. Autorský subjekt myšlienkami, predstavami, inokedy aj reálne sa rýchlo pohybuje v svojom živote; veľmi efektným spôsobom prepája časy a situácie. Prvá časť knihy je komponovaná a vypovedaná ako biografia lyrického subjektu. („23. augusta 1983/ si ma adoptovali/ do vysokých hôr/ do hlbokých údolí/ na západe krajiny/ nazvali ma/ brynjulf tjønn/..."). Autor píše v lyrickej dikcii svoj akoby úradný životopis, v ktorom pomocou podobenstiev kriticky hovorí o analógii medzi človekom a tovarom

je, že väčším vývozným artiklom Južnej Kórey boli skôr „malé deti zlatej farby/ ja som bol jedným z nich/" než autá. Aj chlapca prijali ako tovar – „na jeseň 1983/ si ma môj otec a moja matka/ rozbalili/ a začali ma používať/ ako výrobok/ syn/". Dostal meno, rok „výroby", dizajn – šaty, „moje registračné číslo/ k82-3232/... podľa papierov o adopcii ma našli/ 23. októbra/".

Po rokoch, v dospelosti Brynjulf pátra po svojej identite, ako žurnalista robí reportáž z Južnej Kórey („mrakodrapy/ sú vysoké ako hory u nás na západe/ cesty široké/ ako fjordy u nás na západe nórska/". So Soulom – svojou rodnou krajinou sa zoznamuje ako s cudzincom, keď chodí po meste, má pocit, akoby chodil po hociktorom meste na svete. „ja som sa celý život usiloval/ nájsť svoju identitu v nórsku/ ľudia v krajine môjho pôvodu/ ju zdá sa ešte vždy hľadajú/".

Kým v prvej časti lyrický subjekt vyslovuje domnienky alebo konštatuje reálne zistenia, druhá časť je predovšetkým rozpamätávanie sa – na prvú lásku Kjersti, na kamarátstva, spolužiakov, na manželstvo, rodičovstvo; predstavuje hľadanie, nachádzanie a nájdenie vzťahu k „novej" rodine i k jej širšiemu okoliu. O bratovi svojej adoptívnej matky sa vyjadrí: „On je rovnako môj ako tvoj!..." Autorský subjekt sprítomňuje neprítomné či už neexistujúce, spomienky, predstavy i halucinácie sa striedajú rýchlo a na malej ploche, niekedy je ťažko ich identifikovať, keďže aj tu chronológia absentuje. Ešte väčšmi než v prvej časti knihy dominujú city a pocity lyrického hrdinu, navonok sú v nor-

lé. Je to stav človeka bez poznania koreňov. Bežné, každodenné činnosti stvárnené bez metafor, bez symbolov, realistické, stručné opisy sú pôsobivé, lebo aj za nimi je hlboké, vnútorné napätie hrdinu. Bojuje medzi myšlienkami na lásku (Kjersti) a medzi všednou realitou, do ktorej patrí aj blížiaca sa smrť „nového" príbuzného.

Tento Tjønnov expresívny príbeh vo veršoch je veľmi sugestívny a predstavuje hlbokú psychologickú štúdiu o duši človeka.

Prekladateľka ponechala v texte slovné spojenia, vety i celé odseky v angličtine ako citácie z dokladov lyrického hrdinu – nájdeného a adoptovaného juhokórejského chlapca.

GABRIELA RAKÚSOVÁ

SZILÁRD BORBÉLY: VYDEDENCI

Preložila Magda Takáčová
Kalligram 2015

Keď sa Moži po vojne vráti do dediny, nič na ňom už nepripomína žida. Nebude viac nosiť čierny kaftan ani bielu košeľu, nepýta sa ani, kam sa podel jeho tovar, nábytok či knihy. Zavraždenú dcéru nespomenie ani slovkom. Keď mu dedinčania po deportácii rabovali dom, nepozreli pritom jeden na druhého. Dnes ho v jeho obchode klamú tak ako voľakedy. Ani k cigánom sa nesprávajú inakšie. *„Mesiáš už odišiel?"* vyzvedajú sa na chudého, biedneho mužíčka, keď im zas treba vyprázdniť záchod. Na zaostalom vidieku na prelome 60. a 70. rokov niet dôstojnosti, lásky, nádeje, zato však o to viac

krutosti, ponižovania, chudoby a alkoholizmu.

Desaťročia neskôr vyrastá v tomto prostredí detský rozprávač. Rodina je stigmatizovaná, prečo, nevedno. Stará matka tvrdí, že sú Rusíni. A možno Huculi alebo pravoslávni, ktorých vyhnali z Rumunska. *„Špinavý žid"*, zakričia občas za chlapcom, jeho otca údajne splodil žid. Matka má starú knihu s hranatými písmenami. O pôvode Bobonkovcov sa nám dostane iba vágnych informácií, že sú inakší, to im dáva spoločenstvo, ktoré drží pokope, pocítiť na každom kroku. O minulosti sa nerozpráva, v prítomnosti sú každopádne Maďari. Pretože byť čímsi iným nemožno.

Sz. Borbély, ročník 1964, rodák zo severovýchodu Maďarska, kde sa odohráva jeho rozprávanie, debutoval ako básnik. Vydal tucet titulov poézie i prózy, učil na univerzite v Debrecíne, prekladal lyriku z nemčiny a angličtiny. Vo februári 2014 si vzal život – *„posttraumatické depresie"*, tak označoval svoju chorobu.

S majstrovskou lakonickosťou zobrazuje očami malého ja-rozprávača všadeprítomné násil-

lie a zúfalstvo, tupú agresívnosť v opitosti, potešenie z mučenia. Ani blízki, zdá sa, nie sú inakší, hystericko-depresívna matka a otec, ktorý zbavený ilúzií, viacnásobne vylúčený zo spoločenstva, pije a mláti. *„Otcovské bitky... majú určenú dĺžku. Sprvu neprestávajú, čakajú, aby to veľmi bolelo. To im narobí chuť. Mlátia dovtedy, kým plačeme nielen od strachu, ale aj od bolesti. Aby sme si to zapamätali. Vedia, keď príde tá chvíľa. Dovtedy bijú."*

Detstvo ako temný mrak, niet z neho úniku, ale nejestvuje v ňom ani čas. Vládne v ňom ustavičný strach: z bitky, učiteľov, psov i písmen, zo všetkého. K strachu pristupuje hnus, takisto ustavične prítomný v pachoch, špine, v plačom znetvorenej tvári mladšieho brata. Napriek tomu chlapec, fakticky dieťa, už veľmi skoro musí v sestriných obnosených šatách, vystavený všeobecnému posmechu, zaujať v dome rolu muža. Zabíja myši, mačatá, podrezáva sliepky, husi, kačice, vynáša fekálie dospelých.

Našťastie sú tu ešte prvočísla, nedajú sa deliť práve tak ako ani osamelosť a smútok, ktoré v rodine musí každý znášať sám ako celok, dovoľujú unikať do vnútorného sveta. Vonkajší s chlapcom aj tak veľmi nekomunikuje, narodil sa doň tak ako i jeho dvaja súrodenci. Malý brat na ňom pobudne iba trinásť mesiacov, jeho smrť uvrhne matku, beztak psychicky labilnú, do ešte horšej krízy. Chlapec sa o ňu aj tak neustále strachuje, jej nešikovné trestajúcej ruky sa bojí menej ako jej depresií.

Jestvuje však ešte i príroda, hoci ho od nej oddeľujú iní ľudia, ba aj čosi ako šťastie. Aspoň občas, napríklad keď matka má výnimočne dobrú náladu a hrá sa s deťmi. Chlapec by sa rád hral častejšie, ibaže musí pracovať. Ani snívať sa nesmie. Aby sa deti odučili od snívania, strčia do vreca mačku a potom ju pri hlave spiaceho dieťaťa utĺčú na smrť, pomaly a pedantne.

Starý otec z matkinej strany, inak skupáň, bol kedysi hrdým Horthyho vojakom. Aj teraz, keď sa v dedine šíri absurdný socialistický vokabulár, naďalej nosí hitlerovské fúziky, dáva tak najavo svoj odpor.

Postavy neustále počítajú s ponížením, akoby to bol prírodný zákon. Rozprávačov otec tiež patrí medzi nich, nie však matka. Hoci číta len s námahou, jednako práve ona by rada stade preč. *„Sme slobodní,"* vraví, ak sa výnimočne cíti lepšie. Lenže opustiť dedinu znamená zradiť, kto neumrie tam, kde sa narodil, vystavuje sa nepriateľstvu. A kto je štipku inteligentnejší, toho pokladajú za žida.

Keďže rozprávanie z perspektívy dieťaťa neprebieha chronologicky, živí sú navždy mŕtvi, mŕtvi zas ostávajú stále živí. Sugestívne zobrazené výjavy sa spájajú s reflexiou, vety sú krátke, ich rytmus tvrdý a ostrý. Preklad adekvátne reprodukuje zhnusenie, strach a zúfalstvo predčasne vyspelého dieťaťa. Vynaliezavo sa transponujú originálne výrazy užívané v tejto špecifickej lokalite, vložené do výpovede rozprávača ako alternatíva k preferovanej bezpríznakovosti: *poldegrafia, dochtor, pumpavy, krumple, smetanka.* Citlivo sa adaptujú aj sporadické fragmenty folklóru: *Mati moja, mati, môj korienčok zlatý...*

Vďaka svojej pozícii outsidera vidí protagonista Borbélyovho autobiografického románu ostrejšie a prenikavejšie a či skôr čosi v ňom vidí viac, totiž práve onen *„zradca"*. Jeho pohľad má blízko k veciam, zároveň akoby sa nad nimi vznášal.

Na gymnáziu sa konečne zbaví stigmy. Práve jemu sa podarí to, čo sa nepodarilo starému otcovi ani matke: uniknúť chudobe, hladu, smútku, slzám, únave a bolesti, stiesnenosti, ktorá ho dosiaľ obklopovala.

ĽUDOVÍT PETRAŠKO

PETER STAMM: V DEŇ AKO TENTO

Preložil Ján Jambor.
Artforum, 2015.

Po románoch *Agnes* (Ikar, 2006) a *Približná krajina* (Kalligram, 2010) sa v uplynulom roku dostal na slovenský knižný trh aj ďalší román Petra Stamma (1963) pod názvom *V deň ako tento*. Ak máme skompletizovať preložené dielo tohto švajčiarskeho po nemecky píšuceho autora, pripomeňme, že v roku 2014 vyšla aj jeho knižka pre deti *Prečo bývame za mestom*, doplnená ilustráciami Jutty Bauer. Nie je náhoda, že všetky štyri tituly preložil do slovenčiny Ján Jambor, ktorý je na Slovensku najväčším znalcom diela Petra Stamma; Stammove texty nielen prekladá, ale k nim pristupuje aj z hľadiska literárnovedného výskumu. Ten v prípade románu *V deň ako tento* ponúka okrem iného priestor na intertextuálnu diskusiu prostredníctvom alúzií na francúzsku literatúru; či už je to román Georgesa Pereca *Muž, ktorý spí* (1967) alebo Camusov *Cudzinec* (1942), respektíve sa hľadajú súvzťažnosti k Flaubertovej *Citovej výchove* (1869). K bohatosti intertextuálneho inventára tohto románu prispieva veľkou mierou problematika tzv. *„krízy stredného veku"*, ktorá vytvára živnú pôdu pre ďalšie intertextuálne presahy. Okrem citátov (už spomínaného Pereca a niekoľkých veršov piesní), sa Ján Jambor musel pri preklade vysporiadať napríklad aj s topografiou mesta Paríž alebo s typickým stammovským lakonickým štýlom. Ten na prvý pohľad pre prekladateľa nepredstavuje vážnejšie riziká, avšak v praktickej rovine môže vyvolať pocit neúplnosti, nevypovedateľnosti (isté ťažkosti, mimochodom, nastávajú aj pri prednese Stammových textov v slovenčine). Slovenský preklad aj s ohľadom na uvedené výzvy však pôsobí koherentne.

Ústrednou postavou románu *V deň ako tento* je Andreas, má vyše štyridsať rokov, vyučuje v Paríži nemčinu a v jeden deň sa rozhodne radikálne zmeniť svoj život. V tomto meste prežíval vyše osemnásť rokov „prázdnotu opakovania", ktorú „napĺňalo" vyučovanie, stretávanie sa s milenkami, návšteva kina, čítanie kníh a výdatná konzumácia alkoholu. V jeden májový deň Andreas prechladol a rozhodol sa navštíviť lekára. Lekár mu po prehliadke navrhol sondu do hrudného koša, ktorej sa Andreas vzápätí podrobil. Vo chvíli, keď si mal vyzdvihnúť výsledky vyšetrenia, dostal strach, zmocnila sa ho predstava, že má rakovinu; predstavuje si, ako ho ožarujú, kolegovia ho ľutujú a strániа sa ho: „Andreas kráčal stále rovno. Nemal pred sebou nijaký cieľ, jednoducho chcel odísť zo štvrte, kde žil. Utekal pred chorobou, ktorá sa volala jeho život, jeho práca, jeho byt, ľudia, ktorých nazýval priateľmi či milenkami. [...] Nemá tu nijakú minulosť a nijakú budúcnosť, má len letmú prítomnosť". Vzápätí predal byt, v práci dal výpoveď, stroho sa rozlúčil so svojimi milenkami a opustil Paríž.

Pocit vstrebania uplynulého života do jedného dňa, do jedného jediného životného okamihu, prináša mučivú sebaanalýzu vlastného prežitého života. Až radikálne oslobodenie sa od stereotypnej minulosti dokáže priniesť katarziu. Heterodiegetický rozprávač románu zanecháva svoju postavu na rázcestí medzi minulosťou a prítomnosťou, Andreasovo detstvo a mladosť sa prelieva do jeho súčasnosti, minulé postavy „vstupujú" do prítomnosti a naopak prítomné postavy sa ocitajú vo fiktívnej minulosti. Striedanie minulých a prítomných časových úrovní je navyše sproblematizované prospektívnym rozprávaním; vnútorný svet hlavnej postavy je zaplnený množstvom predstáv a želaní o budúcej možnej existencii. Andreas sa vracia domov do rodného Švajčiarska. Sprevádza ho mladá kolegyňa Delphine, avšak Andreas má záujem o inú ženu. Chce sa stretnúť so svojou celoživotnou láskou Fabienne. Aj tento príbeh sa však končí podobne ako tie predchádzajúce, Fabienne sa o niekoľko dní ocitne na novej strane v Andreasovom pomerne bohatom zozname milenièk. Minulosť sa tak naplnila a stala sa súčasťou prítomnosti.

Podobne ako v románe *Agnes*, aj v próze *V deň ako tento*, využíva Stamm tzv. techniku príbehu v príbehu. Raz pri potulkách Parížom objaví Andreas brožúrku s názvom „Láska bez hraníc". Ide o banálny ľúbostný príbeh medzi istým Jensom a Angélique, ktorý sa Andreas chystá využiť ako didaktický materiál pri vyučovaní nemčiny. Na pozadí udalostí tohto príbehu si vykonštruuje svoj vlastný vzťah s Fabienne. Predstava o šťastnom konci podľa predlohy literárneho príbehu medzi Jensom a Angélique sa však v prípade Andreasa a Fabienne nenaplnila, pretože Andreas, nainfikovaný triviálnou literatúrou, nedokáže rozoznať hranice medzi fikciou a skutočnosťou. Až neskôr si uvedomí, že celý jeho život bol v podstate iba akýmsi fiktívnym príbehom, v ktorom bol po celý čas literárnou postavou, a že by už konečne mal prekročiť hranicu medzi predstavou a skutočnosťou a vstúpiť do reálneho sveta a začať v ňom existovať. Odchádza z rodnej dediny s cieľom vrátiť sa späť do Paríža. Jeho návrat však končí na polceste, pretože sa rozhodol, že vyhľadá Delphie, ktorá v tom čase trávila dovolenku v prímorskom letovisku. Po nejakom čase ju objavil, priblížil sa k nej s nádejou, že objíme skutočnú Delphine: „zastala a potom k nemu spravila dva kroky. Povedala niečo, čomu nerozumel, zasmiala sa a pobozkala ho na ústa. Objali sa a pritlačili sa k sebe tak silno, že ich to zabolelo. Delphine mala chladné telo. Ponad jej pleca Andreas uvidel iný pár, ako sa neďaleko od nich objíma. Mal pocit, že pozoruje seba a Delphine, že je od všetkého veľmi ďaleko. Celkom blízko neho bolo len hučanie vĺn, ktoré ho objímalo".

JURAJ DVORSKÝ