

## Hĺbka a vzostup (Buzássyho poémy *Pláne, hôr*)

JÁN GAVURA, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Sledovanie kompozičných a vyjadrovacích spôsobov odhaľuje podstatný, nielen akcidentálny rozdiel medzi dlhšími a kratšími formami lyriky. Dlhší básnický text nie je spojením krátkych básní ani rozšírením pôvodného básnického jadra o ďalšie epizodické dodatky, ale má osobitne pripravenú kompozíciu, využíva návratnosť motívov a uvádzacie, prípadne rámcujúce časti. Krátky text má bližšie k postulatívnej, nemá dostatočný priestor na rozohratie väčšieho počtu súvislostí, veci musí nutne formulovať (menej vysvetľovať, rozvíjať) a konfrontácia sa odohráva priamo. Motiváciou a cieľom napísať dlhší text je potreba povedať niečo komplexnejšie, štruktúrovane, s viacerými úrovňami, prípadne motívickými líniami. L. Novomeský cez *Vilu Terezu* (1963) potrebuje do dôsledkov objasniť historickú udalosť, epochu a esteticko-ideové princípy platné pre ľavicový medzivojnový okruh, vyvracajúc tak odsúdenie, ktorého sa mu dostalo. Malý priestor by takisto nedokázal nahradiť trvalý, neúnosný, stupňujúci sa tlak ohrozenia, ktorý sprostredkuje viacdielna Ondrušova skladba *V stave žľče* (1968, 1996). Dlhší text vzniká aj pri použití asociatívnej metódy, blízkej automatickému písaniu, keď sa do formy vloží dôvera, že sa cez ňu vypovie viac skrytej pravdy z podvedomých prahov človeka. Takýto básnik, napr. V. Beniak v skladbe *Žofia* (1941), si nemôže zvoliť krátky útvar, pretože pri malom rozsahu sa asociatívna spleť nevie stať zreteľnou a čitateľnou. Až báseň-poéma, báseň-pásmo postupne vyčlenia prvky rozdielnej dôležitosti a hierarchicky sa stratifikujú.

Básne žánrovo príbuzné poémam publikuje Buzássy na štyroch miestach: v básni-hre **Rozprávka** (1975), v zbierke štyroch poém **Pláň, hory** (1982), v súbore poém siedmich slovenských básnikov skladbu **Odyssov návrat** (1988) a v knihe šiestich básní **Pani Faustová a iné básne** (2001). Posledné tri spomenuté dlhšie lyrické texty J. Buzássyho nie sú úplne samostatné a pridávajú prvky narúšajúce predispozíciu veľkých lyrických žánrov. Zbierka **Pani Faustová a iné básne** využíva vo veľkej miere prvky grotesky (absurdna a komiky) a tie vo svojej nemimetickosti zvyčajne vedú k splošteniu významov (absurdno, nonsens a komika nedosahujú nedostihnuteľnú variabilnosť reality). Majú prednostný záujem vplývať postojovo a tomu sa prispôsobujú prostriedky a ciele textov. V prípade poémy **Odyssov návrat** a čiastočne v knihe **Pláň, hory** možno predpokladať iný druh sémantického zriadenia: spracúva sa totiž iná literárna predloha. Zatiaľ čo **Pláň, hory** má nadväznosť konfrontačnú a selektívnu, báseň **Odyssov návrat** preberá prototext dôsledne: zo starogréckej Odysey sa používa dejová paradigma aj postavy a k zhode dochádza aj v názve Buzássyho básne so záverečnými spevmi Homérovej predlohy. Originálnosť a novosť, ako základné podmienky opodstatnenej existencie diela, si musia hľadať nové spôsoby pre plnohodnotnosť svojho prejavu. Spôsob, akým Buzássy disponuje texty väčšieho formátu v knihe **Pláň, hory**, podávame v nasledujúcom prehľade.

Buzássyho zbierka **Pláň, hory** bola vydaná po dlhodobom prepracovávaní motívov i tvorivej metódy. Náročná výpoveď s univerzálnou témou potrebovala starostlivo zvažovať slová a postupy, aby sa vyhla pojmovej abstraktnosti alebo obsahovému klišé. Keď začiatkom osemdesiatych rokov kniha **Pláň, hory** konečne vyšla, autor medzitým uverejnil viacero vlastných a prekladových kníh poézie. Aj bez priameho potvrdenia autora, ktorý priznáva, že text **Pláne, hôr** „písal veľa rokov“ a „toto je zhruba jeho piata verzia, ale v niektorých detailoch azda i desiatá“ (Ján Buzássy<sup>1</sup>), je zrejmé, že mnohovrstevnatý výsledok má široký záber, v ktorom sa uplatnili témy nazbierané počas dlhšieho časového obdobia.

Práve prevrstvovanie tém a zmeny vnútorných dispozícií a preferencií autora v priebehu času spôsobujú, že básne patria medzi „neľahké“ čítanie. Kompozično-obsahový rámec, ktorý by udržiaval kontinuitu motívov, podporoval ich vzájomnú spojitosť a dopĺňanie sa, je veľmi voľný a z veľkej časti nemá oporu v obsahovej rovine. Zo štyroch básní-poém, zaradených do zbierky, len úvodná skladba *Krajina vekov, krajina-ucho* sleduje dôslednejšie logické obsahové usporiadanie. Ostatné tri skladby *Mdlý kopijník*, *Scherzo* a *Ty, ktorý preberajú výpovedné kompozičné mody schopné prijímať* (privrstvovať) nové motívy. Výsledným tvarom sú mody pôsobiace ako nesúrodé, eklektické až náhodné (modus spontánnej reflexie a neviazaného rozprávania). Buzássy pri písaní preberá spôsob písania modernistických autorov, predovšetkým T. S. Eliota a E. Pounda, ktorých básne dôkladne poznal aj z vlastnej prekladateľskej práce (Eliotov výber bol publikovaný už r. 1966 a Pound vychádza r. 1994). Štýl modernistov, kde „kultivovaná citlivosť“ naráža na „obrovskú rozmanitosť a komplexnosť“,<sup>2</sup> pričom sa „rozbíja a deformuje jazyk, aby sa táto komplexnosť vyjadriala“,<sup>3</sup> je blízky Buzássyho vnímaniu seba a reality. Buzássymu vyhovuje analytickosť, erudícia či voľné spájanie motívov v juxtapozícií<sup>4</sup> (vo vzájomnom porovnaní), pri zachovaní sugestívnosti a konkrétnosti výrazu. U Buzássyho, rovnako ako u modernistov, je silná tendencia dávať postavám psychologickú hĺbku (formálne v tvare vnútorného monológu), prenášať pozornosť na neistú, ale rovnako informačne nasýtenú rovinu ľudskej reflexie a emócií. Analýza, relevantnosť a význam sa pri týchto údajoch nedá odhaliť priamo a definitívne, ale intuitívne a s rizikom omylu.<sup>5</sup>

Výstavba básní nesie znaky, aké Buzássy používa v iných, predchádzajúcich aj neskorších knihách. Opäť si vyberá epizujúce podložie a gnómičný časopriestor v jeho univerzálnosti, takže udalosti sa môžu odohrať kdekoľvek a kedykoľvek a azda len niektoré alúzie stabilizujú vnímanie času básní ako času objavujúceho sa v bájach, rozprávkach

<sup>1</sup> BUZÁSSY, J.: *Pláň, hory*. Bratislava : Smena, 1982, text na prebale vzadu.

<sup>2</sup> Eliotove slová na adresu metafyzických básnikov vzťahujú B. Wilkie a J. Hurt aj na samotného T. S. Eliota (WILKIE, B. – HURT, J.: *Literature of the Western World. Volume II. Neoclassicism Through the Modern Period*. New York : Macmillan, 1984, s. 1865).

<sup>3</sup> WILKIE, B. – HURT, J., c. d.

<sup>4</sup> J. Frank pri opise Eliotovej metódy hovorí, že jej úspešná recepcia nastane vtedy, ak sa „slovné skupiny čítajú vo vzájomnom porovnaní a spojení a vnímajú sa simultánne“ (FRANK, J.: *The Idea of Spatial Form*. [www.english.uiuc.edu/maps/poets/a\\_f/eliot/wasteland.htm](http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/eliot/wasteland.htm); 15. 2. 2005).

<sup>5</sup> Odrážajú sa tu základné vedecké a filozofické podnety formujúce modernizmus začiatku 20. storočia – H. Bergson, W. James, psychoanalýza S. Freuda a C. G. Junga, fyzikálne teórie A. Einsteina (podľa HILSKÝ, M.: *Modernisté*. Praha : Torst, 1995, s. 7 – 41).

a mýtoch. Prítomné sú ozveny z kultúrnych tradícií antiky (Titani, Téby, Tiresias, Orfeus, Eurydika, Odysseus, kentauri), Biblie a hrdinských eposov (Lohengrin) oživených neskoršie umelcami renesancie, romantizmu a modernistami (okrem T. S. Eliota, E. Pounda ešte významne J. Joyce). Univerzálny čas prináša oslobodenie od (sú)časných prienikov, možnosť sústrediť sa na podstatu, ktorá vo svojej hĺbke (alebo výške) nestráca z aktuálnosti a gnómickej prítomnosti.

Z epickej výbavy do poézie preniká aj využívanie postáv, ktoré (rovnako ako často predtým v zbierkach **Krásna vedie kameň, Eubovník, Rok**) uvádza autor výhradne cez charakterovú typológiu. Účinnou skratkou sa k postavám hneď priraduje ich typická skúsenostná báza a vlastne tá danú postavu naplňa a tvorí: pastier má rozvinutú intuíciu, je jednoduchý, ale praktický a pozorovaním prírody získava prirodzenú múdrosť; starena a starec sú bohatí na skúsenosti a plní spomienok; naopak, mladík či dcéra stareny sa podrobujú introspekcii, opatrne sa dotýkajú nových vecí a citlivo vnímajú to, čo je príťažlivé a krásne.

Súčasťou Buzássyho skladieb sú zreteľné a logicky jasné formulácie, ktorými autor stmeluje texty a posúva ich ďalej. Obsahujú však tiež vyjadrenia, kde sa zreteľne črtá básnická imaginácia bez referenčnosti, obmedzujúc možnosť ďalšieho analytického rozdrobenia metafory. Určujúcim poetickým prostriedkom sa pre knihu **Pláň, hory** stáva spájanie syntagiem prechádzajúcich pomedzím konotatívnosti a denotatívnosti. Pri týchto slovných spojeniach nie je istota jednoznačného vektora recepcie a najpravdepodobnejší význam sa môže vyberať medzi tromi riešeniami. Spojenia sa dajú čítať vecne a doslovne, metaforicky a s prenesením významu; najlákavejšie je však nastavenie, pri ktorom dochádza ku kombinovanému dotyku s oboma sférami. Zvyčajne ide o slovné hry s etymológiou a dávnou motiváciou slov, stojacou pri ich vzniku, ďalej o prípady polysémie, lexikalizované metafory, syntagmy s homonymiou a samozrejme upravené frazeologické jednotky.<sup>6</sup>

Pri preferovaní nemateriálnosti v tomto a v ostatných Buzássyho textoch sa môže ako paradox javiť veľký priestor venovaný exteriéru, opisu krajiny, ktorá sa dostáva do názvu knihy a do úvodnej skladby s titulom *Krajina vekov, krajina-ucho*. Ako sa však ukáže, krajina plní dôležitú úlohu – stáva sa miestom stretnutia vzdialených generácií a má platnosť pamäti, kam človek vpísal svoje úmysly presvedčivejšie, zanechajúc odkaz

<sup>6</sup> Jazykovú tenziu príznakových foriem v jazyku možno demonštrovať na príklade dvojveršia: „Tvár zaborená do psicho vína. Vetríaca. / Vo vetre, ktorý prináša zlé správy.“ Využíva sa iskra napätia medzi názvom popínavej rastliny (psím vínom, lat. parthenocissus quinquefolia) a najtypickejším zvykom psa zmyslovo vnímať (vctriť), pričom sa nevytvára samoučelný fiktívny obraz, absurdná slovná hra, ale zachováva sa reálna šanca, že sa situácia uskutoční. Človek ležiaci na lúke môže svoju tvár ponoriť medzi vrúbkované listy psicho vína a rovnako môže intenzívne vnímať prúdnic vetra. Na získanie maximálneho estetického účinku si vie Buzássy efektnú slovnú zostavu pripraviť; nie dlho pred zapojením dvojveršia do textu básnickej skladby je použitý motív skutočného vína, vína zvoniaccho „v pohári ako zväzok kľúčov“. Výskyt denotatívneho vína a fakt vetrenia (psov) spôsobuje, že máme tendenciu názov „psic víno“ rozkladať na dve samostatné slová s vlastným významovým záberom, aj keď sa tým ide proti prirodzenej referenčnej denotácii slova. Takto sme upozornení na slovo (ako bývame ostrážitejší pri slovách zdôraznených napríklad rýmom) a vnímame ho ako aktívnu podporu estetického zážitku z jazykového fondu. Nezanedbateľnou úlohou zostáva, samozrejme, rozvíjať asociatívne spojivá v texte.

čitateľný aj z odstupu storočí. Pri hľadaní pravdy, čo zaiste aj tentoraz motivovalo autora, je krajina cenným kritériom, pomocou ktorého sa odstraňujú najčastejšie prekážky poznania pravdy – zdanie o pravde a subjektívne úsilie vytvoriť pozitívnejšiu predstavu o vlastnom konaní, než to tak v skutočnosti je. Dejiny krajiny vypovedajú o človeku viac ako dejiny slov, často bezobsažných a zavádzajúcich; v hĺbke zeme sa totiž postupne odkrývajú mnohé pravdivé, trvalé, pritom dočasne neviditeľné veci, známe až z odstupu, zo svojho účinku. Krajina je spoľahlivé záznamové médium, ktorému, na rozdiel od ľudskej pamäti, zabúdanie trvá dlhšie a navyše neprebíha tak subjektívne a selektívne.

V dvojčlennom názve poémy *Krajina vekov, krajina-ucho* sa predznačuje kompozičné rozdelenie samotnej básne. Predtým však, ako sa naplno začína odvíjať prvá časť príbehu – krajiny vekov a generácií chodiacich „dokola / ako točité schodište“, uvádza Buzássy konfrontáciu dvoch určujúcich motívov: zeme a ľudskeho vedomia. Pre duchovnú rozmernosť psyché i exteriér krajiny platí pocit priestoru, možnosť pohybu, trojrozmerného rozoznávania vecí v popredí, za-, pred- a nad inými vecami. Rovnako ako v biotope, tak aj vo vedomí a spomienkach. „Pozeraš do diaľky, ruka priložená k očiam, / oči zaclonené, do seba – / aký si v priestore i v čase svojej krajiny, / na ktorej zem sa tisícročia mení.“ V tomto dvojstrannom ponore je zahrnutá identifikácia vlastnej pozície voči životnému časopriestoru a zároveň aj potvrdenie, že ide o konečné a prirodzené začlenenie.

Pred iniciačnými slovami „Tak bolo“, ktoré stoja na začiatku oboch polovic poémy, autor ešte dvojnásobne zdôrazňuje pozíciu zdola, pozíciu „prachu“ a „pláne“, ukazujúc, že veľké sa ukrýva za malým a pozornosť si zasluhuje aj niečo, čo už sa nikomu nemusí zdať prospešné, využiteľné: „hľadajúc v prachu – / hľadáš vo svojom vnútri, / a keď v sebe vykopeš siedmu vrstvu Tróje / vieš, to je tá hrdinská vrstva, / hoci je to len pláň“.

Prvý obraz krajiny nijako neteší; odrazu chápeme etymológiu slova pláň – p l a n ý alebo p l a n ú t'. Nech by už bolo motiváciou ktoréhokoli z týchto dvoch slov, vieme, že na prežitie v tomto prostredí bude potrebná veľká húževnatosť a zvýšená námaha: „Pláň horí, pálená slnkom od východu k západu, / do suchej skaly bije suchý hrom; / tieň hľadá vlhké pukliny, lež kde sú / v krajine, ktorá sa nezastavuje vo svojom kamenení.“

Motív sucha sa postupne ustáľuje ako dominantný. „Krajina siaha na srdce a miazga trasie suchým stromom: / plody nepadajú, / len modly z piesku v zborených stĺporadiach (k slzám vsiakavé), / len stoly obetné (ku krvi vsiakavé), vyprahnuté.“ Všetko si vyžaduje dávku vlhky; ak by sa objavil zdroj vody, napojenie všetkých žiadajúcich osôb a (vsiakavých) objektov by ho úplne pohltil. Potreba vody je natoľko zúfalá, že tí, čo boli zvyknutí „nechať koňom zlízať rosu z kameňov“, sami sa zohýbajú k zemi a lížu.

O riešenie sa pokúša žrec, veštec a vykonávateľ obetí, bitý slnkom rovnako ako jeho krajina: „horí / a hovorí koreňom, aby sa pohli, v zemi hľadali. / Je iba jeden smer. Hĺbka.“ Veštcova pozornosť smeruje do minulosti, k tým, od ktorých dostali skúsenosti a poznanie, k tým, čo prežili a dotiahli rod až k tomuto času. Muži so žrecom hľadajú, očakávajú s napätím: „Hľa, kosti predkov, podklady k životu. / Nič neprežradia?“ Ale úsilie je márne; „voda sa trátí, akoby sa mŕtvi pomstili, / akoby upíjali z druhej strany, / z dna, vyprahnutí, nedostatočne oplakaní“. „Len prázdna čaša koluje, / dotyky bielych úst do stratena. / Do prázdna, ktoré hasí iné plamene.“

Druhú polovicu básne naopak sprevádza všadeprítomnosť vody. Rozdiel, tak ako je predstavený, byť väčší ani nemôže. Výskytom vlhky a predovšetkým jej pôvodom sa mení perspektíva nazerania na úvodnú časť básnického textu. Náhle si uvedomujeme, že rozdelenie básne na dve polovice sa deje podľa „genderového“ kľúča, keď úvod poémy patrí mužskej vyprahnutej planine, ktorú v druhej časti nahrádza plodonosná vlaha žien. Tej je podľa autora v ženách toľko, že by sa „ryby zľakli“.

K novému poznaniu dospievajú všetci. „Krajina zrazu pochopila: nie muž, žena je počiatkom. / Žena je zázrak, lebo zdrap, ktorý skrkvála / a dupla na zem, / je fialka, ktorá sa pomaly vystiera.“ Chápe aj muž; blíži sa k žene, ale cíti, „toto je ženský čas... vždy je ženský čas“. Vidí vlastnú neschopnosť riešiť ohrozenie existencie, vníma, že na to nie je prirodzene vybavený, hoci je to on, kto vie vyvinúť silu, kto tvorí „poradný kruh, zväzok rúk, trasúcich kopijami“. Tento kruh, azda raz mierový a krásny (kedysi „bol kvitnúcim kríkom“), ho však svojim „dvojakým chvením“ „trávi“.

Voči žene je muž v nevyhode, viac potrebuje ona ako on. Žena aj „lásku prijala ako zámienku, / ako posolstvo, ktoré treba dať ďalej“. Pri motivácii tvorí a podieľať sa na živote sa ukazuje marginálna mužská úloha; muž sa redukuje len na dočasný spoločníka pre zachovanie rodu. Je síce prítomný pri iniciácii života, ale pre ženu akoby nebol tento fakt mimoriadne dôležitý. Je taký nepatrný, že si „dotyk, / ktorým sa prebudil svet“ takmer nedokáže v pamäti vybrať. Svoju úlohu v reťazovitom podávaní života však žena cíti zreteľne: „je vo mne veľa tiel, / iných a iných, budúcich, / ľudí, ktorých ja poznamenávam a určujem, čo v nich bude; / dávam zo seba i z iných.“ Novosť a perspektíva budúcnosti, naplňajúca už prítomný čas, spochybňuje mužský záujem o historické, o upieranie pohľadu na predkov. Hovorí: „za minulosťou obráťme list. / Nič sa nám nezopakuje doslova.“ Žena má schopnosť „zbaviť“ ťažké „mužské slová“ významom, ako keď sa „zhodí náklad“, a zmeniť ich na „citoslovčia, a teda ozaj city, / ten pôvodný dôvod všetkého“. Aj odyseovský motív konfrontácie mužského a ženského prínosu je v prospech „ženskej pravdy vecí“; „zúčtovanie so ženími“ je vyslobodením, odstránením neproduktívnych trúdov v „úli, ktorý už pracuje, hoci roj nevzlieta“.

Žena napokon splýva s krajinou, i keď je to v básni podané len cez slabnúce zmysly starca („obe rodia a sú i spočinitím“). V žene je „prameň, ktorý dlho klesal“, ale „začína sa vracat“. Básnická skladba, ktorej dvojdielny názov prideluje obom poloviciam ich časť názvu, dáva mužskému svetu názov – k r a j i n a v e k o v. Ním, pri istom zjednodušení, charakterizuje náklonnosť mužov k pamäti, k hlave a racionálnejším východiskám. Žene prostredníctvom názvu prisudzuje od začiatku pasívnejšiu úlohu pomenovanú prostredníctvom prijímacieho orgánu sluchu (k r a j i n a - u c h o): „žena“ je „prechovávačka (ucho v uchu)“. Avšak životaschopnosť, akou ženský princíp v texte neprestajne prekypuje, dokáže zdanlivo nekonajúci a pasívny orgán pretransformovať na niečo určujúco produktívne a aktívne: „ucho tak dlho počúva, až samo prehovorí“.

Básne knihy **Pláň, hory** hovoria o žijúcich a ich svete spôsobom podstatne elementárnejším, než je to u Buzássyho, básnika vysoko vážiaceho si cnosti, typické. V jeho pohľade sa neprejavuje hodnotiace kritérium kvalít, keď si človek svoju cenu do značnej miery zvyšuje sám, zušľachtovaním alebo povedané jazykom teológov „vzmáhaním sa v čnostiach“. Málo záleží, akí sme a kto sme, človečenstvo má aj svoju spodnejšiu úro-

veň, ku ktorej sa básnik v textoch blíži. Je to úroveň, kde je už ťažké riadiť plynutie úvah a veršov, čo napokon možno svedčí aj o niekoľkoročnom posúvaní finalizácie poém. Báseň *Krajina vekov, krajina-ucho* plynie po tejto rovine elementárnosti; z nastavenia témy, jej subtilných deformácií a vlastných preferencií preráža autorova adorácia ženského princípu vo svete, v ktorom vidí počiatok života a záruku jeho pokračovania. Zároveň sám muž prisudzuje fyzicky silnejšiemu mužskému pokoleniu úlohu, ktorá sa javí menej hrdinská. Našiel by sa však uhol pohľadu, a Buzássy ho nachádza, kde je takto nastavená konštelácia prirodzená.

Príťažlivosť modernistických autorov nie je u Buzássyho len v rovine metódy a štýlu. Do **Pláne, hôr** vstupuje výrazným spôsobom Eliotova báseň *Pustatina* – paralely a impulzy tejto päťdielnej skladby sú také výrazné, že **Pláň, hory** možno považovať za analogický, porovnateľný pohľad na svet, aký v dvadsiatych rokoch 20. storočia po prvý raz podal T. S. Eliot. Buzássy podľa vzoru Eliota vychádza z legendy o svätom grále,<sup>7</sup> o ceste, na ktorej má bezúhonný rytier priniesť grál a kopiju a takto prinavrátiť život krajine postihnutej suchom a neplodnosťou. V Eliotovej básni sa na niekoľko spôsobov evokujú „vegetačné obrady“,<sup>8</sup> „rituály plodnosti“<sup>9</sup> (fertility rituals), ktorými sa Eliot inšpiroval pri štúdiu antropologickej knihy J. L. Westonovej *From Ritual to Romance*.<sup>10</sup> Rovnakými rituálmi napĺňa báseň Buzássy: žrec skúša hovoriť ku koreňom, predkovia vystavali „modly z piesku“ a v básni *Scherzo* skúša jedna z postáv, starena, zasieť zrna.

Buzássy je dôsledný pri nadväzovaní na Eliotovu *Pustatinu*; „ukážem ti čosi, čo sa nepodobá / tieňu, ktorý ti ráno beží v stopách, / ani tieňu, ktorý ti večer ide v ústrety; / ukážem ti strach v hrsti prachu“, deklamuje Eliot, ten istý pocit prežíva aj Buzássyho žrec v drsnej košeli, keď „v dlani zvierá svoj suchý pot, aby v ňom zakľal strach na hrst' prachu“. Buzássy chce, aby sme vnímali spojitosť medzi oboma básňami, pretože takto vyniknú rovnaké východiská obidvoch pohľadov, Eliotovo po prvej svetovej vojne a Buzássyho v normalizačných sedemdesiatych rokoch. „Kto je ten tretí, kto kráča pri tebe? / keď rátam, sme iba ty a ja, / ale keď pozriem vpred hore bielou cestou, / vždy ktosi ďalší kráča pri tebe / v hedom plášti, so zahalenou tvárou“, pýta sa Eliot a Buzássy parafrázuje: „Kto to kráča krajinou? / To druhá duša, duša-ja, náhradná, / vysnená duša plemena, kráča jeho vedomím i snami?“

Buzássy má k Eliotovi blízko na začiatku, postupne sa však od seba koncepcie oboch autorov vzdiaľujú. Zrejmý je najmä záverečný odstup od Eliotovej básne. Eliot ani na konci nemení predstavu bezútešnosti, skladba podľa literárnych kritikov a historikov

<sup>7</sup> Porov. SMITH, G.: *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*. HAY, E. K.: *T. S. Eliot's Negative Way* a ďalší ([www.english.uiuc.edu/maps/poets/a\\_f/eliot/wastland.htm](http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/eliot/wastland.htm); 15. 2. 2005). Tiež ELIOT, T. S.: Poznámky k *Pustatine*. In: Eliot, T. S.: *Pustatina*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 92.

<sup>8</sup> ELIOT, T. S.: Poznámky k *Pustatine*. In: Eliot, T. S.: *Pustatina*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 92.

<sup>9</sup> OUSBY, I. a kol.: *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge University Press, 1993, s. 997.

<sup>10</sup> Porov. ELIOT, T. S.: Poznámky k *Pustatine*. In: Eliot, T. S.: *Pustatina*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 92. Tiež SMITH, G.: *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning* ([www.english.uiuc.edu/maps/poets/a\\_f/eliot/wastland.htm](http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/eliot/wastland.htm); 15. 2. 2005) a mnohí ďalší.

zostáva „mementom večnosti ľudských pádov a neúspechov“, <sup>11</sup> zatiaľ čo Buzássyho básne smerujú k iným pointám. Z Eliotovej poémy sa do **Pláne, hôr** vyberá množstvo motívov (kopijník, Tiresias, víno, krv, kľúče, samozrejme sucho), blízke sú aj tonality niektorých pasáží textov (melanchólia či tenzia z neistoty). Buzássy používa slová a verše Pustatiny, ktoré preberá od Eliota priamo alebo z Eliotom citovaných fragmentov. Na rozdiel od Eliotových otvorených otázok však Buzássy nachádza odpovede. Hneď prvou odpoveďou, protirečiacou Eliotovu pesimizmu, je druhá polovica básne *Krajina vekov, krajina-ucho*, kde plodonosná sila vyvíera zo ženskosti, jej reprodukčnej a harmonizujúcej dispozície a pretvára pláň na životaschopnú krajinu.

Zvyšná trojica skladieb, dopĺňajúca najdlhšiu z básní knihy **Pláň, hory**, nemá presne vymedzený obsahový rámec, ktorý by dovoľoval určovať jasné orientačné významové súradnice. Kompozícia v týchto troch básňach sa opiera viac o spôsob vyjadrovania ako o presnú tému. Hlavným modom je reflexia, introspekcia (básne *Mdlý kopijník, Scherzo*) alebo rozprávanie (*Scherzo, Ty, ktorý*) a len v menšej miere k tomu pristupuje pozícia opisu neutrálnej skutočnosti, ktorá svojim objektívnym podaním zvykne niesť najviac relevantných významov. Spoločnou vlastnosťou dominantných modov je ich psychologická povaha, riadiaca sa inými zákonitosťami ako fyzikálne objekty. Psychologický čas je pružný a podľa intenzity ponoru alebo komfortu prežívania má tendenciu spomalovať sa alebo zrýchľovať. Radenie jednotlivých myšlienok nemusí byť spojené, môže byť asociatívne, náhodné, tiež však návratné alebo obsesívne zaujaté jedinou vecou. Vnútro je málo racionálne, zahrňuje do seba možnosť omylu, naplňuje sa emóciami, je nespracované, polyfónne a nemusí vyjadrovať pravdu, hoci deklaruje, že o jej hľadanie ide.

V básni *Mdlý kopijník* je najvýraznejšia reflexívna tonalita. Úvahy a introspekciu dopĺňa pozícia rozprávania a v záverečnej tretine dialogická priama reč. Vedomie kopijníka z názvu skladby je určujúcim rámcom; verš „všetko ako v hlave“ zaznie v skladbe celkovo štyrikrát na rôznych miestach, v rôznych konotáciách, ale stabilne naznačujúc priestor, ktorým sa báseň ohraničuje. Text nás sprevádza turbulenciami nejasného myslenia veštca Tiresia hľadajúceho veštby „vo vtáčom jazyku, / zvieracích vnútornostiach“, trápeného pochybnosťami o pravosti svojich slov i seba samého. To všetko sa mieša dokola, presne „ako v hlave“, za noci, keď „s ním bdie jeho téma“.

Buzássyho motív Tiresia je blízky rovnomennej, ústrednej postave použitej T. S. Eliotom v skladbe *Pustatina*. Tiresius v anglickej básni vystupuje ako postava oboch pohlaví a znalci Eliotovho diela ho často označujú za symbol nejednoty a nemožnosti vnútorného zjednotenia. Podľa Eliotových poznámok, <sup>12</sup> vysvetľujúcich pôvod fragmentov použitých v *Pustatine*, bol Tiresias v Ovídiovej básni opísaný ako muž, ktorý bol sedem rokov premenený na ženu, a teda vie, čo je to byť mužom aj ženou. Tiresias v poéme *Mdlý kopijník* tiež pozná, čo je to „preobliecť sa do milencovej kože“ a nechať „hladinou“ plávať cudný „Evin list“. A hoci sa v básni ozývajú niektoré motívy *Pustatiny* (kopijník splývajúci s „bezúhonným rytierom“ svätográlskej legendy, motívy vína, grálu,

<sup>11</sup> BOTHOVÁ, Z.: Doslov. In: ELIOT, T. S.: *Pustatina*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966, s. 108.

<sup>12</sup> ELIOT, T. S.: Poznámky k *Pustatine*. In: ELIOT, T. S.: *Pustatina*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966, s. 99 – 100.

kľúčov schopných odomknúť či zneuctenie kňaznej), Tiresias sa priveľmi nevzdáva ani od antickej predlohy.

Empatický kontakt s protagonistom básne *Mdlý kopijník* nadväzujeme v momente, keď sa prejaví ako neistý, ale vnímavý subjekt, ktorému sa často podobáme. „Skúša zem, skúša tancovať, / prelaďuje nástroj, pätoprstý, citlivý na úder, / dupnutie, na pohladenie. I na pohladenie.“ Mimoriadne lákavá je možnosť predstaviť si pod nástrojom samotného protagonistu, keďže ako spevák tvorí hudbu vlastným telom a dušou. Vystavený viacerým tlakom skúša pevnosť zeme, jej schopnosť niesť, nieť jeho ťažkomyselnosť, ktorá sa prenáša ako pocit paralyzujúcej váhy aj na ostatné fyzické a duševné dispozície v ňom. S nástrojom pre všetkých päť prstov, teda pre celú ruku, nie je spokojný. Hľadá iné nastavenie, aké by prinieslo lepší zvuk, pozitívnu odozvu. Zmieta sa medzi nejasnými, ale účinnými energiami; „hľadá do neba“, aby „uzrel skutočnú tvár sveta“, „lež miesto toho / pieseň ho zazubadlí, ťahá späť“. Je zovretý medzi dve sily, pričom tá druhá vždy anuluje začiatok alebo už aj úmysel akcie: „tancuje, plačúc k nebesám / slzy, ktoré patria zemi“; „anjel mu napovedá, / začína slová, ktoré dopovie už diabol“.

Má viacero dôvodov, prečo prepadnúť bezmocnosti, „zúfa si: vlastné sú iba vzlyky. / Nikdy nevedel. Ale už ani netuší“, čo pre vešťa znamená veľkú traumu a následkom je ubíjajúca mdlosť, ochabnutosť a malátnosť. Zatláčený do pasivity (inými alebo vlastnou neschopnosťou) čaká: „Nehorím, netliem, myslí si, ale to práchno vo mne / vrhá mdlý prísvit. / Len, nedajbože, zakresať.“ Cíti, či skôr autor cíti za neho, potrebu impulzu, dôrazu, aký Buzássy postavil na prvé miesto v básni *Berlioz: Sny, vášne* (zb. *Znelec*), kde „len sila výrazu otvára dvere“.<sup>13</sup>

Záverečná tretina básne je zložená z dvoch častí; pred posledným finále je dramatický, monologicko-dialogický vstup odlišný nielen obligátnou priamou rečou, ale predovšetkým rýmovaným a rytmizovaným viazaným veršom. Takto vyzerá výsledok protagonistovho prejavu navonok: melodický spev, plný emócií, smutnej a túžobnej melanchólie, vlastnej skleslosti a duševného vyprázdnenia. Vnútro človeka, hybný element básne a obsahový rámec, ktorý sa prostredníctvom piesne vyjavuje, je svojou zreteľnou a univerzálnou prenosnosťou jedným z emotívnych vrcholov básne. Svoju dôležitosť potvrdí aj v úplnom závere básne, keď posledným veršom smeruje k zisťovaniu hodnoty protagonistu, jeho duchovných kvalít.

Môj duch sa vzdúval v súmraku, tma ticho stála,  
môj dych mlel z posledného ako suchý mlyn.  
Môj duch sa vzdúval v súmraku a z toho mála  
znel clivý spev, plyň, sladká Temža, ticho plyň.

Plyň, sladká Temža, plyň, kým pieseň nedospievam.  
Báj pláva nocou, tmou, tou neúprosnou tmou,  
plyň sladká, ticho plyň, veď iba tichý prievan  
zavanie tmou z tých tichých, temných slov.

<sup>13</sup> BUZÁSSY, J.: *Znelec*. Bratislava : Smena, 1976, s. 38.



Veštec-spevák túži, chce naplniť vnútro, ktoré je prázdne. Hrozivé zistenie absencie však Buzássy nestavia ako individuálne zničenie alebo niečo intímne, naopak, ako fyzikálnu zákonitosť, niečo, čo podlieha univerzálnym, kauzálnym pravidlám („prázdno je vždy vnútram čohosi vždy konečného“). Prítomné emócie márnosti („ach, márne pláva nocou mesiac jak Lohengrin, / svojou mdlou mocou nás nezavuje vín“) a paradoxov vedúcich k neuspokojovaniu („Tancuje. On tancuje, lebo vie, / koža draná za studena sa trhá“) sú kulisou, podporujúcou melancholickú odovzdanosť hlavnej postavy.

V závere básne veštec bilancuje: „Som Tiresias, hrdina sémantiky, / ded-kozosed, sám pridávajúci vlastné noci, / vždy na prahu ženskej jaskyne, v tébskych bránach interpretácie, / vykladajúci iba rukami, pozlátanými trusom aténskych sov, / nedôverujúci veštibám, ktoré aj tak poznám iba z prekladu.“ Spracovanie motívu Tiresia je v básni *Mdlý kopijník* inšpirované Eliotom, jeho zobrazenie má však blízko k antickým predlohám, kde vystupuje ako vážený veštec, obľúbenec aténskej Pallas, slepý, ale s darom rozumieť reči vtákov.<sup>14</sup> Do výsledného pocitu víriacich myšlienok zaznamenaných v básni sa dostávajú zničujúce pochybnosti o sebe a svojom konaní. Buzássy Tiresia zachytáva zhodne s eliotovskou tragickou líniou v ustrnutí, „vždy na prahu ženskej jaskyne“, bez možnosti dosiahnuť túžené zjednotenie. Na hranicu irónie a naturalizmu vysúva autor zdroje Tiresiovho poznania, keď ku kontaktu s božským dochádza prostredníctvom rúk poznačených trusom vtákov vedenia, hoci aj s tou najcennejšou, zlatou farbou.

Zo všetkých básní **Pláne, hôr** text *Mdlý kopijník* absorbuje najväčší počet rôznorodých kultúrnych a literárnych podnetov (nepochybne tiež podobnosť s modernistickým eklektickým štýlom). Básňou sa krátko mihne biblická Eva a zapojí sa germánsky epos Lohengrin (v období romantizmu ho preslávil Richard Wagner ako rovnomenú operu). Známý verš o „sladkej, plynúcej Temži“, ktorý sa ďalej rozvíja ako východisko emotívneho rozpoloženia protagonistu, je prevzatý buď priamo od anglického renesančného básnika Edmunda Spensera (zo svadobnej skladby *Prothalamion* s námetom z antických mýtov), alebo pravdepodobnejšie z Eliotovej *Pustatiny*.

Využitie na veľmi širokej, geografickej a chronologickej palete bájí a mýtov, množstvo vedľajších postáv, ich plynulé a neustále vstupovanie do textu spôsobuje, že text berieme ako otvorený voči novým, heterogénnym prienikom, ktoré dopĺňajú ústrednú esenciu o ďalšie z atribútov. Malá logická súdržnosť obrazov a motívov ďalej vyvoláva dojem, že text sa môže ľahko napájať na čokoľvek a celkom samozrejme si tvorí paralely a spojitosti s ostatnými básňami **Pláne, hôr**.

Heterogénny štýl, fragmentárna parataktická kompozícia a nejednotnosť subjektu napomáhajú vnímať motívy autonómnejšie, s rastúcou potenciou vzťahov jedného motívu voči ostatným motívom, a to aj mimo hraníc básne. Mnohé myšlienky pokračujú v ďalších básňach, vytvárajúc zdanie, že vôbec neboli ukončené (motívy jedu, krajiny, plodnej produktívnej sily) a platia pre rozmer celej zbierky. Takéto nastavenie básne vytvára tlak na lineárny charakter slovesného umenia a rozširuje ho viac do priestoru. V modernizme sa časové dimenzie odrážajú v sebe, anticipujú sa a nepopierajú, vytvára-

<sup>14</sup> Porov. kol.: *Slovník antické kultury*. Zost. V. Marck. Praha : Svoboda, 1974, s. 600.

júc zvláštnu jednotu pohľadu na všetky dimenzie súčasne. Rovnaké dôsledky má narušanie lineárnosti textov, približujúc sa k priestorovej kompozícii výtvarného umenia.<sup>15</sup>

K prekrytiu najväčšieho počtu línií knihy dochádza v texte *Ty, ktorý*, čo je odrazom finálneho postavenia tejto skladby. Od úvodu básne, konvergentne završujúcej dynamickej motívy predošlých troch skladieb, sa za hlavný vyjadrovací modus básne *Ty, ktorý* ušľachťuje opis (tak ako v prvej skladbe knihy *Krajina vekov...*). Posilňuje sa tak gnozeologický rozmer a sústredenie na analytické poznávanie status quo. Vstupný obraz protagonistu je plný dramatismu a kumulovaného napätia. Buzássy, verný svojej schopnosti rozširovať sémantický kontext slov a syntagiem, hromadí slová, ktoré síce znesú vecnú a neutralizovanú interpretáciu, ale s väčšou pravdepodobnosťou (v intencióch, aké naznačujeme už na predošlom mieste) sa majú vnímať ako slová posúvajúce význam.

„Mládenec“, „chlapec“ je v neľahkej pozícii; je ako „luk napínaný tetivou / na prasknutie, / vystrelujúci šípy, ktorým duša obhrýzla konce“. Vnútorne, zhrýzavé napätie, ktoré sa len-len darí udržať, sa navonok prejavuje vysielaním, vystupovaním „z tieňa svojich slov“, strieľaním šípv, poznačených neistotou. Zmieta sa medzi aktivitou, je „rukou kresliacou terč na chrbát osudu“, ale nie je sám sebou, zasahuje ho sila, ktorá z neho robí len „čísli koncept, obeť na nečisto“. Nemôže nájsť pevný bezpečný bod pre poznanie, pre poznanie samého seba, jeho pozícia je miesto cudzinca „prašivého prachom svojej zeme“, stúpajúceho nie na krásnu a úrodnú rovinu, ale „do tiesňav, do hôr dedičnej Telemachie“.

Pripodobnením subjektu k Odyseovmu synovi Telemachovi sa spresňuje situácia, v ktorej sa protagonista nachádza. Homér v *Odysei* dôsledne pripravuje Telemachovi patovú pozíciu, keď syn kráľa Itaky ešte nie je mužom a nie je už ani chlapcom. Cíti, ako v ňom rastie sila, stále jej však nie je dosť, aby ho dokázala zbaviť votrelcov vo vlastnom dome, na vlastnom ostrove, dedičstve po otcovi. A dostatok síl nie je ani na to, aby sa získala odpoveď na naliehavé otázky. Hoci je doma, je cudzincom, „prašivým“, škodnou voči svetu, práve preto, že nesie „prach“ svojej zeme (opäť buzássyovské pridávanie nových súvislostí medzi etymologicky príbuzné slová). Chlapcova náročná cesta k sebe vytvára voľnú paralelu s výstupom do tiesňav a hoci má smer, chýba jej naplnenie („áno, blúdiš, ale v sebe, ktorý si“). Kumulované paradoxy znamenajú jedno – nemožno rozumieť a ten, čo hľadá významy, naráža na medze poznávania a odsudzuje sa na agnosticizmus. Evidentná podobnosť s Telemachom sa končí a oživuje až v pozícii, keď sa mladému mužovi dáva tvár nového potenciálneho zakladateľa a (metonymicky pars pro toto) exemplárneho predstaviteľa celého ľudstva. Telemachos v prominentnom postavení kráľovského syna a budúceho vládcu Itaky túto časť pre synekdochické prirovnanie spĺňa.

Obohatením jedinečného subjektu o univerzálne črty dostávame novú úroveň nazerania (Buzássy mení pôvodné vyjadrenie *Ty, ktorý* na „ty, ktorý... ty každý“). Do tohto postupu sa zmestí rozšírenie o možnosť, že mládenec je prototypom a potenciálnym tvorcom svojho národa („Si sám, si svojím domovom na svitaní, / si domom pre všetkých“). Stáva sa tým aj pendantom k ženskému zosobneniu „tiel mnohých tiel“, ktorý bol analyzovaný už pri prvej básni *Krajina vekov...* Zamietnuť však nemožno ani druhý pohyb

<sup>15</sup> Podľa HILSKÝ, M.: *Modernisté*. Praha : Torst, 1995, s. 29.

k univerzalizmu iného typu, a síce prenesenie individuálneho prežívania protagonistu na všetkých ľudí.

Mužský subjekt zo skladby *Ty, ktorý* je pri porovnaní s protagonistom básne *Mdlý kopijník* sprevádzaný nárastom energie a väčšou istotou pri odhadovaní vlastného miesta vo svete. Aj napriek tomu sa nedokáže zbaviť pochybností, ani neustále sa vynárajúcich otázok: „kto to na tebe hrá, keď pootvoríš ústa, / kto tebou spieva, či dych duje tvojimi kost'ami?“ Upokojujúcich odpovedí niet a mládenec zažíva časté sklamanie: „Tvoje zúfalstvo je len daň. Daň z hlavy / dávno splatná.“ Buzássy aj tu zasahuje význam syntagmy, keď daň z hlavy nie je len daňou za jednotlivca (podľa výkladu – koľko hláv v skupine, toľko jednotlivcov, ako polysémia na pozadí metonymickej produkcie), ale aj daň, splátka, strata za to, že sa odvažuje hlavu, nástroj poznávania používať.

Buzássy odobruje cestu, aj keby bola len blúdením, akoby aj samotný pohyb, jeho iniciácia a prejavená vôľa stačila na dosiahnutie cieľa – je schopný aj ochotný ísť. „Áno, i blúdenie je východisko (možno len jeho začiatok) / v tých víchroch, ktoré boria cintoriny.“ Blúdenie môže byť východiskom, vecnosť významov tohto slova dovoľuje rátať s touto možnosťou; aj blúdenie je „spôsob riešenia istej situácie“ (slovníková definícia východiska<sup>16</sup>). Provokačnú a paradoxnú povahu syntagmy podčiarkuje ozvena slova **východ** v slove **východisko**, stojacom voči slovu bludisko v opozícii.

Báseň *Ty, ktorý* sa formálne člení na dve časti; do úvodu druhého dielu Buzássy dáva protiklad vecí a ľudskej schopnosti byť samostatne činný. Ľudský potenciál je vysoký. „Tieňom vecí hýbe pohyb slnka, človek sa pohne sám.“ Motív životaschopnosti nadobúda najjasnejšie kontúry, keď sa báseň *Ty, ktorý* číta na pozadí básní *Scherzo* a *Krajina vekov...* Poéma *Scherzo*, doteraz uvádzaná marginálne, si v závere posilňuje svoje postavenie, aj preto je nutné sa pri nej v tomto bode interpretácie pristaviť.

Obsahovo je *Scherzo* rámcované obrazom stareny, usilujúcej sa sypať obilie „z vysoko zdvihnutej slamičky“ (eliotovský rituál plodnosti). Jej túžba zasieť nie je naplnená; sú veterné dni a vŕšok, na ktorom sype, je holý, takže vetru nič nebráni, aby zrno unášal. Ešte väčšia túžba, ako zasieť, je však túžba vybrať to najlepšie, „najťažšie“ osivo. „Len najťažšie zrno padne k zemi, len najlepšie zasejem“; aj toto vysvetľuje zdanlivo nelogické (nelogické pre toho, kto chce naozaj zasieť) starenino siatie z výšky, a nie bezprostredne z úrovne nad zemou.

Prelínanie všetkých skladieb **Pláne, hôr** sa na niektorých miestach zračí latentne, záver básne *Scherzo* sa však spolu so záverom skladby *Ty, ktorý* stáva až emblematickým a je ďalším protirečením k Eliotovej bezvýchodiskovosti.

Starena stále chodí, s vetrom, s ošatkou,  
putuje na horu, a keď sa vracia, vraví:  
videla som.

Na neplodnom strome zrejú vtáčatá.

Už ťuká slza do bel'ma škrupiny v tom hniezdnom oku.

Už vyletí, už bel'mo praská, strom vidí:

spevom a krídlami.

<sup>16</sup> KAČALA, J. – PISÁRČIKOVÁ, M. a kol: *SLEX 99*. Forma, 1998, heslo východisko.

A videla som:  
vo vetre na vršku tancujú dve deti  
jak motýľ v plameni.

(*Scherzo*)

Esprit života silnejší ako jedinec, ako ovládateľné schopnosti a dispozície človeka, naplnia človeka silou. S človekom – či za človekom – postupujú jeho historicky a ľudsky blízki. Na mužovu prosbu „Vlast', podpri ma!“ sa dostáva mužskému protagonistovi odpoveď: „Som v každej tvojej stope, / len kráčaj ďalej.“ Odtlačky stôp nesú rady „otcov a matiek“, ktorí už „kráčajú hlinou / ruka v ruke s hlinou, so zemou, s prvým zrnkom obilia na dlani...“, dokázali nájsť tú kvalitu osiva, o ktorú sa pokúšala už starena, a ich kroky prekonávajú „prach, vietor a dym pohrôm vojen“, až nachádzajú „prvé múry miest“. Energia života si vynucuje, že „niet spočínutia“, že je nevyhnutný pohyb a s ním istota, že jestvuje východisko a „živé prežije“. „Všetko, čo zasadiš, vzklíči v tebe, v nízkom prizemí, / lež dozrie v svetle.“ Po ženskom princípe a pudickej túžbe prežiť nachádza Buzássy aj tretí element, ktorý mení pustú zem na pohostinné prostredie. Životu prichádza na pomoc „krása, zbraň najnežnejšia, zraňujúca“ a víťazná „na druhom prahu života“. Je to prostriedok, ktorému autor prejavuje dôveru počas celej svojej tvorby.

Presný význam záverečných veršov – „Ale na svitaní / na horách vatra ohňom rastie“ – by sa ťažko hľadal v kontexte básne *Ty, ktorý*, keďže v nej niet zreteľnejších súvislostí, na ktoré by sa mohol motív rána, plameňa a hôr napojiť. Významová diskrepancia sa však vzácnne vyrovnáva vytvorením paralely k skladbe *Scherzo* a k jej samotnému záveru. Nastavenie básne *Scherzo* totiž vo svojom finále opisuje situáciu, keď živé (vtáčatá) uprostred nehostinnosti (neplodný strom) má schopnosť rozvinúť sa (dozrieť a ožiť úplne). A v tom sa zhoduje s básňou *Ty, ktorý*. Kombinované završenie posledných dvojverší oboch skladieb načrtáva interpretačnú možnosť s očakávaným katarzným účinkom:

vo vetre na vršku tancujú dve deti  
jak motýľ v plameni

(*Scherzo*)

Ale na svitaní  
na horách vatra ohňom rastie.

(*Ty, ktorý*)

Jediné dva subjekty, ktoré prichádzajú do úvahy a ktoré možno dosadiť do obrazu detí, je mužský subjekt skladby *Ty, ktorý* a k nemu ako pendant dcéra z básne *Scherzo*. Je to mladý muž, hľadač „i v kráse, / trhajúc okvetie“ a tým vykladajúci seba, jestvujúci „i v kvetinách“, a je to „starenina dcéra“, ktorú Buzássy prirovnáva k „neskorému kvetu krvi, / kvetu, ku ktorému ešte len stúpa vôňa z korieňkov“. Obaja ešte primladí (deti), ale s potenciálom budúceho (ú)plného života. Zdôrazňujúca časť „ale“ vyrovnáva všetky hrozby, dokonca aj hrozbu smrteľného tanca, aký nemožno vylúčiť pri predstave zraniteľ-

ného motýľa lákaného páliacim plameňom (keby sa verše analyzovali izolovane). Tragický (makabrický) tanec detí vylučuje aj tematické zameranie básne *Scherzo*; v hudobnej terminológii sa scherzom označujú veselé a žartovné skladby.<sup>17</sup>

Knihu **Pláň, hory** tvoria štyri básne, štyri pohľady-sondy udržiavajúce si relatívnu samostatnosť. Aj napriek paralelám, ktoré boli počas interpretácie identifikované, ich rozvíjanie sa v textoch nie je priame, ani kauzálne. Vyznačujú sa voľným nadväzovaním a prelínaním bez zreteľnej teleológie, takže v úvodných fázach len ťažko možno anticipovať, kam nás jednotlivé idey a porovnania budú viesť a či budú zavŕšené harmonicky a šťastne, alebo naopak, ako skeptické vyjadrenie deficitu. Kompozičné radenie myšlienok, motívov a celých básní nie je zostavované podľa známych a typických pravidiel (napr. súhlasnej, gradovanej alebo antitetickkej paralelizácie). Aj preto bolo dôležité pre súdržnosť textu vybrať také mody výstavby, ktoré by boli schopné zabezpečiť hybnosť básní, ich napätie a plný zmysel, i keď sa musia dekodovať v entropii kultúrnych, básnických a jazykových kódov.

Poetika málo zreteľnej spojitosti, fragmentárnosti vyznievajúcej ako eklekticismus a nereferenčnosť vytvára zmes motívov s potenciálom presahovať jednotlivé básne. Oporu pre interpretujúceho, že môže sledovať stopy cez hranice vymedzované textom, ponúka jednotiaci názov zbierky. Pláň a hory sa tematizujú v knihe na rozličných, ale presne pripravených miestach. Najprv sa prvá báseň *Krajina vekov, krajina-ucho* ponára do prachu pláne a v jej neúrodnej hline hľadá spojivo medzi minulým a terajším, v hĺbke, kde je „hrdinská vrstva“, ale aj konečnosť života, limitovaná vyprahnutosťou a smädом. V záverečnej básni *Ty, ktorý* sa za pravou podstatou vystupuje do hôr a tiesňav. Je to cesta povznesenia, fyzického aj duchovného, cesta, kde sa z hĺbky minulosti stúpa k obzoru budúcnosti vklineného už do prítomného času. Je to cesta generácií, chronologická špirála, ale aj cesta jednotlivca, od ktorého môže tak veľa závisieť. Buzássy si nevyberá kvality jednotlivca, pre neho je to človek, ktorého príslušnosť k ľudskému pokoleniu stačí, najmä ak vie „byť v sebe, byť prítomný! Byť celý!“. Nové miesto pre život signalizuje oheň, „rastúci“ na horách nie do noci, ale na svitaní, v čase začínajúceho dňa. Tento oheň nemá človeka chrániť počas spánku, ale sprevádzať ho pri jeho vedomej práci a pri životných prekážkach, ktoré si na zdolanie budú vyžadovať veľa duševnej aj fyzickej námahy.

## LITERATÚRA

- BAGIN, A.: Poézia tisícročných súvislostí. In: *Hľadanie hodnôt*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986.  
BORECKÝ, V.: *Teorie komiky*. Praha : Hynck, 2000.  
BUZÁSSY, J. – FELDEK, E. – STRÁŽAY, Š. – MORAVČÍK, Š. – ŠTRASSER, J. – ŠÍPOŠ, J. – KOLENIČ, I.:  
*Aperitív na modrej planéte*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988.  
BUZÁSSY, J.: *Nausikaá*. Bratislava : Smena, 1970.  
BUZÁSSY, J.: *Pani Faustová a iné básne*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001.  
BUZÁSSY, J.: *Pláň, hory*. Bratislava : Smena, 1982.

<sup>17</sup> *Pazdírkův hudební slovník naučný*. Red. G. Černušák. Brno : Náklad O. Pazdírka, 1929, s. 366.

- BUZÁSSY, J.: *Znelec*. Bratislava : Smcna, 1976.
- CULLER, J. : *Krátky úvod do literární teorie*. Brno : Host, 2002.
- ČERVENKA, M. – JANKOVIČ, M. – KUBÍNOVÁ, M. – LANGEROVÁ, M.: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*. Praha : Torst, 2002.
- ELIOT, T. S.: *Pustatina*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966.
- HOMÉR: *Odysseia*. Preklad O. Vaňorný. Praha : Odcon, 1967.
- HILSKÝ, M.: *Modernisté*. Praha : Torst, 1995.
- KAČALA, J. – PISÁRČIKOVÁ, M. – POVAŽAJ, M.: *Krátky slovník slovenského jazyka*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1997.
- KAČALA, J. – PISÁRČIKOVÁ, M. a kol: *SLEX 99*. Forma, 1998.
- KOL.: *Slovník antické kultury*. Zost. V. Marek. Praha : Svoboda, 1974.
- KOTT, J.: *Shakespearovské črty*. Praha : Československý spisovateľ, 1964.
- MATHAUSER, Z.: *Estetické alternativy. Jazyk vědy a jazyk poezie*. Praha : GRYP, 1994.
- MATHAUSER, Z.: *Estetika racionálního zření*. Praha : Karolinum, 1999.
- MIKO, F.: *Od epiky k lyrike*. Bratislava : Tatran, 1973.
- MIŁOSZ, Cz.: *Svědectví poezie*. Praha : Mladá fronta, 1990.
- OUSBY, I. a kol.: *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge University Press, 1993.
- PETRŮ, E.: *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc : Rubico, 2000.
- RÉDEY, Z.: *Výrazové tendencie súčasnej slovenskej lyriky*. Nitra : ÚLUK FF UKF v Nitre, 2001.
- SMIEŠKOVÁ, E.: *Malý frazeologický slovník*. Bratislava : SPN, 1989.
- WILKIE, B. – HURT, J.: *Literature of the Western World. Volume II. Neoclassicism Through the Modern Period*. New York : Macmillan, 1984, s. 1865.
- [www.english.uiuc.edu/maps/poets/a\\_f/eliot/wasteland.htm](http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/eliot/wasteland.htm)
- [www.garten.cz](http://www.garten.cz)
- [www.litencyc.com/php/sworks.php?rcc=true&UID=11472](http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rcc=true&UID=11472)
- ZAJAC, P.: *Tvorivost literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990.

## SUMMARY

The collection of four longer poems by J. Buzássy called *Plain, Mountains* (Pláň, hory) offers a unique look at humanity in human beings and their secret inner worlds, which are difficult to name. Poetry and its creational ability towards language are tools that could get much closer to naming these worlds than any other methods. Though it is difficult to follow such poems, Gavura tries to find a system in the words by detailed tracing individual lines of thoughts. He finds that Buzássy is inspired by T. S. Eliot's *The Waste Land*. Eliot's poem generates numerous questions which are selected by Buzássy, reconsidered and afterwards implemented in new ideas and poems. Four poems of the book *Plain, Mountains* give a chance to be read separately but also altogether – it is allowed due to the title that unites all texts and the same motives that are used within the whole collection. Buzássy is a poet of virtues but surprisingly in the book he reaches for lower levels of humanity. His only condition is to be fully devoted to our human character; only then the ascent (spiritual and physical) makes us feel convenient about ourselves. Gavura's analysis reveals complex and uneasy series of Buzássy's thoughts that eventually contrast Eliot's visions of the world. The author also thinks of the form of poems (the length and the system of developing ideas and images) and indicates that the only form that could bring successful conclusions to Buzássy or Eliot collage style is to use a long poem with enough space to build structure in something that primarily does not have one (the world of intuition and suppositions).