

Modrý vrch: výlet za hranice poézie s prínosom spontánej tvorivosti (Ivan Štrpka: Modrý vrch)

IVANA TARANENKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Knihu *Modrý vrch*, vydanú v roku 1988, tvoria až na dve výnimky¹ piesňové texty básnika Ivana Štrpku pre sedem albumov hudobníka Dežo Ursinyho Pevnina detstva (1978), Nové mapy ticha (1979), *Modrý vrch* (1981), 4/4 (1983), Bez počasia (1984), Zelená (1986) a Na ceste domov (1987). Doplňajú ich komentáre „spomienkové pásmo“ (J. Lukeš) D. Ursinyho a pôvodné texty (sleeve-note) k platniám.

Ivan Štrpka vstúpil do slovenskej poézie v sieddesiatych rokoch. Jeho nástup do literatúry bol koordinovaný generáčnymi manifestmi literárnej skupiny Osamelí bežci. Štrpka bol nielen jej členom, ale aj hovorcom a teoretikom básnického programu. Debutoval zbierkou *Krátké detstvo kopijníkov* (1969), po vydaní svojej druhej, provokatívne ladenej zbierky *Tristan tára* (1971) bol v nasledujúcom desaťročí vylúčený z oficiálneho literárneho života.

Dežo Ursiny mal v polovici sedemdesiatych rokov za sebou hned' niekoľko úspešných hudobných projektov. Od roku 1964 bol členom a postupne aj lídrom hudobnej skupiny The Beatmen, ktorá sa inspirovala liverpoolskymi The Beatles, o tri roky neskôr založil ďalšiu rockovú skupinu, The Soulmen. Začiatkom sedemdesiatych rokov vydal so skupinou Provisorium album poznačený tendenciami artificiálneho rocku. Počas celej doby uprednostňoval pre svoje skladby angličtinu. Avšak v období pretrvávajúcej normalizácie Ursiny triezvo odhadol možnosti anglicky spievanej hudby, a preto hľadal vhodného autora slovenských textov. Jeho spolužiak z VŠMU Dušan Mitana ho zoznámil s Ivanom Štrpkom. V roku 1978 vyšla ako prvý výsledok ich spolupráce platňa Pevnina detstva.

Pre obidvoch účastníkov tohto tvorivého partnerstva bola vzájomná spolupráca medzníkom. Ursinymu sa otvorila nová perspektíva, výzva pre rozšírenie vlastnej umeleckej výpovede o text ako nepodriadenú a zároveň komplementárnu zložku piesne. Štrpka zasa objavil nový priestor pre autorskú sebarealizáciu. Možno skonštatovať, že došlo k stretnutiu osobnosti, ktorých tvorivá interakcia umožnila vznik novej umeleckej kvality bez toho, aby upúšťali od svojich kritérií a dopúšťali sa obmedzujúcich kompromisov. Vznikla, slovami samotného Štrpku, ktoré povedal po nahráti platne Pevnina detstva, šanca „dat dohromady dve veci, z ktorých vznikne čosi tretie“.²

Vydaním *Modrého vrchu* v roku 1988 vznikol i istý časový paradox – niektoré texty existovali a pôsobili už od konca sedemdesiatych rokow. V období knižného vydania sa Štrpka do kontextu slovenskej lyriky vrátil „oficiálnymi“ básnickými zbierkami – *Teraz a iné ostrovy* (1981), *Pred premenou* (1982), *Správy z jablka* (1985) – takže sa mohla

¹ Prvý text knihy *Viáci* pochádza od Dušana Mitanu, text skladby Viťaz, ktorý vznikol pôvodne pre rovnomenný film Dušana Trančíka, je výsledkom tímovej spolupráce. Štrpka ho podľa vlastných slov „opravil“ (pozri JASLOVSKÝ, Marián: *Dežo Ursiny. Pevniny a vrchy*. Bratislava : Médiá, 2000, s. 162 – 163). Ako jeho autori sú na albume Nové mapy ticha uvádzaní Ján Štrasser, Ivan Štrpka, Dušan Trančík, Dežo Ursiny, Alta Vášová a Peter Zajac.

² ŠTRPKA, Ivan: *Modrý vrch*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 21.

prejaviť interakcia medzi skúsenosťou textára a autora básní „vysokej“ literatúry, rovnako ako vzájomné súvislosti medzi piesňovými textami a bášnami. Táto tvorivá skúsenosť výrazným spôsobom podmienila výslednú podobu nasledujúcej zbierky *Všetko je v skrúpine* (1989).

Spolupráca etablovaného autora poézie a rockového hudobníka vzbudila v slovenskej literárnej verejnosti pozornosť, aspoň tak sa dá úsudzovať podľa recenzentských ohlasov a diskusie, ktorú kniha *Modrý vrch* podnietila. Zbierka bola svojím spôsobom považovaná za udalosť. Napriek tomu nebolo prepojenie rockovej hudby a poézie, resp. v širšom zmysle literatúry, ničím nezvyčajným, a to ani vo svetovom, ani v česko-slovenskom kontexte. Zo svetovej hudobnej scény boli a sú známe príklady hudobníkov, ktorí nielen písali a vydávali vlastné piesňové texty, ale stali sa i tvorcami poézie a prózy (Bob Dylan, Leonard Cohen, zo súčasných Nick Cave).

V Čechách bol známy prípad básnika Josefa Kainara. Jeho verše neboli len dodatočne zhudobňované niekol'kými generáciami hudobníkov (od Jiřího Šlitra až po Vladimíra Mišíka či folkovú skupinu Nerez), ale aj on sám aktívne písal piesňové texty, spomeňme české coverzezie džezových skladieb, blues alebo spoluprácu so skupinou Framus Five a Vladimírom Mišíkom.³ Z českého kontextu pochádza i pokus skladateľa, aranžéra, multiinstrumentalistu Jana Spáleného o zhudobnenie básnickej skladby V. Nezvala *Edison* či jeho cyklu *Signál času*.

Na Slovensku sa zasa často pristupovalo k zhudobňovaniu veršov Miroslava Válka (úspešne sa to darilo predovšetkým koncom šesdesiatych rokov Pavlovi Hammelovi a Mariánovi Vargovi); aktívne textársky pôsobili aj básnici Kamil Peteraj a Ján Štrasser. I napriek tomu sa intenzívna a dlhoročná spolupráca tandemu Štrpka – Ursiny zdala prijatelnou.

Pôvodný kontext básni – rocková hudba, resp. ich žánrové vymedzenie ako piesni (v zmysle hudobného žánru) – výrazne poznačil literárnokritické ohlasy a interpretácie *Modrého vrchu*. Pretože ich autorom bol renomovaný slovenský básnik, pre ktorého tento typ práce predstavoval kvantitatívne aj kvalitatívne výraznú a intenzívnu fázu tvorby, vznikla potreba objasňovať, do akéj miery uvedené texty prezentujú kontext „populárnej“ kultúry a zdôvodňovať, prečo ich môžeme samozrejme vnímať ako súčasť „vysokej“ literatúry, poézie. Problém sa situoval do opozičných kategórií „populárnosti“ a „umeleckosti“, ku ktorým patria ako základné vlastnosti na jednej strane operatívnosť, apelativnosť, sloganovosť, úžitkovosť, na strane druhej problematizácia, znepokojovanie, významová nejednoznačnosť. V pozadí kategorizácie sa citelne črtal sociologicky motivovaný protiklad „vysokého“ a „nízkeho“.

Svoje úvahy na báze vlastných teoretických východísk⁴ orientoval týmto smerom Peter Zajac v doslove k samotnej knihe, ktorý môžeme považovať nielen za jednu z najpro-

³ O filiaciach Štrpkovej a Kainarovej poézie sa zmieňuje Jan Lukeš (S ľahko privretými očami. In: *Slovenské pohľady*, roč. 104, 1988, č. 9, s. 73 – 81).

⁴ Pozri ZAJAC, Peter: Lyrika a texty populárnej piesne. In: *Pulzovanie literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 108 – 114. Pôvodne uverejnené In: *Problemy súčasnej slovenskej populárnej piesne*. Bratislava : Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1985.

duktívnejších interpretácií jej textov, ale i za zásadný výklad Štrpkovej poetiky. Výraznej pozornosti sa im dostalo aj u jednotlivých recenzentov (V. Mikula, J. Lukeš, M. Kasarda), i v diskusii o *Modrom vrchu*, uverejnenej v časopise *Romboid*. O knihe sa uvažovalo v súvislosti s tedy aktuálne vydanými zbierkami textov Peteraja a Filana, v ktorých prípade sú kontexty súdobej produkcie popovej hudby zreteľnejšie. Styčné body textov I. Štrpku s populárnu piesňou sa hľadali v tematizácii každodennosti a detstva. Priznávalo sa, že ich problematizáciou jednoznačne prekračoval rámce kategórie „populárnosti“, „zábavnosti“.

Valér Mikula vnímal vo svojej recenzii prítomnosť „pop-zreteľa“ v poetike v *Modrého vrchu* v dvoch rozmeroch. Ako jeho dôsledok privítal otvorenosť a spontánnosť textov („Predovšetkým mu nedovolil zamotať sa do jeho často záhadnej literárnosti, do pýtických odpovedí na oslovenia svetovou básnickou modernou, a ďalej ani do transparentnej angažovanosti, do modelových klišé, ktorými sa naše „kultúrne“ čitateľstvo dlhé roky pokorne sýtilo...“),⁵ no zároveň mu na vrub pripísal páatos a neprijemnú explicitnosť, čiteľnú na niektorých miestach knihy. Vynára sa otázka, či tieto vlastnosti nepochádzajú z určitej línie Štrpkovej tvorby, ako aj z vplyvu istej podoby slovenskej lyriky sedemdesiatych a osiemdesiatych rokov, v ktorej bol príklon ku „každodennosti“ a civilizmu poznačený menej pre-svedčivými podobami angažovanosti, moralizmu a patetickými podobami „humanizmu“. Príklady týchto dobových determinácií sa koncentrovanejšie vyskytli v mnohých bášnach zo zbierok I. Štrpku (*Teraz a iné ostrovy*, 1981; *Správy z jablka*, 1985).

Jednotlivé ohlasy a interpretácie *Modrého vrchu* vedené snahou reflektovať uvedený problém preukázali, že striktné oddeľovanie umenia a „populárnej“, „zábavnej“ kultúry (dnešným jazykom masovej/konzumnej kultúry) sa stalo neudržateľným. Medzi týmito oblasťami ľudskej kultúry dochádzalo a dochádza k neustálemu „prelínaniu“, „preskupovaniu“, „prekračovaniu“ (P. Zajac). Vyzerá to tak, že samotná debata sa stala v slovenskom kultúrnom kontexte konca osiemdesiatych rokov 20. storočia jedným zo signálov naznačujúcim nové odlišné rozvrhnutie vzťahov medzi fenoménmi masovej, populárnej kultúry a umenia v postmoderne.

Diskutabilné však je, či sa práve samá kniha textov piesní, ktoré sú výsledkom spolupráce Ivana Štrpku s Dežom Ursinym, stala vhodným objektom pre tieto úvahy. Jej výsledky, rovnako ako predchádzajúce hudobné projekty Ursinyho najmä od začiatku sedemdesiatych rokov, prekračovali rámcem produkcie dobovej popovej hudby (i keď na druhej strane bol tento hudobník tvorcami hudby úspešného pôvodného muzikálu Neberte nám princeznú). Orientovali sa skôr k žánrom ako artifičiálny rock, („classical“ rock) alebo art rock, ktoré predstavovali pokus rockovej hudby o umelecké ambície, prípadne o syntézu s vážnou hudbou. Najznámejšími predstaviteľmi týchto tendencií vo svedovom meradle boli skupiny Pink Floyd, Emerson, Lake & Palmers alebo Nice. Na Slovensku ich popri Ursinym od konca šesťdesiatych rokov prezentovala tvorba hudobníka M. Vargu (výrazný úspech zaznamenal so svoju skupinou Collegium Musicum), neskôr sa hovorilo o zabudnutej skupine GATTCH. Pri ďalších Ursinyho platiach sa hudobná publicistika zmieňuje o vplyve jazz-rocku (fúzie džezovej a rockovej hudby).

⁵ MIKULA, Valér: Tvarou či chrbotom k svetu? In: *Slovenské pohľady*, roč. 104, 1988, č. 9, s. 73.

Istá exkluzivita hudobných projektov tvorivého tandemu Ursiny – Štrpka pre kontext dobovej populárnej hudby bola daná i voľným veršom, ktorým je väčšina textov skladieb písaná. Rovnako je zreteľné, že ich výrazové prostriedky a obraznosť ostávajú suverénné básnickými.⁶ Túto autonómiu dovolil uchovať i spôsob vzájomnej spolupráce. Ako prvý vznikal Štrpkov text a ten Ursiny následne zhudobňoval. Slová skladby teda neboli iba rytmickou výplňou hudby, stávali sa jej inšpiračným zdrojom. Naopak, hudbá slovám dodávala miestami prekvapivé dimenzie a vyznenie.

Spätné pôsobenie tvorivej účasti partnera je nezanedbateľné aj u Štrpku. Jeho písanie akceptovalo fakt, že text sa stal podkladom pre ďalší kreatívny proces, výsledkom ktorého bola spoločná pieseň. Štrpka svoje slová otvoril, scivilnil, zbavil verše artizmu a intelektuálnej maniery. Aj keď istú mieru kompromisov pri tejto práci básnik priznal,⁷ riešenia a prostredky, ktoré vo svojej tvorbe použil, sú prirodzenou súčasťou a pokračovaním jeho dovtedajšej poétyky. Viaceré texty z albumov boli v priebehu osemdesiatych rokov uverejnené, niektoré motívy z piesní boli spracované a až explicitne doformulované v jeho básnických zbierkach. Rovnako sa často zachovala obraznosť a symbolika, ktoré sú pre básnickú tvorbu I. Štrpku charakteristické.

Účasť na hudobných projektoch je zároveň potvrdením jeho deklarácií a manifestov zo šesťdesiatych rokov, ktoré mali neoavangardný charakter. Táto participácia sa môže interpretovať ako naplnenie „osamelobežeckého volania“ po otvorenosti poézie do životného sveta (P. Zajac),⁸ aj ako prienik do oblasti, ktorá by mohla pôsobiť v kontexte umenia dojmom profanizácie. Rovnako sa dá vnímať ako ozvena avangardného gesta ostentatívneho zblížovania žánrov a kategórií vysokého a nízkeho umenia.⁹

Štrpkov vklad do spolupráce s Ursinym sa môže považovať za naplnenie vlastných princípov tvorby, nie ich narušenie alebo automatické aplikovanie určitých postupov z jednej sféry do druhej. Miestami pôsobí šťastnejšie ako v textoch, ktoré boli prvotne určené do básnických zbierok.

P. Zajac situuje písanie I. Štrpku a hudbu D. Ursinyho do oblasti umenia na základe spoločného motívu neustáleho „sebaprekračovania“, nastolovania nových tvorivých riešení, ktoré sa neuspokojujú s definitívnymi či štandardizovanými odpoveďami na problém.

⁶Na túto skutočnosť ako príznakovú upozorňujú i dobové recenzie albumov. Napríklad Ondrej Konrád pri alume Pevnina deťstva upozornil na prelomový charakter takého prepojenia textu a hudby: „Největší přínos alba je ovšem v práci s jazykem vůbec. Poprvé se u nás někdo dostal k použití zcela volného verše (...) a navíc k použití textu věskrže básnického, prostého všech obratlů a obrazů písňového textování, bohatého jázykové i myšlenkové. Způsob, jakým se Ursiny zmocňuje významu slov, s jakým citem pro přirozenou melodiku slovenštiny, pro zvuk každého slova tady zpívá i polodeklamuje, jak dokáže vázat fráze hudební i textové, to všechno se vymyká dosavadní představě o možnosti jednoty řeči a hudby v této žánrové oblasti“ (Akô sa Dežo Ursiny naučil po slovensky. In: *Melodie*, 1982, č. 10, s. 293). Podobné postrehy uvádzá i recenzent knihy Modrý vrch J. Lukeš (pozri c. d.).

⁷Pozri jeho slová, ktoré odzneli v diskusii Kritici diskutujú o Modrom vrchu Ivana Štrpku uverejnenej v *Romboide*, roč. 24, 1989, č. 2, s. 10 – 16.

⁸Pozri ZAJAC, Peter: Kasarda, Martin: Osameli bežci. Levice : L. C. A., 1996. In: *Slovenská literatúra*, roč. 44, 1997, č. 1 – 2, s. 140.

⁹Pozri CHVATÍK, Květoslav: *Strukturalizmus a avantgarda*. Praha : Československý spisovateľ, 1970, s. 34 – 35.

mové ľudské situácie. Výsledok ich tvorby žánrovo priraduje k piesni „ako svojbytnej básni, vyjadrujúcej individuálnu a kolektívnu skúsenosť“.¹⁰ I to sú teda dôvody, prečo sa môžu piesňové texty I. Štrpku z knihy *Modrý vrch* považovať za suverénne básnické texty, za „spievanú modernú poéziu“ (I. Štrpka).

Okrem sugescií umeleckej neoavantgardy, ktoré sprevádzajú básné knihy *Modrý vrch*, sa v zbierke nachádzajú vplyvy tendencií slovenskej lyriky zo začiatku sedemdesiatych rokov, ktoré Fedor Matejov pomenoval takto: „Pomaly už dve desaťročia môžeme byť svedkami alebo účastníkmi nenápadne sa presadzujúceho alternatívneho príklonu k spontánnosti, neinštituovannej sociálnosti, telesnosti, nekonkurenčnej solidárnej iniciatívnosti, k všednému dňu a životu ako k možnej pôde autentických stretnutí a sviatočnosti. Tvorivosť sa v polemike s konvenčnými predstavami prvotne, východiskovo nesituje do „vysokých“ sfér literatúry, umenia, filozofie, mrvne vypätého konania, ale akoby prechádzala procesom „demokratizácie“, „scivilnenia“, „laicizácie“, „elementarizácie“. Vzniká nový etos a pátos vecnosti. Rubom týchto sympatických premien môže byť však aj nivelizácia, pokles tvorivosti na úroveň sloganu.“¹¹ Istá miera tejto nivelizácie poznamenala i niekoľko textov *Modrého vrchu*.

Nástup I. Štrpku a vlastne aj Osamelých bežcov do slovenskej poézie šestdesiatych rokov sa niesol v duchu neoavantgardných poetík. Ich básnické výstupy boli komplementárne dopĺňané manifestami a básnickými programami, ktoré demonstrovali nielen princípy poetiky, ale vyjadrovali aj určitý životný pocit (cenzúrou pozastavený manifest Návrat anjelov, zverejnený manifest Prednosti trojnohých slávikov a programové články, v ktorých Štrpka formuloval princípy poetiky Osamelých bežcov: O „otvorenej básni“, Predbásen a Na samý okraj). V nich otvorené proklamovali odpor voči estetizmu poézie bezprostredných predchodcov, trnavskej skupiny, proti ktorému kládli požiadavku umenia ako súčasti ľudského života, „životného sveta“. Ostentatívny antitradicionalizmus vo vzťahu k domácej tvorbe (v rámci ktorého výnimku udeliili len M. Válkovi a D. Tatarkovi) kompenzovali Osamelí bežci prihlásením sa ku kontextu svetovej poézie (S. J. Perse, bútinci a predstavitelia talianskej neoavantgardy).

Požiadavka otvorenosti umenia voči životu, chápanie básne ako „životnej akcie“ nadobúdali u nich niekoľko podôb. Okrem úsilia o významovú otvorenosť básne hľadali možnosti prieniku umenia do života v zameriavaní sa na pozoruhodné fyzické výkony (beh, horolezectvo), ktoré prechádzalo do ich tematizácie. Chápali ich ako stavy ľudského sebaprekonávania, maximálneho existenčného nasadenia. V mnohých momentoch im pripisovali etický rozmer, okrem iného tu bola citeľná inšpirácia sugestívnym protagonistom poviedky A. Silitoa *Blidenie orientačného bežca*. Istou formou otvorenosti literatúry voči životu bolo písanie reportáží, „správ o cestách“, ktoré jednotliví členovia skupiny, predovšetkým P. Repka, uverejňovali v časopise *Mladá tvorba*.

¹⁰ ZAJAC, Peter: Správa o ľudskej situácii. In: ŠTRPKA, Ivan: *Modrý vrch*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 155.

¹¹ MATEJOV, Fedor: Doslov. In: ZAJAC, Peter: *Tvorivosť literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 221.

Ich iniciatívy a básnický program (telesné násadenie ako súčasť tvorivého aktu, zdôrazňovanie dynamickosti a procesuálnosti básne) sa výrazne zbližovali so súdobými tendenciami svetového a domáceho výtvarného umenia ako procesuálne umenie, konceptuálne umenie, umenie akcie, performance, happeningy, multimediálne aktivity (na niektorých akciach tohto druhu sa členovia skupiny i aktívne spolupodieľali).

Neoavantgardný charakter malo aj ich volanie po obnovení ľudskej integrity, ľudskosti, „humanizmu“, požiadavka novej senzibility a imaginácie. Z ich deklarácií zreteľne vystupoval individualizovaný utopistický rozmer, ako i dôraz na prirodzenú ľudsú spoluúčasť, ktoré sa však podstatne odlišovali od sociálneho kolektivizmu predvojnových uměleckých avantgárd. Takéto znaky malo i experimentálne skúšanie „nosnosti materiálu“, možnosti jazyka ako média poézie a teoretické úvahy o ňom.

Práve tento rozpor – neustály dôraz na „otvorenosť“ poézie, prítomný v manifestoch a programových vyhláseniaciach Osameľých bežcov na jednej strane a experiment s výrazovou stránkou básni na druhej strane – spôsobil v recepcii debutu I. Štrpku *Krátke deťstvo kopijnikov* (1969) rozpaky. Zbierka sa počítala za čitateľsky náročnú, jeho lyrika za hermetickú.

V protiklade k básňam z prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov je zmena poetiky v textoch *Modrého vrchu*, ako aj v nasledujúcich zbierkach *Teraz a iné ostrovky*, *Pred premenou*, *Správy z jablka* evidentná, hoci v ich prípade môžeme hovoriť i o naplnení akejsi spoločenskej objednávky, ktorá básnikovi umožnila návrat do oficiálnej literatúry.¹² Napriek tomu môžeme v *Modrom vrchu* identifikovať hned' niekoľko rezidui ducha neoavantgárdy šesťdesiatych rokov.

Pôvodné texty albumov (sleeve-note), uvärené v knihe, zachovávajú ducha manifestov Osameľých bežcov. Jej titulom *Modrý vrch* sa I. Štrpka odvoláva na obraz predstaviteľa výtvarnej avantgardy Paula Kleeho (k jeho dielu odkazoval už vo svojej básni *Rozhlasujeme modré obdobie*, ktorá bola uvärenená v *Mladej tvorbe*, č. 4, 1964).

Kontext výtvarného umenia sa v knihe objavuje pripomienkami happeningu (báseň *Air mail*), takisto tu nechýbajú ani časté výjavý behu, telesného pohybu ako výrazu maximálneho ľudskej násadenia, v konečnom dôsledku i tvorivého aktu.

Zreteľný je utopistický charakter textov *Modrého vrchu*, ich až romantizujúco pôsobiaci orientácia na budúcnosť. Neustálym tematizovaním situácie nového začiatku, „na prahu“, keď sa posledný krok stáva prvým, neustálemu prerodu/zrodi, zmeny, ktorý v sebe nesie i zmenu optiky, senzibility, imaginácie a konečne aj života, životného postoja, sa zdôrazňuje pre avantgardu klúčová kategória „nového“.¹³ S ňou sa u Štrpku prepájajú silne eticky valorizované motívy „sviežosti“, „čistoty“, „beloby“. Básnické konkretizácie týchto situácií a motívov, s ktorými súvisí i tematizácia rána ako počiatku nového dňa, nového životného obdobia, dosahujú miestami až veľkolepé rozbery. Neredí sa len nový človek,

¹² Naopak, s afirmatívnym potvrdením poetiky svojich počiatkov sa u Štrpku nestretávame len v zbierke *Krásny nahý svet* (1991), obsahujúcej nepublikované básne zo sedemdesiatych rokov, ale vlastne po celé deväťdesiate roky až dodnes.

¹³ „Základom estetické funkcie se v dilech avantgardy stala novost vidění světa a člověka...“ (CHVATÍK, Květoslav: *Od avantgardy k druhé moderně*. Praha : Torst, 2004, s. 129).

„nové dieťa“, ale „nový breh“ či celá pevnina: „*A svet je doďaleka nový – / pevnina plná svetiel / pevnina, nová pevnina, ó, / vynárajúca sa pevnina, / pevnina, svieža pevnina, ó, / vynárajúca sa pevnina, / pevnina, biela pevnina, ó, / vynárajúca sa pevnina, / pevnina, čistá pevnina, ó / vynárajúca sa pevnina, / pevnina, moja pevnina, ó –*“ (Jedného dňa).

Oproti váhavému, problematizujúcemu, až neduživo anemickejmu artikulovaniu objektívnej skutočnosti v debate *Krátke detstvo kopijníkov*, kde je realita vonkajšieho sveta podávaná fragmentárne prostredníctvom vedomia lyrického subjektu, prezentujú verše *Modrého vrchu*, najmä v jeho prvých troch „cykloch“. Pevnina detstva, Nové mapy ticha a Modrý vrch, jednoznačne prilňutie k realite sveta, k „životnému svetu“. Devízou zbierky je fakt, že toto primknutie pôsobí nadmieru spontánne a nevyzerá tak silene ako v básnických zbierkach zo začiatku osemdesiatych rokov.

Ústrednou témiou týchto veršov sa stala rekonštrukcia celku, plnosti ľudského bytia a sveta, obnovenie prirodzenosti človeka (pôvodným názvom prvého spoločného projektu Štrpku a Ursinyho mal byť Gondwana, „symbol hypotetického prakontinentu“, I: Štrpka). Tú evokujú obrazy nahoty, stávajú sa výrazom bezpodmienečnej odovzdanosti svetu, akô i partnerovi. Práve partnerstvo, erotické či priateľské, založené na spoluúčasti, spontánnosti, elementárnej ľudskej solidárnosti, neustála snaha kontaktovať sa s druhými prostredníctvom správy, listu, odkazu, cesta k nim (u Štrpku sa cesta stáva zásadne cestou k...), pôsobí ako jedna z pripomienok étosu generačného gesta Osamelých bežcov.

Dôležitým momentom vzťahu Štrpkovho lyrického subjektu (ktorým je väčšinou muž „na ceste“, „na prahu“ novej životnej situácie, „bežec“) a sveta je vzájomné harmónické prelínanie, súznenie, „spuluznenie“: „*Môj smer je sever, môj sen je pól. / Tam sa svet končí a znova začína / v priezračnom bode ako vidina. / Tam svet je dieťa / a ja budem svet. / Ach, len rást s ním / a spuluzniet*“ (Nové dieťa). Prevažuje tu principiálna dôvera, otvorenosť, konkretizovaná obrazmi dverí a okien domu dokorán; pričom dom je archetypálnym symbolom ľudského vedomia. Pre lyrický subjekt *Modrého vrchu* je svet samozrejmým a prirodzeným priestorom, je nádosah. Neustále sa ho zmocňovať a vychutnávať ho, či už vedomím, zmyslami alebo telom, je samozrejmosťou: „*Vychádzam z domu von, / cestu mám pri nohách, / v najvyšších konároch tečie slnko, / tak dviham ruku, otváram dlaň, / hrejivé svetlo mi vteká medzi prsty, / trhám jablko*“ (Vítaz), „*Budem jest, čo mám rád. / Čo mám rád, budem hrýzť*“ (Ovocie).

Postoj elementárnej dôvery a blízkosti sa odráža i v jazyku básni, ktorý už nič ne-problematizuje, len sprostredkováva a sprítomňuje, hoci svoj význam tu má i mestami zenovo chápané mlčanie, ticho: „*Hovorím ti to ticho, ústami bez slov. / Stačia ná to aj oči. Pláva to pred tebou. / Rieka sa ďalej valí. / Dost' bolo otázok – čo prináša, čo plaví, čo odnáša jej tok*“ (Nad riekou).

Takýto prístup k svetu je vyjadrovaný a zdôrazňovaný bezprostrednou, ostriu senzualitou. S hedonizmom lyrického subjektu súvisí i jeho intenzívne prežívanie, fixovanie prítomného momentu. Prézentizmus (často opakujúci sa motív zachytiť veci „tu a teraz“, „chyiť to do ruky, niečo s tým spraviť“) sa stáva protipóлом utopického znaku Štrpkových básni.¹⁴ Z veršov „som, áno som“ básnia A na to myslím alebo z veršov básne Obrázok

¹⁴ Kritici diskutujú o Modrom vrchu Ivana Štrpku. In: *Romboid*, roč. 24, 1989, č. 2, s. 11.

hráča sugestívne vystupuje až opojnosť telesného nasadenia ľudskej existencie: „*Svišť to, letí a prelieta / biele aj farebné zo všetkých strán. / Ako kvapka to skáče pri tebe / dolu po ranných schodoch – / tak zvonivo, tak blázniivo, tak na dosah, tak na dosah, / na dosah ruky. / Chyľ to do ruky, kým je to horúce, / niečo s tým sprav a utekaj ďalej.*“

Výrazom harmónie, vzájomného prelínania sa lyického subjektu a sveta je taktiež nepretržitá paralelosť fyzického a psychického diania, ich „dynamická zhoda“: „Telesný pohyb, chôdza, beh otvárajú ustáviciu zmenou polohy a pohľadu Štrpkovo vedomie voči meniacim sa vonkajším podnetom a zároveň tak vyvolávajú vnútorný pohyb vedomia. Vnútorný pohyb vedomia sa potom stáva podnetom pre nadvádzanie pohyblivého vzťahu s vonkajším prostredím, do ktorého prerastá.“¹⁵ Podoba priestoru a krajiny Štrpkových básni je určovaná psychickým dianím lyického subjektu. Stáva sa výrazom určitého životného pocitu alebo vyjadrením životnej situácie. Takýto charakter má Štrpkov modrý vrch, jeho ostrovy, malá stanica, bréh, lúka, úzke uličky, chodníky. Orientácia v priestore vyjadruje stratu životnej orientácie; pohyb hore, stúpanie, vzletnutie reprezentuje životný vzmach, naopak, pohyb dolu má jednoznačne negatívne konotácie. Takisto neustále Štrpkovo akcentovanie dynamického princípu vonkajšieho sveta, požiadavka prekonávať stagnáciu smeruje k požiadavke nepretržitého vývinu vedomia, resp. životného rastu.

Hoci hedonizmus, „felicitnosť“ (O. Sus), ódickosť (P. Zajac) Štrpkových veršov pôsobia diskrétnie, predsa len pripomienú ozvěnu poetického vytrženia nad svetom. Básnický svet I. Štrpku, predovšetkým prvých troch cyklov knihy, je iluminovaný, nesený v znamení ľahkosti. Jeho jednotlivé fakty sa stávajú objektom zdržanlivého žašnutia lyického subjektu: „*Predstavte si, / zdalo sa mi / dnes, ked' som vstal, sa mi zdalo, / že v mojom okne uviazlo. / mokré slnko, ktoré vyšlo / kdesi na cudzej planéte. / Ale kdeže! / Len jablko, / obrovské a plné vôni, / na otvorenom okne zeleno tróni/ celkom dozreté*“ (Útok z hlbokého rána).

Štrpka svoj svet netematizuje (alebo len zriedka) v jeho profánnosti, banálnosti a nízkosti. Tentot „svet vecí“ nedisponuje ani istrážayovskou triezvosťou a vecnostou. Lyický subjekt zachytáva jeho jednotlivé fenomény v akomsi zvláštnom stave medzi spánkom a bdením („s ľahko privretými očami“), čo imagináciu vyskytujúcej sa v týchto básiach dodáva určitý snový rozmer. Práve snovosťou jednotlivé javy presahujú zmyslový svet. Štrpka sa sústredí na ich archetypálne významy, pracuje s ich bohatým kultúrno-semiotickým zaťažením. Takto dom nie je obyčajným domom, ale archetypálnym symbolom vedomia, podobne archetypálne symboly predstavujú aj strom, jablko, cesta.

V. Mikula poukazuje na prepojenie silnej zmyslovosti a obraznosti Štrpku s „erbovým“ motívom jeho poézie, ktorý má pôvod už v počiatkoch jeho tvorby. Klúčový úlohu zohráva i v textoch *Modrého vrchu* – je ním motív dieťaťa, resp. detstva.¹⁶ Zdôrazňovanie obdobia detstva u Štrpku, ktoré tu nie je iba ohrianičeným časovým úsekom ľudského ži-

¹⁵ ZAJAC, Peter: Správa o ľudskej situácii. In: ŠTRPKA, Ivan: *Modrý vrch*, Bratislava : Tatran, 1988, s. 158.

¹⁶ MIKULA, Valér: Tvárou či chrbotom k svetu? In: *Slovenské pohľady*, roč. 104, 1988, č. 9, s. 74. Rovnako pozri aj CHROBÁKOVÁ, Stanislava: Všetko je v škrupine (Poznámky z cesty). In: *Slovenská literatúra*, roč. 45, 1998, č. 6, s. 463.

vota, ale životným postojom, akýmsi „pohyblivým sviatkom“¹⁷, náchápeme len ako pozostatok avantgardnej absolutizácie kategórie „nového“. Stáva sa i garantom jeho permanentného vzťahovania sa k svetu založenom na otvorenosti, spontánnosti, ako i ľudskej prirodzenosti. Pôsobí ako záruka celku, harmónie a jednoty trvania sveta.

Motívy detstva komplementárne dopĺňajú motívy zvierat, odkazujúce k motívom barbara, kopijníka zo Štrpkovho debutu. Toto prepojenie, ako pripomína vo svojej štúdii Zoltán Rédey, má viesť k uvedomieniu si, „ako blízko majú k sebe živelná atavistická inštinktívnosť, prirodzená primitívnosť civilizáciou nepoznačeného bárbara – kopijníka a otvorená spontaneita, predskumia nezažená samozrejmá naivita detskej mentality“¹⁸. Zároveň akoby obrazy „plavého dieťaťa“, „neznámeho tajomného zvierat“ či „krásneho oslnivého leva“ vzbudzovali spomienku na nietzscheovskú „plavú beštia“, lenže v akejsi „zútlunnej“, domestikovanej verzii, výrazne zbavenej krutosti a hrôzy, ktorú nachádzame ešte v Štrpkovom debute („S divými koňmi zamyslenia som dovia / sem Krutý a príliš plavý / Čelo som si krvou pomaloval v lesoch vŕzgajúcej trávy“).¹⁹

Popri romantizujúcej konceptii detstva, nezbavenej saint-exupéryovských sugescií, kde sa mu pripisuje vysoká morálna hodnota („čistota“), ktoré boli prítomné v rôznych podobách už počas šesdesiatych rokov aj v tvorbe ostatných členov básnickej skupiny Osamelí bežci, sa tento motív v Štrpkových básnach z *Modrého vrchu* realizuje rôznymi spôsobmi.

Obraz hrajúcich sa detí presvetľuje nevľúdne výjavy sídliskovej reality („Na sivej ulici sa pretekajú deti s autami a so slimákmi – / v taškách na chrbtoch im divo buši / pestrý pomaranč“, Ranní vtáci), je výrazom životnej radosti, ľahkosti a hradostí. „V hlave mám teraz plno slnka, / všade je ho dosť. / Predo mnou ľahko letí / na kolieskach Katka, / zelen nás zaplavuje, doháňam ju v skratkách, / predo mnou ľahko mizne / na kolieskach Katka, / vo vzduchu plnom výskania“ (Gol den lip).

Inokedy sa detstvo ako určitý postoj, vnútorný pocit, výraz životnej spontánnosti („Jedného dňa / ta prítomné, zabudnuté dieťa v tebe / náhle oslovi“, Jedného dňa) skonkrétruje v postave určitého dieťaťa/syna, stáva sa symbolom rodovej postupnosti, projekciou do budúcnosti, ktorou sa prekonáva ľudská konečnosť: „Prebudil ma cudzí deťský hľasok / na sedadle tesne blízko mňa. / Za vlasy ma ľahol, žvätal: / Tato, tato, kde si? Aha, pozri, to som ja“ (Proti prúdu).

Absolutizácia detstva ako pozitívnej hodnoty vrcholí v premene obrazu dieťaťa do podoby jungovského archetypu – prízračnej bytosti mytologických rozmerov, „bytosti počiatku a konca“, elementárneho nositeľa životnej múdrosti. Zreteľne sa tiež archety-pálne dimenzie črtajú napríklad v básnach Na malej stanici, Všetko vo väjci, Suchý dážď alebo Neviditeľný spevák.

Ďalším frekventovaným motívom v *Modrom vrchu*, ktorý zvýrazňuje dynamickú povahu Štrpkovej poézie, je voda. Pre jeho užitie obraznosti spojenej s týmto, pre Štrpku

¹⁷ Priamočiaro svoje chápanie detstva formuluje v cykle básní Správy z detského ihlička zo zberieky *Teraz a iné ostrovky*.

¹⁸ RÉDEY, Zoltán: Krehký jazdec túžby na divých konoch zamyslenia. In: *Romboid*, roč. 32, 1997, č. 7, s. 60.

¹⁹ ŠTRPKA, Ivan: V chladnom dni s dlhou kopijou. In: *Krátko detstvo kopijníkov*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969, s. 7.

ústredným elementom, platia konštatovania Gastona Bachelarda z jeho psychoanalytickej eseje *Voda a sny*, ktorá vychádza zo štúdia psychológie „materiálnej obraznosti“.

Dynamické podoby vody (t. j. voda, ktorá tečie, prší, zurčí, je v pohybe) u Štrpku vystupujú ako mrvavne výrazne valorizovaný prirodzený symbol očisty, čistoty, prirodzenej hygieny, prepájajúci sa s motívmi sviežosti a v tejto súvislosti už spomínanými motívmi rána, nového začiatku. V širšom zmysle sa prezentuje rozprávkou metaforou „živej vody“ ako symbolom obrodzujúcej sily života,²⁰ zároveň podmieňuje aj intenzívnu senzualitu Štrpkovho lyrického subjektu:²¹ „*Vždy ráno, ked' sa holím, / bez jazvy začínam, / som plný smiechu vody; / mám jej silu v ústach, deň je príjemne chladný a mokrý ako moja koža*“ (Viťaz).

V básnoch takisto funguje i „manicheizmus vody“ – opozícia „zlej“ a „dobrej“ vody. Kým pozitívne konotácie vyššie uvedených charakteristik sú zrejmé, negatívne aspekty skutočnosti sa v Štrpkových veršoch spájajú nielen s archetypálnym symbolom stojatej, stagnujúcej vody (výrazne sa uplatňuje v jeho zbierke *Rovinsko. Juhozápad. Smrť matky*, 1995), poukazujúcej na stratu životného pohybu („*V mojej hlbokej noči rieka stojí, / voda je nehybná nedostupné dná, / meravý vtáci visia nad nehybnou vodou, / nijaký signál neprihádza / z nehybnej lode, / ani svietielko z lode, na ktorej som priplával*“, Ostrov), ale aj s morom, „*slanou vodou*“, „*vodom, čo vyvoláva smäď*“ (Všetko vo vajci), ktorá je metaforou ľudskej konečnosti,

Pôdobnú funkciu, evokovať ľudskú smrteľnosť, majú u Štrpku obrazy sucha a smädu: „*V jesennom slnku všetko plynne od seba. Smäď dozrel. Už sa nebrániem, (...) Sme hlboko. Hlboko. Hlboko na súši. Suché lístie padá, / suchý vietor zo stromov vzletol – / každý deň dalej a ďalej. Dozrel čas. / Každý deň kúsok, / každý deň kúsok, / každý deň kúsok, / každý deň kúsok, / každý deň predbiehame / kúsok svištiaceho šípu v nás*“ (Vodná veža).

Vodu, základný živel Štrpkovej poézie, doplňujú motívy ohňa a vzduchu v ich dynamickej podobe – kerouakovského horenia, vzplanutia a „vzduchu, čo prúdi“, vánku, vetra, ktoré sú nezriedka konkretizované v textoch prostredníctvom synestézie: „*Už horí! / Už horí vzduch, / už horí vtáci vzduch, už horí, / už horí ako pierko*“ (A na to myslím). Ako zdôrazňuje V. Mikula, práve tento básnický prostriedok je pre Štrpku „jediný možný, a najmä neodkladný spôsob, vyrazenia autorovo neudržateľného pocitu života“.²²

Kým doteraz sme o básnoch *Modrého vrchu* hovorili v intenciách, ktoré vymedzil P. Zajac identifikáciou ódického charakteru Štrpkových veršov, daného tematizáciou hodnotového prebytku, „superficitu“ na elementárnej životnej úrovni,²³ treba zároveň skonštatovať, že hármonický, „felicitný“ vzťah k svetu sa približne od štvrtého cyklu zbierky 4/4 narúša a komplikuje.

Bezprostredné zmocňovanie sa sveta ustupuje obrazom disharmónie (predovšetkým na úrovni partnerských vzťahov), nevýdûnosti, životnej monotonnosti a nízkosti, pribúdajú

²⁰ „Snu o očistę, jejž navozuje průzračná voda, je blízký sen o obrodě, jenž navozuje svěží voda“ (BACHELARD, Gaston: *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Praha : Mladá fronta, 1997, s. 170).

²¹ „Cistota a svěžest se tedy spočívají, aby dali vznik zvláštní čistoti... Svěžest krajiny je v způsobu, jak se na ni díváme“ (tamže, s. 172).

²² MIKULA, Valér: Tvárou či chrbotom k svetu? In: *Slovenské pohľady*, roč. 104, 1988, č. 9, s. 80.

²³ ZAJAC, Peter: Žárnová výstavba diela. In: *Tvorivost literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 117 – 140.

negatívne civilizačné znaky reality. Profánnosť a nevraživosť sveta sa zreteľne objavuje najmä v akýchsi básňach-moralitách, ako sú Počasie pre lakomcov či Pena: „*Z okna odchýleného na piad / letí slina na asfalt. / Križovatka nočných svetiel / sipí ostré mene tekel. / Z tmy / len brzda vykrikla. / Sivým okom cez diery na záclone / špehuje to z okna sivý chlap. / Po členky väzi v bahne noci, / po uši je v mori chmá“* (Počasie pre lakomcov).

Ešte výraznejšie sa tieto tendencie prejavujú v cykle Bez počasia (album sa mal príznačne pôvodne volať Bez nálady). Titulná báseň svojimi obrazmi evokuje heideggerovské naladenie sa, vykoľajenie, v ktorom sa človek prostredníctvom úzkosti konfrontuje s konečnosťou svojej existencie: „*Zver sa neukladá na zimný spánok / Aj ja mám od rána pocit, / že vo mne bez oddychu na jemných tlapkách / čosi drávo striehne... Vypadol som zo sedla času, / zarývam tvár do vlnkej, / neskutočne zelenej prsti. / Už po koľkýkrát o konskú dĺžku víťazím / nad svojou túžbou kričať ako zviera... Krajiny bez počasia sa predo mnou lesknú / ako čerstvé rozmazané fotky bez rámov.*“²⁴

V básňach sa začína zreteľnejšie presadzovať motív smrti, felicitnosť strieda rezignovaná, unavená meditatívnosť: „*V jesennom slnku všetko plynne samé od seba. / Smäd dozrel. Už sa nebránim. / Vo zvyšku Vodnej veže sedím, / jedinú starú mincu znova počítam, z ruky do ruky si prehadzujem jej matný lesk. / Potichu sedím, / fajčím, / počítam stípalúciu vodu, / pohľadom plávam živou križovatkou ciesť*“ (Vodná veža).

Avšak i v týchto polohách sa Štrpka usiluje momenty nesúladu, životnej problémovosti prekonáť apeľovaním na ľudskú spolupatričnosť, hoci toto úsilie vyúsťuje do nepresvedčivých sloganov ako napríklad: „*Tak nemlč. Vykroč už zo seba, / skrupina okolo teba praská. / Čelo ti jasnie, neblúd už v zimných vráskach. / Vieš moje meno. / A ty sa voláš láska*“ (Stav vecí).

V súvislosti s uvedenými podobami poézie Ivana Štrpku v *Modrom vrchu*, ktoré sú zreteľnejšie v zbierkach *Teraz a iné ostrovy*, *Pred premenou* a *Správy z jablka*, sa objavujú zaujímavé modifikácie jeho výrazových prostriedkov a obraznosti. Pri tematizovaní disharmónických životných situácií opúšťa princípy vlastnej poetiky a siahá k repertoáru iného básnika, Miroslava Válka. Sugescia tohto autora na tomto mieste nie je až taká prekvapivá, ako sa na prvý pohľad zdá. F. Matejov hovorí „o dobovo sugestívnej Príťažlivosti M. Válka, dobre prečítaného práve Osamelymi bežcami, autora, ktorý v jednej línií Robinsona znakovo zo-schematizované infantilno-poetické očarenie diaľkami prepojil s civilizačným katastrofizmom a robinsonovským osamotením“.²⁵ Rovnakô by sa asi mala pripomienúť skutočnosť, že I. Štrpka bol autorom doslovou k reedícii Válkovej zbierky *Nepokoj* z roku 1986.

Paralely sú zreteľné na úrovni motívov a básnických obrazov v jednotlivých textoch, ktoré mestami akoby prekračovali riešenia Štrpkovej poetiky. Verše „*Už po koľkýkrát o konskú dĺžku víťazím / nad svojou túžbou kričať ako zviera*“ básně Bez počasia pripomienú Válkovo „*kdesi vo mne zaskučalo zviera*“ z bánske Zíma zo zbierky *Nepokoj*.

²⁴ „Úzkost (...) Daleko spíše je prostoupena zvláštním klidom (...) Všechny věci i my sami se noříme do jakési lhostejnosti. Avšak ne v tom smyslu, že by vše prostě mizelo, nýbrž tak, že se k nám obrací ve svém ustupování jako takovém. Toto ustupování jsoucna jako celku, které nás v úzkosti obklíčuje, nás skličuje. Nezbývá žádna opora. (...) Úzkost zjevuje Nic. V úzkosti ztrácíme půdu pod nohami. Jasnéji řečeno: úzkost nám bere půdu pod nohami, protože přivádí jsoucno v celku k vymknutí“ (HEIDEGGER, Martin: *Co je metafyzika?* Praha : OIKOYMENH, 1993, s. 11).

²⁵ MATEJOV, Fedor: *Lektury*. Bratislava : SAP, 2005, s. 182.

Pre Štrpkovu poéziu pritom dovtedy boli motívy zvieraťa spojené so životnou spontaneitou a prirodzenosťou, tentoraz uprednostnil pre Válka charakteristický význam tohto motívus ako výrazu „čihajúcej sebaničivej brutality“ (F. Matejov).

Citeľná je podobnosť unaveného melancholického životného bilancovania v básni Vodná veža („*V jesennom slnku všetko plynne samé od seba. / Smäď dozrel. Už sa nebránim. / Vo zvyšku Vodnej veže sedím, / jedinú starú mincu znova počítam...*“) a Válkovej básne Jeseň z tej istej zbierky („*Všetko si zapíš / jeseň-ti to zráta / ... z dlane do dlane presýpa ješeň svoje peniaze*“).

Zreteľne sa vplyv Válkovej poetiky ukazuje v básni Na ceste domov z posledného rovnomenenného cyklu zbierky. Konkrétnie ide o jeho rozsiahlu básnickú skladbu Sklúčenosť, hoci tu nachádzame i motiviku inšpirovanú inými básňami. V Štrpkovom prípade však nastolenie problematických životných situácií, existenciálnej úzkosti vzbudených ubijajúcou monotónnosťou nenadobúda rozmery veľkolepých apokalyptických vízií ako u M. Válka, ostáva skôr v tlmenej diskrétnnej podobe: „*Na okraji rozblíkávajúceho sa sídliska, / ktoré bežiacimi pásmi večerných čiest, / popamäti monotonne násáva späť svojich / s dňom i dotlievajúcich, uponáhlaných / a domovachтивych ľudí, / na ceste domov, uprostred kvílivej zákruty / s lahlkým mrazením citím, / ako sa tenučkým kovovým nechtom zarýva do mňa / presne predpovedané a takmer úplné / zatmenie Mesiacu*“ (v Sklúčenosťi sa s obrazom samozrejme zbaveným znakov sídliskovej reality stretнемe v tejto podobe: „*ponáhľame sa domov... ponáhľame sa, / zhásname...*“).

Obrazy straty životnej spontaneity a radosti, zvýrazňované výjavmi mechanizácie a technizácie reality („*Náš tieň sa vrhá na Mesiac – aj s tenkým tieňom dýchui, ktorý / mi hrdlo zviera / aj s tieňom psa, ktorý práve / zbesnel v meste plnom benzínových výparov / a teraz slepo trieli von do nejestvujúceho lesa, v mechanických zuboch drviač syntetickú kost, aj s postupujúcim hluchým tieňom noci, gumujúcim v nás / detskú kresbu, ktorej trilkujúce tvory a tvar/ sa s ranným svetlom bez zmeny nemôžu vrátiť / na svoje miesto do vymysleného lesa*“), obrazy prudkého konfliktu v partnerskom vzťahu („*aj s tieňom dnešnej nezmyselnej dymovej hádky (...) aj s tieňom bližšie neidentifikovateľného výbuchu*“) pripomienu Válkovu nostalgickú reminiscenciu na detstvo – nienávratne stratené a navždy uzavreté obdobie nevinnosti („*Tam zelené slnko z mojich detských kresieb, / trojnohý pes hovorí tam jasným ľudským hlasom, / (...) Ďaleko, ale všetko tak, ako bolo; / nedotknuté a čisté, lebo každý má svoje detstvo / zamknuté jediným kľúčom, návždy strateným*“, Zem po nohami) či jeho zobrazenie partnerskej krízy v básni Vzducholod: „*Ešte ani keď si česala vlasy, nepochopil, / čo znamená to množstvo detonácií tak nabízku.*“ (Uvedené verše môžu dokonca evokovať i nevľúdne pôsobiaceho bežiaceho psa zo skladby Slovo: „*Bielym ránom beží čierny pes. (...) A čierny pes bielym ránom beží ako čierhou ranou.*“)

Ku Sklúčenosťi odkazuje nielen Štrpkovo tematizovanie tienistých stránok ľudskej existencie v básni Na ceste domov, vrcholiace vo veršoch: „*Ó, temný protijazdec. Tvoj protináraz nám nahé tváre čiernym fotobleskom osvetli*“, zreteľne inšpirovaným pôsobivým Válkovým obrazom: „*Len občas / zachytí nás šťastie lesklým blatníkom / a padajúc vidíme v ňom nečakaný portrét / hroznú tvár, / akoby fotografovanú cez zreničku diabla*“, metaforecké pripodobnenie ľudí k sadziam, ale napokon aj konečné prekonanie týchto sklúčujúcich a úzkostných existenčných stavov prihlásením sa k elementárnej ľudskej spolupatrič-

nosti a k životu vôbec, ktorá však v kontexte Štrpkovej poézie pôsobí prirodzene. Stoické pritakanie životu u Válka – „*Láska nás z čistej vody užívá. / Bud stále so mnou, / a viac než seba miluj ma. / Tak teda žiť. Stáť na nohách, / podobat' sa moru, nepočítat' odlivy*“ – sa v básni Na ceste domov mení na vedomie „*ťažkej bielej práce (...) úsilia nebyť zli*“ a radostnejšie zistenie o tom, že „*Sadza v nás spieva. Spoluúčasť sa nestráca*“.

Kniha *Modrý vrch* bilancuje skoro jedno desaťročie spolupráce Ivana Štrpku na hudobných projektoch Deža Ursinyho. Na prvý pohľad sa javilo, že sa z nej stane akýsi pragmaticky motívovaný výlet za hranice jeho poézie, no opak je pravdou. Štrpka neprijal rolu radového textára, ale stal sa suverénnym tvorivým partnerom. Popritom svoju poéziu potvrdil a obohatil o nové rozmary. Práca na textoch obsiahnutých v tejto zbierke sa ukázala byť priestorom pre uplatnenie spontánej tvorivosti.

Poetické riešenia a možnosti prítomné v týchto veršoch dnes obстоja viac ako mnohé bánsne jeho zbierok, ktorými sa po odmlke vrátil do literatúry – tie sú až príliš determinované dobu svojho vzniku a poznačené autorským kompromisom. *Modrý vrch* je takisto príjemný a spontánne pôsobiacim čitatel'ským zážitkom, ktorý je zbavený hermetizmu nasledujúceho obdobia jeho tvorby. Stal sa naozaj naplnením jeho slov z bánsne Tebe: „*Mám skvelú šancu / ponúknut' ti slová, / pári živých viet, ktoré si môžeme / s každým zaspievať.*“

VYDANIA

ŠTRPKA, Ivan: *Modrý vrch*. Bratislava : Tatran, 1988.

PRAMEÑE

- ŠTRPKA, Ivan: *Krátké dějstvo kopíjníkov*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969.
ŠTRPKA, Ivan: *Teraz a iné ostrov*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981.
ŠTRPKA, Ivan: *Pred premenou*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982.
ŠTRPKA, Ivan: *Správy z jablka*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1985.
ŠTRPKA, Ivan: *Všetko je v škrupine*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.
VÁLEK, Miroslav: *Básnické dielo*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry, 2005.

LITERATÚRA

- BACHELARD, Gaston: *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Praha : Mladá fronta, 1997.
Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000.
DEMPSEYOVÁ, Amy: *Umelecké styly, školy a hnutia*. Bratislava : Nakladatelství Slovart, 2002.
HEIDEGGER, Martin: *Co je metafysika?* Praha : OIKOYMENH, 1993.
CHROBÁKOVÁ, Stanislava: Všetko je v škrupine (Poznámky z cesty). In: *Slovenská literatúra*, roč. 45, 1998, č. 6, s. 462 – 463.
CHVATÍK, Květoslav: *Od avantgardy k druhé moderně*. Praha : Torst, 2004.
CHVATÍK, Květoslav: *Strukturalizmus a avantgarda*. Praha : Československý spisovateľ, 1970.
JASLOVSKÝ, Marián: *Dežo Ursiny. Pevníny a vrchy*. Bratislava : Médiá, 2000.
Kritici diskutujú o Modrom vrchu Ivana Štrpku. (Prispeli: R. Bilík, B. Hochel, L. Knězek, V. Mikula, J. Štrasser, I. Štrpka). In: *Romboid*, roč. 24, 1989, č. 2, s. 10 – 16.
LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej: *Bigbit*. Praha : Torst, 2001.
LUKEŠ, Jan: S ľahko privetými očami. In: *Slovenské pohlady*, roč. 104, 1988, č. 9, s. 73 – 81.
MATEJOV, Fedor: Dotyky. Príťažlivosť. Nepokoj. Milovanie v husej koži. In: *Slovenská literatúra*, roč. 45, 1998, č. 4, s. 287, 291, 298 – 299, 300.

- MATEJOV, Fedor: Doslov. In: ZAJAC, Peter: *Tvorivosť literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 220 – 231.
- MATEJOV, Fedor: *Lektúry*. Bratislava : SAP, 2005.
- MIKULA, Valér: Tvarou či chrbtom k svetu? In: *Slovenské pohľady*, roč. 104, 1988, č. 9, s. 73 – 81.
- RÉDEY, Zoltán: Krehký jazdec túžby na divých koňoch zamyslenia. In: *Romboid*, roč. 32, 1997, č. 7, s. 55 – 65.
- ZAJAC, Peter: Lyrika a texty populárnej piesne. In: *Pulzovanie literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 108 – 114.
- ZAJAC, Peter: Kasarda, Martin: Osamelí bežci. Levice : L. C. A., 1996. In: *Slovenská literatúra*, roč. 44, 1997, č. 1 – 2, s. 138 – 141.
- ZAJAC, Peter: Správa o ľudskej situácii. In: ŠTRPKA, Ivan: *Modrý vrch*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 145 – 164.
- ZAJAC, Peter: Žánrová výstavba diela. In: *Tvorivosť literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 117 – 140.

Štúdia je individuálnym výstupom pre grantový projekt *Čítame texty slovenskej literatúry (Sondy do slovenskej literatúry II)*. VEGA2/4116/4. Vedúci riešiteľ prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.

SUMMARY

The study is a part of the collective project dedicated to the key 20th c. Slovak literary works. It deals with interpretation of the book of Ivan Štrpka *Modrý vrch* (*The Blue Mount*). It is a collection of song lyrics written in co-operation with the chief representative of Slovak rock music Dežo Ursíny during the time when Štrpka was excluded from the official literary life.

The study is a recapitulation of a discussion about possibilities in overlapping arts and pop-culture. This discussion started with this book. The study also deals with the context of the rock music in which the Štrpka's book was operating. It shows that the texts from the *Modrý vrch* (*The Blue Mount*) can bear the criteria of poetry. The co-operation with I. Štrpka means fulfilment the principles of his work; it does not mean breaking them or applying of them automatically.

The study is focused on the context of Slovak poetry from the beginning of 60-ties. It reveals filiations of poetics of the texts of *Modrý vrch* (*The Blue Mount*) with the expression of artistic neo-avant-gardes that is connected with Štrpka's work in the literary group Osameli bežci (*Lonely Runners*) proclaiming art opened toward life.

Interpretation of themes and motives in the texts of *Modrý vrch* (*The Blue Mount*) searches connections with the poetics of Ivan Štrpka presented in his collections of poems.

In the book *Modrý vrch* (*The Blue Mount*) there are two positions of lyrical subject and the relationship to world presented.

In the first three cycles of the book utopian character of poems of the *Modrý vrch* (*The Blue Mount*) prevails, as well as thematization of situation of new beginning. The key theme is a reconstruction of the wholeness, fullness and satisfaction of human existence and world, restoration of nature of a man. The principal trust and openness toward world prevails as well as hedonism and presentism. This attitude influences also a language of the poems. The attempt of the lyrical subject toward the world is stressed by strong sensibility. The central motive of Štrpka's poetry – a child and childhood – is remarkably presented in this part of the book. It is completed by a frequent motive of water. In the second part harmonic relationship to world is broken and complicated. There are more and more moments of disharmony and problems in the life. Štrpka's means of expression and his figurativeness are modified. There are relations with the character of the lyrical poetry of the 70-ties characterised by inclination to dailiness and civilian poetry and also some connections with the poetry of M. Válek.

The poems from *Modrý vrch* (*The Blue Mount*) prove that creative co-operation with D. Ursíny was a possibility for I. Štrpka to enrich his own poetry in new dimensions. The verses included in his book are more powerful than many of his poems from his previous collections of poems.