

K niektorým aspektom Ondrušovej zbierky *Mužské korenie* po troch desaťročiach

(Interpretačné skice so zameraním na motív *tváre*)

ZOLTÁN RÉDEY, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta UKF, Nitra

Básnická zbierka *Mužské korenie* vyšla ako v poradí piata publikovaná básnická kniha Jána Ondruša pred tridsiatimi rokmi, v roku 1972 (napísal ju počas svojho dvojročného pobytu v Prahe v rokoch 1970 – 71). Literárnohistorickou osobitosťou tejto zbierky, ba vzhľadom na postavenie a význam básnika Jána Ondruša v slovenskej poézii už v tom období priam kuriozitou, je skutočnosť, že zostala dobovou kritikou celkom nepovšimnutá, bez akéhokoľvek aktuálneho kritického ohlasu.

V zhode s prípadnými konotáciami, ktoré navodzuje samotný názov *Mužské korenie*, máme tu do činenia naozaj s typom „mužného“, „mužne ostrého“, tvrdého a zároveň britkého básnického prejavu, s podobou korenisto páľčivej, výpovedne neúprosne naliehavej a prenikavej lyriky. Vstupná báseň *Pred portrétom* a tým vlastne celá zbierka začína sa dvojverším: „*Táto fialová je silná, veľmi silná, / na teba kriklavá*“ – ktoré akoby v istom zmysle nechtiac vystihovalo aj situáciu samotnej knihy; svojho času to vari mohlo platiť aj na jej postavenie v kontexte dobovej kritiky. Pre ideologické požiadavky a povestné ideovo-estetické kritériá kultúrnej politiky na začiatku sedemdesiatych rokov, v čase upevňujúcej sa normalizácie, mohla byť táto zbierka zrejme „*silná, veľmi silná*“, na „oficiálny vkus“ normalizačnej kritiky musela byť asi naozaj príliš „*kriklavá*“ – súčasne však už aj Ondrušova etablovanosť a hodnota jeho diela boli nespochybniteľné. Nech už boli skutočné dôvody akékoľvek, faktom zostáva, že v čase jej vydania na ňu nevyšla žiadna recenzia, kritika či akákoľvek publikovaná zmienka vôbec. Kultúrnopolitické okolnosti tohto básnického diela a z toho vyplývajúce literárnohistorické konzekvencie nás však v skutočnosti nebudú až tak zaujímať. Skôr chceme in medias res prísť k problematike, ktorá stojí výsostne v centre našej pozornosti, a tou je ondušovský príznačný motív, resp. tematicko-koncepčný prvok *tváre* ako interpretačný problém v dvoch básnických skladbách tejto zbierky, v texte *Makovica*, ktorému sa budeme venovať len čiastočne, a najmä v texte *Chodec po povraze*, ktorý mienime podrobiť rozboru v úplnosti.

Jednou z najvýraznejších námetovo-koncepčných osobitostí, výsostne príznačných, typických čŕt Ondrušovej poézie je práve neobvykle exponovaný motív *tváre* – nápadná podoba výskytu *tváre*, jej obrazných variantov i významových kontextov, v akých sa ako ťažiskový prvok objavuje v celom jeho diele, zvlášť však v zbierke *Mužské korenie*. Výskyt *tváre* rozhodne nie je „náhodný“ či „mimovoľný“ – svedčí skôr o kľúčovej, hĺbkovej motivovanosti. Možno ho pritom vnímať na pozadí nesmierne dôležitého, u Ondruša fundamentálneho problému naliehavo pociťovanej potreby nadviazania kontaktu s *iným, druhým*, problému neustále reflektovanej deficitnosti medziľudského vzťahu.

Pri takomto rámcovaní Ondrušovskej problematiky nebolo možné nepovšimnúť si jej nápadné tematicko-koncepcné súvislosti a „prekrytia“ s pozoruhodnou filozofickou koncepciou Emmanuela Lévinasa, rozpracovanou predovšetkým v jeho práci *Totalita a nekonečno*, čiastočne i v autorovom staršom diele *Čas a jiné*, ktorá sa v posledných rokoch dostala do povedomia širšieho okruhu záujemcov aj u nás – český preklad oboch zásadných publikácií vyšiel v roku 1997.

Domnievame sa, že Lévinasova, inak nevšedne odťažitá filozofia a Ondrušova, miestami recepcne taktiež neobvykle náročná poézia majú svoje produktívne využiteľné styčné body a vzájomné prieniky a môžu v sebe navzájom nachádzať, resp. „poskytnúť si“ vhodné podnety na vysvetlenie svojej vlastnej podstaty. Lévinasova filozofia sa mimovoľne ponúka na objasnenie viacerých stránok Ondrušovho osobitého básnického sveta, Ondrušova poézia by zase v mnohom mohla byť autentickou ilustráciou tejto filozofie. Pochopiteľne, nejde tu prvotne o Lévinasa a jeho koncepciu, resp. jej dôsledné uplatnenie – tou si chceme len „príležitostne“ vypomôcť, preto si z nej vyberáme, „vypožičiavame“ len isté pasáže, formulácie a prihliadame len na určité jej aspekty, špecificky relevantné pre interpretáciu Ondrušovej lyriky – a to aj s istým vedomým zjednodušením. Prípadne sa miestami iba jednoducho, bez nároku na akúkoľvek dôslednejšiu a systémovú argumentáciu, odvoláme na Lévinasov spôsob ponímania istého problému pri konkrétnom interpretovanom texte, pokiaľ sa v ňom takýto problém vyskytne. Lévinasov celkový filozofický diskurz, spôsob traktovania témy i svojrázna terminológia sú rozvinuté v nesmierne dôkladnom a ďalekosiahlo argumentovanom výkladovom zábere, zachádzajúcom do neobyčajne špecifických polôh abstraktnosti. Systematicky komentovať, objasňujúco približovať čo i len výberovo niektoré kľúčové momenty a termíny z jeho veľkolepého filozofického konceptu by znamenalo podujatie na samostatnú odbornú publikáciu – a o to predsa nejde, nemáme na to schopnosti ani možnosti či kompetencie. Preto si dovoľíme len výberovo a celkom nesystematicky, v účelovo zhustenej a zjednodušujúcej skratke uviesť niekoľko téz, resp. viet z jeho impozantného filozofického diela.

Predovšetkým azda treba zdôrazniť, že v *tvári* ide o *iného*, *druhého*. *Tvár* je epifániou *iného*, v nej sa zjavuje *druhý*, ktorý pre mňa predstavuje *nekonečno*, ktorého „nemohu obsiahnuť, ať jakýkoli je rozsah mých myšlenek, které nic neomezuje: je nemyslitelný – je nekonečný a jako takový je uznán.“ (Lévinas, 1997, s. 206). O čo však relevantne pritom ide, je „*vstřícnost vůči bytosti, která se jeví ve tváři, etická událost společenského soužití*“. „*A epifanie, která se děje jako tvář, se konstituuje jako všechny jiné bytosti právě proto, že 'odhaluje' nekonečno. Význam je nekonečno, to jest Druhý*.“ (tamže, s. 183).

„*Nekonečno v konečném, větší v menším, jak toho dosahuje idea Nekonečna, se děje jako Touha. Ne jako Touha, již utiňuje držení Vytouženého, nýbrž jako Touha po Nekonečnu, kterou vytoužené probouzí, místo aby ji utištovalo. Touha dokonale nezištná – dobrota. Ale Touha a dobrota předpokládají konkrétně takový vztah, kde vytoužené zastavuje 'zápornost' Já, jež se vyblíží ve Stejném, v moci, ve zmocňování. Což se pozitivně děje jako vlastnění nějakého světa, který mohu darovat Druhému, to znamená jako přítomnost před tváří. Neboť přítomnost před tváří, moje zaměření ke Druhému, se může*

zbavovat chytivosti pohledu, jen když se změní ve štědrost, neschopnost přistoupit ke druhému s prázdnými rukama. Tento vztah nad věcmi, jež by nadále mohli být společné, to znamená mohly být vysloveny, je vztahem rozhovoru. Neboť způsob, jak se představuje Jiný a překračuje ideu Jiného ve mně, nazýváme tvář. Tento tvar (façon) není vystupováním jako téma před mým pohledem, rozprostíráním se jako soubor kvalit tvořících obraz. Tvář Druhého v každém okamžiku boří a přesahuje plastický obraz, který mi zanechala, ideu podle mé míry a na míru svého ideata – ideu adekvátní. Neprojevuje se svými kvalitami, ale... vyjadřuje se. Tvář – proti soudobé ontologii – přináší pojem pravdy...“ (Lévinas, 1997, s. 35 – 36). „Pojem tváře otvírá jiné perspektivy: vede nás k pojmu smyslu... a tak nezávisí na mé iniciativě ani na mé moci. Znamená filosofickou předchůdnost jsoucího před bytím...“ (tamže, s. 36 – 37).

Lévinas v tejto súvislosti hovorí o „etickom dobrodružstve vzťahu k druhému človeku“. V *tvári* sa teda ohlasuje *nekonečno iného*, ktoré, ak má byť *iný*, *druhý*, „ústretovo prijatý“, predpokladá akési „prelomenie“ *totality totožného*, čiže *totality vlastného Ja*. A v tom sa otvára ona Lévinasom paradoxne vymedzovaná „predontologická“ dimenzia *etického*. Autor tiež na jednom mieste konštatuje: „*Tvár na medzi svatosti a karikatury je tady stále ještě v jistém smyslu jako výzva schopnostem...*“, čo je vari práve v súvislosti s ondušovským subjektom relevantná okolnosť, ako napokon aj tá, ktorú pripomína po niekoľkých riadkoch: „*Epifanie tváře je etická. Zápas, kterým tato tvář může hrozit, předpokládá transcendenci výrazu. Tvář hrozí zápasem jako eventualitou, avšak tato hrozba nevyčerpává epifanii nekonečna, není to formulace jeho prvního slova.*“ (tamže, 1997, s. 174 – 175).

Tvár teda neznamená prosté „anatomické vymedzenie“, možno ju v intenciách Lévinasovho špecifického ponímania chápať ako takpovediac „eticky relevantnú synekdochu“, „etickú metonymiu“ človeka – *iného*, *druhého*. Lévinas pritom paradoxne pripomína, že „*etika predchádza ontológiu*“, a u Ondruša možno naozaj badať latentnú prítomnosť onoho neviditeľného „predontologicky“ *etického* rozmeru v tomto zmysle.

V perspektíve vyššie uvedených Lévinasových formulácií sa pokúsme ďalej pozrieť najprv na básnickú skladbu *Makovica*.

Makovica

Skladba pozostáva z dvadsiatich číslovkami označených častí – z nich sa tu chceme zamerať len na prvých šesť, ktoré sa ponúkajú ako vhodný vstup, „úvod“ do celej problematiky *tváre* (výsostne sa týkajú motívu *tváre* ako „lyrického protagonistu“) a podrobiť ich rozboru. Ústrednými motívmi, kľúčovými obraznými prvkami básne sú *tvár* a *nôž* (*nôž* tu má navyše vo svojej morfológicko-skladobnej variačnosti aj výnimočnú, celkom jedinečnú výrazovo-modulačnú i vlastnú významovú vyťaženosť) – čo nám automaticky pripomína zložený tvar inak samostatnej motivickej jednotky, fenomén „*tvár-nôž*“ zo skladby *Rukáv* (*Posunok s kvetom*). Vlastnými „aktérmi“, „protagonistami“ skladby sú zase abstraktne, v neurčitosti uvádzaní *vrah* a *obeť*, „témou“ je teda v tom zodpovedajúcom ponímaní „vražda“. Avšak v *Makovici* nejde o „príbeh“ vraždy, o epický sujetový model.

Hneď z prvej strofy je zjavné, že tu neprebíha dianie v „parametroch“ fyzikálne evidovaného sveta, fyzickej reality. Mohli sme si už dávnejšie zvyknúť na Ondrušov obľúbený básnický postup – osamostatňovať, vyčleňovať do podmienok autonómnej existencie veci, javy, entity, ktoré v skutočnosti fyzicky ani fenomenologicky nie sú samobytné izolovateľné. Tieto v samostatnosti abstrahované a oživené prvky potom nielenže majú svoju nezávislú *existenciu*, ale sú autonómnymi *existujúcimi*. To je aj prípad ondušovsky hlboko symptomatického motívu *tváre*. Ide teda o to, čo v skutočnosti, „ontologicky“ neexistuje, o čom možno iba hovoriť (alebo čo chce vyjadriť len poézia ako práveže to, „o čom nemožno hovoriť“), čo chápeme za hranicami, resp. horizontom ontologického. Aká je to však sféra za týmito hranicami, čo vlastne pod ňou máme rozumieť, či aspoň tušiť? V zmysle Lévinasovej filozofie by sme ju mohli označiť ako sféru *etiky* (tak ako ju chápe Lévinas), ako dimenziu *etického diania*, resp. použijúc autorov iný, priam oxymoricky vyznievajúci, no o to priliehavejší slovný zvrät, aj ako „*etické dobrodružstvo*“. Možno preto povedať, že v tejto skladbe – v onom „mimoontologickom“ rozmere, ktorý je tvorený medzi zakladajúcimi bodmi *tváre* a *noža* (na osi *tvár – nôž*) – sa odohráva jedno z najdramatickejších *etických dobrodružstiev* Ondrušovej a azda i slovenskej poézie vôbec. Nás však bude na tomto mieste zaujímať zatiaľ „prvý“ pól tejto pojmovej osi, totiž *tvár*.

I

*Tvár, ktorá prejde
z tmy do svetla, zrýchli sa a beží
tryskom na mieste, predbieha ťa,
si mysl'ou pomalý na bežiacu tvár,*

Už na samom začiatku, hneď v prvom slove prvého verša sa objaví *tvár*, zatiaľ v neurčitom, všeobecnom význame, v istom zmysle sa teda naozaj odrazu „zjavuje“; mohli by sme teda hovoriť v zhode s Lévinasom o „*epifánii tváre*“. Objavuje sa in medias res ako autonómny protagonista a „akčný hrdina“ priamo „v akcii“ – najprv *prechádza*, potom *sa zrýchli a beží*. Báseň sa teda začína momentom výraznej tranzitívnosti, prechodnosti, intencionality, ktorý je pre Ondruša taký príznačný – prechádzanie odniekiaľ niekam, smerovanie „z ...“ „do...“, v tomto prípade *z tmy do svetla*. Pohyb *tváre* má však zvláštny, protirečivý charakter: „*zrýchli sa a beží / tryskom na mieste, predbieha ťa, / si mysl'ou pomalý na bežiacu tvár*“. Máme do činenia s už známym typom ondušovských „alogizmov“ a oxymorónov. Potvrďuje sa, že nejde o reálny „fyzický pohyb“ ale o realitu mentálnej (resp. onej lévinasovsky etickej udalosti). Dianie *tváre* predstavuje čosi, čo je rýchlejšie, bezprostrednejšie než *mysel'*, čo predstihuje *mysliteľné* vôbec. Podstané v tom celom je, že vzťahy medzi *tvárou* a, nazvime to tak, jej „nosiťom“, sú dosť zauzlené. Hneď v incipite síce dochádza k „epifánii tváre“, nie je však jasné, kto a komu sa v *tvári* zjavuje, kto je oným lévinasovským *druhým, zjavujúcim sa v tvári*. Zatiaľ sa len dozvedáme, že medzi *tvárou* a tým, kto by mal byť jej nositeľom je určitá nezhoda, nesúlad, asynchrónnosť, neadekvátnosť, dištinkcia.

*berieš tvár na seba, vychádzaš ňou
z dverí, cloníš sa tvárou,*

*napraviš sa ňou dopredu, ale prúd
tváre ťa strhne z cesty,*

*beh tváre je prudký v treštení,
výkon tváre veľký v zbesilosti,*

Na začiatku druhej časti je *tvár* v prvom momente ešte „poddajná“, aspoň vo chvíli, keď „*berieš tvár na seba, vychádzaš ňou z dverí*“. Tu sa *tvár* priblíži k svojmu „pôvodnému“ významu, aký má aj v bežnom hovorovom úze – „*berieš tvár na seba*“ pripomína zaužívané frazeologické zvraty *mať vlastnú tvár*, *nestratiť svoju tvár*, prípadne i *mať kožu na tvári*, ktoré implikujú morálny, mravný, resp. etický zreteľ, odkazujú na mravný, charakterový status, charakterovú stálosť človeka. „*Vychádzanie z dverí*“ je taktiež tranzitívny moment, ktorý v podstate zodpovedá „prechádzaniu *tváre* z tmy do svetla“. Možno to azda chápať aj ako dve stránky toho istého aktu: *poddajná tvár*, ktorú jej „nositeľ“ *berie na seba*, potom *prechádza „z tmy do svetla“* vlastne na svojom „nositeľovi“, keď ten „*vychádza ňou z dverí*“ – čiže z interiéru von, do exteriéru, z domu na ulicu (v ďalšom možnom konotačnom rozšírení, ktoré pripúšťa celkový kontext Ondrušovej poézie, aj zo súkromia na verejnosť, zo samoty medzi ľuďmi, *druhých*, *iných* a pod.). Ak je *tvár* podľa Lévinasa *etickou epifániou* (*druhého*), alebo ak je aj v zmysle spomínaných ustálených frazeologických významov podstatou *tváre* otvorenosť, priamosť, „neskrytosť“, potom zvrat „*cloníš sa tvárou*“ pôsobí ako protirečenie, oxymorón. (Tvárou sa prsto človek „odokrýva“ – alebo v opačnom prípade zámerne, vedome vyjavuje nepravdu, pretvaruje sa.)

V druhom dvojverší sa potvrdzuje nesúlad, nezhoda medzi *tvárou* a jej „nositeľom“, a to nielen v tempe, ale i v smere, intencionalite pohybu: „*napraviš sa ňou dopredu, ale prúd tváre ťa strhne z cesty*“. *Tvár* sa tým zároveň začína prejavovať násilne a napokon, v poslednom dvojverší sa jej pohyb, „dianie“, dramaticky stupňuje, dospieva do hektickej intenzity – tenzia v básni výrazne vzrastá: „*beh tváre je prudký v treštení, / výkon tváre veľký v zbesilosti*“. Intenzívny pohyb, dynamika *výkonu tváre* (ak odhliadneme od *treštenia* a *zbesilosti*) inak pripomína do istej miery aj Lévinasovu charakteristiku *tváre* z vyššie citovaného úryvku: „*v každom okamihu borí a presahuje plastický obraz, ktorý mi zanechala*“. Čo je však podstatou tohto *výkonu*, čo vlastne „vykonáva“ *tvár*?

*a ty si na ňu sám,
vyhnaný do nej, trčíš ňou zo seba,
vidíš z tváre, hovoríš z nej
a zostávaš v nej v každej chvíli,*

V tretej časti sa opäť, aj keď nie dôkladne, prekryje *tvár* so subjektom, jej „nositeľom“. „Nositeľ“ sa síce „dostal“ do svojej (vlastnej) *tváre* – hoci tento „návrat“ je tu ponímaný ako problematický, takmer ako nežiaduci: „*a ty si na ňu sám, / vyhnaný do nej*“ – tá ho však stále presahuje, „pretŕča cez neho“: „*trčíš ňou zo seba*“. Inak však nastáva ich zhoda, identita: „*vidíš z tváre, hovoríš z nej / a zostávaš v nej v každej chvíli*“.

4

*tvár, ktorá prejde
z tmy do svetla, poskočí, strmhľav
vyrazí, cvalom sa ženie,
tvár je prv a ty pozadu,*

Vo štvrtej časti sa táto identita, vzájomné prekrytie, zhoda, čo i len čiastočná, náhle a veľmi razantne naruší. *Tvár*, akoby naberúc „druhý dych“, stáva sa odrazu celkom neovládateľnou. Celá štvrtá časť je sugestívnym obrazom „neovládateľnosti“ – ak by nešlo o *tvár*, v inom kontexte by to mohla byť doslovne situácia splašeného koňa, nad ktorým jazdec či pohonič stratil kontrolu.

Rôzne inscenovaný topos koňa, konského záprahu a pohoniča ako metafora ovládateľnosti, resp. neovládateľnosti, napríklad telesného duchovným, citového rozumným, intuície racionalitou a podobne, bol obľúbenou metaforou či podobenstvom v didaktickom, mravoučnom, resp. eticko-filozofickom kontexte. U Ondruša však básnický obraz „splasenej“ *tváre* nemá povahu podobenstva (nebodaj tradične mravoučné-ho!) – veď práve Ondruš mal od tohto významového kontextu najďalej.

Tvár – aj v tomto prípade „*na pomedzí svätosti a karikatúry*“, na rozhraní obskúrnej mysterióznosti a bizarnej grotesknosti – *beží (prechádzajúc z tmy do svetla) predbieha, strhne ťa z cesty, poskočí, strmhľav vyrazí, cvalom sa ženie, tvár je prv a ty pozadu*. *Tvár* udáva, „diktuje“ smer i tempo (hoci „*má len teba*“), subjekt však na toto tempo nestačí. *Tvár* je teda v predstihu, predbieha, presahuje (subjekt), je nedostihnuteľná. Je to predstih *tváre*, alebo skôr „deficit“ subjektu? A ak predstih či deficit, tak potom aký – onen „etický“? Ak by išlo o *tvár druhého, iného*, dalo by sa to chápať aj ako unikanie *druhého* „predo mnou“. Je to však „*tvoja*“ *tvár, trčíš ňou zo seba*, teda *tvár* vypovedajúceho subjektu (druhá gramatická osoba nás nemusí myliť, je len „formálna“, napokon v poslednej autorizovanej verzii *Makovice* v rámci súborného vydania *Prehľadanie vlasu* ju sám autor zmenil na prvú osobu).

Pokiaľ sa má v intenciách Lévinasovho filozofického konceptu v *tvári* zjavovať *ústretnosť voči druhému*, ak sa v nej má zračiť *etická udalosť*, potom *tvár z Makovice* vyjadruje celkom protichodnú, opačnú tendenciu – na druhej strane však v tomto prípade zatiaľ ani nie je v hre „*ten druhý*“. Akoby tu vyvstala potreba ujasniť si, čo vlastne treba rozumieť pod *tvárou*. A ako odpoveď sa ponúka hneď ďalšia, piata, resp. i šiesta časť:

5

*nemáš smer bez tváre, nevedieš
priamo pred seba bez nej,*

*bez tváre sa nedovoláš, neobzrieš
sa bez nej, neobrátiš oslovením,*

*nevrvia ti menom bez tváre,
idú skrz, prejdú krížom
cez teba a nedotknú sa,*

Narážame tu na paradox: *tvár* je výlučným utvárateľom *tvojej* identity, pričom však práve takto chápaná vlastná identita ťa predstiluje, opustí ťa (hoci má len *teba*), utečie ako splašený kôň (pred kým, pred *tebou*, keď práve ona je výsostnou existenčnou zárukou *teba*, *tvojím* bytostným konštituentom?). Existuješ v *tvári* a *tvárou*, no *tvár* ťa predstihne, „utečie“ ti, zostávaš za ňou, pozadu.

Zdôrazňuje sa tak paradoxná dualita, dichotómia tváre a subjektu (vo verzii z roku 1996 vlastnej tváre a „Ja“). V *tvári* sa koncentruje preukazná podstata identity človeka, identifikačná podstata „ja“, vedomie tejto výsostnej identifikačnej platnosti je tu aj náležite vyzdvihnuté: „*bez tváre sa nedovoláš, ... nevrvia ti menom bez tváre... tvár má len teba... deje sa na tebe, ňou sa líšiš...*“. *Tvár* jednoznačne znamená identitu človeka, subjektu – absolútnu záruku, istotu jeho personalita a dokonca aj jeho telesnej, fyzickej totožnosti: „*bez tváre... idú skrz, prejdú krížom / cez teba a nedotknú sa*“. Ak teda *tvár* ujde svojmu nositeľovi, ako ten potom vôbec existuje? *Bez tváre* existuje len „pre seba“, ako niečo „osebe“, pre *iných*, *druhých* však vtedy nejestvuje. Subjekt existuje v *tvári* a *tvárou*, *tvár* je existenčnou podmienkou subjektu – ale len pokiaľ ide o jeho evidenciu *inými*.

Tvár je záruka mojej existencie pre *iného* – *druhého*, nevyhnutná podmienka akceptácie, prijatia mňa ako subjektu *iným*, tým *druhým*. *Bez tváre* je subjekt neevidovaný, akoby ani hmotne neexistujúci. *Tvár* však pritom nemá byť chápaná, vnímaná ako *existencia*, ale ako *existujúci*, t. j. ako subjekt – bytosť, presnejšie zjavenie takejto bytosti, ktorú možno prijímať a vôbec pristupovať k nej len v rámci etického vzťahu. Práve v tomto zmysle „*je epifánia tváre etická*“. A práve tento rozmer *tváre*, tento moment vôbec je Ondrušovým „generálnym“ motívom: problém existencie pre *druhého*, pre *iných*.

V *tvári* tkvie problém možného oslovenia, dovolania sa *iného*, kontaktu s *iným* („*nedotknú sa*“), „*pridávania sa*“ k *iným*, *druhým*. *Tvár* je garantom tejto možnosti. No ondušovský subjekt, hoci sa „vystavuje“ *tvárou* k *iným*, *druhým*, *tvárou*, ktorá je pripravená prijať *druhého* a byť prijatá *druhým* a ktorou „*sa pridáva*“ – t. j. tak, že nielen „*predostrie tvár*“ (časť 19) *iným*, ale sa aj sám *dovoláva*, *obzerá po druhom*, „*obráti sa oslovením*“ k *tváram iných* – predsa nie je prijatý *iným*, zostáva stále sám.

6

*a tvár má len teba, dohoníš ju,
deje sa na tebe, ňou sa líšiš,
ňou sa pridávaš, ohlási ťa
a prichádzaš až po nej, nahotovo.*

V šiestej časti sa paradoxná podstata dichotómie tváre a subjektu potvrdzuje, hoci sama táto dichotómia je akoby „korigovaná“, relativizovaná: *Tvár* je v konečnom dôsledku takisto závislá na svojom nositeľovi, nemôže byť predsa „causa sui“, nemá vlastne kam natrvalo utiecť: „*tvár má len teba*“, t. j. svojho nositeľa. A akoby pri plnom uvedomení si tejto skutočnosti sa *tvár* a subjekt opäť prekrývajú, stanú sa identickými. A hoci ju nositeľ „dohoní“ a *tvár* sa konečne „deje na ňom“ a prinavracia mu tým onu navonok, aj pre *iných* evidentnú totožnosť: „*ňou sa líšiš, ňou sa pridávaš, ohlási ťa*“, zároveň však predsa „*prichádzaš až po nej, nahotovo*“. Teda predsa za ňou naďalej zaostáva, pretrvávajú onen predstih *tváre*. V tomto, ale aj inom zmysle je druhé, koncové dvojveršie tejto časti problematicky nejednoznačné, nejasné. Sloveso „*pridávaš sa*“ implikuje otázku: *k čomu, prípadne ku komu?* Máme dosť dôvodov na to, aby sme sa domnievali, že v hre je vzťah k *iným* – implikuje to už aj predchádzajúci zvrät „*ňou (tvárou) sa líšiš*“, t. j. od *iných*, ostatných. *Tvárou* sa teda *líšiš* od *iných* a *ňou sa* aj *pridávaš* k *iným*. Ak však nositeľ dohonil svoju *tvár* a tá sa „deje na ňom“, prečo potom prichádza *až po nej*, a navyše za takých zvláštnych okolností: „*ohlási ťa a prichádzaš až po nej, nahotovo*“? Ako rozumieť prichádzaniu na „ohlásenie“? A čo znamená ono „*nahotovo*“? *Tvár* v predstihu ohlasuje vopred svojho zaostávajúceho nositeľa pred *inými*, je predvojom, zastupujúcim reprezentantom subjektu? Alebo jednoducho *tvár* vyzve, „*ohlási*“ svojho nositeľa? Ale k čomu – že už môže prísť, „*nahotovo*“?

Čím ďalej, tým viac sa potvrdzuje, a v druhom verši tejto strofy sa to aj expressis verbis pomenúva, že *tvár* teda nie je statický súhrn fyziologických črt, fotograficky zachytiteľná fyziognómia obličaja osoby, ale jav, ktorý sa „*deje*“, dianie, *udalosť*. A v zhode s E. Lévinasom môžeme dodať, spresniť, že ide o *etickú udalosť* – v „dianí tváre“ sa totiž odohráva „*etické dobrodružstvo vzťahu k druhému človeku*“, ono „*pridávanie sa*“, „*dej tváre*“ prebieha v rozmere etiky.

Po takto načrtnutom rámcovaní a interpretačnom podchytení problematiky prejdime k jej preskúmaniu v skladbe *Chodec po povraze*.

Chodec po povraze

Poslednou, uzatvárajúcou básňou zbierky *Mužské korenie* je rozsiahlejšia skladba s názvom *Chodec po povraze*, ktorá je považovaná v rámci Ondrušovej tvorby aj za text kľúčového významu. Skladba je v nejednom ohľade naozaj kľúčová, výnimočná – objavujú sa v nej typické a programovo rozvíjané prvky Ondrušovej poézie, resp. poetiky v maximálne koncentrovanej výrazovej polohe. Významovo bola interpretovaná v rôznych alegoricko-symbolických rovinách, ktoré v nej identifikovali, aj keď sám Ondruš svoju báseň takto nevnímal a nijaké zvláštne „prenesené“ významy jej nikdy nepripisoval.

Skladba však mohla nadobudnúť naozaj osobitne dôraznú výpovednú hodnotu, poznačenú akoby závažnosťou „posledného vyhlásenia“, najmä s dlhoročným odstupom, keď totiž Ondruš nevydal nijakú novú zbierku už vyše desaťročia, a keď sa preto mohlo zdať, že by *Mužské korenie* malo byť naozaj jeho poslednou básnickou knihou. Vari aj preto mohol byť *Chodec po povraze* (ako posledná báseň *Mužského korenia*) časom

chápaný ako Ondrušovské „poetické finále“, teda ako text, ktorý má svoj zvláštny, mimoriadny odkaz, akési uzatvárajúce záverečné posolstvo.

Celá skladba je nasýtená obrazmi, motivickými prvkami a vôbec takými významovými vrstvami, pri ktorých sa priam ponúka alegoricko-symbolická interpretácia. A to aj pri všetkej obozretnosti a plnom vedomí toho, že v recepcii a interpretácii Ondrušovej poézie zavše prevládla tendencia nachádzať a zdôrazňovať takéto „mysticko-ezoterické“ významy aj tam, kde v skutočnosti nie sú prítomné.

Dokonca by sme mohli povedať, že poloha alegórie, resp. metafory ľudskej existencie, „cesty života“ či „životnej púte“, je v tomto prípade natoľko priamočiara, v samozrejmosti sa ponúkajúca a banálne pohotová, že vlastne nepotrebuje komentár. Pokiaľ napríklad všeobecne známa stredoveká literárno-recepčná a interpretačná tradícia automaticky zohľadňovala okrem doslovného významu slovesného diela, ponímaného v jeho „polysémickej“ podstate, aj ďalšie tri významové roviny: tropologickú (morálnu), alegorickú a anagogickú (mystickú), *Chodec po povraze* akoby ani nepripúšťal iné, než práve tie obligátne vymedzené „nadstavbové“ významové úrovne. Zdanlivo, navonok, sú v hre pohotovejšie či obtiažnejšie dešifrovateľné vrstvy miestami až „hermeticky“, „mysticko-ezotericky“ formulovaného diskurzu, ako aj motivické prvky, ktoré z veľkej časti nemôžu takpovediac nebyť nositeľmi konvenčných symbolických významov. Ondruš síce tieto prvky inscenuje v semiotickom priestore svojej básne výsostne originálnym spôsobom, jeho obrazná a významotvorná stratégia sa však aj popri všetkej individualite, typicky ondušovskom básnickom rukopise a vysokom stupni idiomatickosti básnického jazyka opiera aj o tradičnú, resp. archetypálne elementárnu symboliku či dokonca notoricky známe konvencie.

Na druhej strane však, ak by malo byť smerodajným vyjadrenie samého autora, potom by nič z toho nemalo prichádzať do úvahy. Východiskom celej básne je totiž vraj slovná hračka, inšpirovaná Ondrušovým pobytom v Prahe v rokoch 1970 – 71, počas ktorého *Mužské korenie* aj napísal. Svedčí o tom napríklad aj rozhovor Ivana Čičmanca s Jánom Ondrušom v lete roku 1995 v Stupave, v rámci ktorého prišla na pretras práve aj táto súvislosť. Na otázku Ivana Čičmanca, ktorá znela: „*Za jednu z vašich kľúčových básní... považujem Chodca po povraze. Bola táto vzia pre vás metaforou ľudskej existencie?*“, Ondruš odpovedá: „*Ani nie. To keď som býval v Prahe, tak som veľa chodil 'po Praze'. Z toho mi zišla na um slovná hračka 'chodec po povraze'*“ (Literárny týždenník, 14, 2001, č. 40, s. 8). Motivácia skladby, ktorá je automaticky – a celkom opodstatnene – vnímaná ako ťaživá, mystická existenciálna metafora, je teda, aspoň podľa vyjadrenia samého básnika podstatne odľahčenejšia a „profánnejšia“. Podľa toho mysticko-metaforický obraz „životnej púte“ nie je programovou ani prioritnou hodnotou skladby, resp. jej autorským zámerom. Prvotným a rozhodujúcim impulzom k vzniku tohto enigmatického textu je prostý kalambúr – za vznikom básne treba teda vidieť prvorado „fonetickú motivovanosť“.

V poriadku, prečo by sme nemali veriť autorovi a pripustiť, že mysticko-alegorický rozmer je tu bezpredmetný – na inšpirujúcu tvorivú silu slovných hier, slovotvornú motiváciu textov, ako aj na „profanačné“ tendencie, videnie aj tradične „posvätných“ vecí v profanizujúcej a demystikačnej perspektíve sme si u Ondruša už mohli zvyknúť. Na

druhej strane však nemôžeme neveriť, a to predovšetkým, ani vlastným slovám básne, významom básnického jazyka, zvlášť v zmysle rešpektovania „sémantickej autonómie textu“. Preto sa pozrime na vlastný text skladby a pokúsme sa ho podrobiť rozboru, podobne ako sme to urobili v prípade *Makovice*.

Skladba *Chodec po povraze* je členená na devätnásť častí označených číslovkami, v tomto, ale i v niektorých iných aspektoch, zvlášť pripomína *Makovicu*. Poďme teda rad za radom, uvádzajúc si zároveň aj samotný text skladby po jednotlivých jej častiach.

I

*Krátko pred koncom
cesty po povraze spomal' tvár,
pribrzdi ju, zastav ju na nule,
obráť ju obrazom k sebe.*

Hneď v prvej časti sa objavia známe koncepcné náležitosti, príznačné prvky ondrúšovskej poetiky: tranzitívnosť, intencionalita situácie, dynamické zmeny pohybu, pričom tým pohybujúcim sa prvkom je opäť *tvár* (súbežne so samotným *chodcom po povraze*, čiže lyrickým subjektom, alebo skôr „lyrickým hrdinom“, ktorému je adresovaný „komentar“ vypovedajúceho subjektu). Tak ako v *Makovici*, aj tu vstupuje od začiatku do hry „tvár v pohybe“. Na rozdiel od akcelerujúcej *tváre* v *Makovici*, „ktorá sa zrýchli a beží...“ v situácii „vychádzania dverí“ a „napravenia sa dopredu“, tu prebieha, resp. má prebehnúť práve opačný proces: „*spomal' tvár, pribrzdi ju, zastav ju na nule*“, a v opačných podmienkach, t. j. nie vo východiskovej, ale skôr v cieľovej alebo jednoducho koncovej pozícii: „*krátko pred koncom / cesty po povraze*“. Východiskové postavenie s perspektívou celého ďalšieho, práve začínajúceho deja v *Makovici* sa mení v *Chodcovi*... na približujúci sa koniec, konvergujúce zužovanie sa do koncového bodu, na „*zastavenie sa na nule*“.

Podstatný rozdiel je však aj v tom, že kým *tvár* v *Makovici* nedostihnuteľne unikala svojmu nositeľovi, ktorý tak neustále *zaostával*, nachádzal sa vždy za ňou a „*prichádzal až po ne*“, zatiaľ v tejto skladbe si *tvár* jej nositeľ, *chodec po povraze*, „*obracia obrazom k sebe*“, ocitá sa teda zoči-voči (vlastnej) *tvári*. *Tvár* a *chodec po povraze* sa tak ocitnú v konfrontačnom vzťahu – v *Makovici* sa v takomto vzťahu ocitli *vrah* a *obeť*. Pravda, to, s čím sa v skutočnosti konfrontuje *chodec po povraze*, je vlastne „*koniec cesty*“ – a bizarné okolnosti, v znamení ktorých k tomuto *koncu* dochádza. Ako sa totiž ďalej ukáže, v zmysle týchto sprievodných okolností sa *chodcovi* premietnu, naskytnú tri frapantné výjavy – postupne sa meniaca trojaká podoba (resp. tri odstupňované podoby) *tváre*. Očakávali by sme, že sa to odohrá v onom „nulovom bode“, v obraze *tváre*, ktorú si *chodec* obrátil k sebe: „*zastav ju na nule, / obráť ju (tvár) obrazom k sebe*“; že v tejto situácii zoči-voči vlastnej *tvári*, sebe samému, teda vo chvíli plného, radikálneho sebauvedomovania na *konci*, sa *chodcovi*, „pútnikovi“ odrazu vyjaví čosi ako sama „nezakrytá tvár pravdy“. Vstupný obraz, úvodná strofa by nasvedčovala takejto logike. *Tvár obrátená obrazom k sebe* v „nulovom“ bode, na *konci cesty*, zodpovedá vlastne konvenčnej metaforicky vyjadrenej predstave „posledných chvíľ života“, implikuje tiež svojím spo-

sobom zaužívaný frazeologický zvrät „*ocitnúť sa tvárou v tvár smrti*“. Ocitnúť sa voči sebe, vidieť obraz seba samého, to znamená v tomto zmysle aj s konfrontačným a totálne bilancujúcim odstupom vnímať svoju existenciu ako uzavretý, hotový, v „*obraze k sebe*“ sa zjavujúci celok v hraničnej situácii – aspoň podľa konvenčných predstáv, resp. zaznamenaných autentických skúseností. No ďalej sa situácia *chodca po povraze* vyvíja predsa len inak.

2

*Pretože cesta po povraze
mieri do čierneho, je to plný
zásah, preniknutie v čiernom
naskrz a pád z neho nadol,*

Tu sa po prvý raz objavuje „*čierne*“ – neurčitý, nedefinovateľný, ambivalentný avšak čoraz výraznejšie dominujúci prvok, alebo dokonca akýsi „princíp“. Zatiaľ sa javí ako cieľová sféra, kam „*mieri cesta*“. Práve v súvislosti s *čiernym* sa ešte dôraznejšie vyzdvihuje intencionalita ale i tranzitívnosť, moment vniknutia *do* niečoho, ale i prenikania *cez* niečo: „*je to plný / zásah, preniknutie v čiernom / naskrz*“. Ak má *cesta po povraze* predstavovať pohyb po vodorovne napnutom lane, potom finalitou tejto cesty, jej akoby zákonitým naplnením, nemá byť ani tak samo *čierne*, ako skôr „*pád z neho nadol*“ – pohyb *chodca* takto akoby sa nekončil, iba prechádzal do novej dimenzie, z horizontálneho smerovania cesty do vertikály pádu.

V ďalšej časti sa dianie v básni nečakane, prekvapujúco rozvrstvuje do rôznych, aj nesúrodých časopriestorových rovín, rovnako aj „*čierne*“ nadobúda čoraz rozvrstvenejšiu a mnohorožmernejšiu identitu:

3

*náhle si pocítil, že hľadiš
čiernym, vykloniš sa čiernym
z okna, skladáš klobúk z čierneho
a čierne na tebe zalamuje rukami,*

*si naraz s čiernym, rovnocenný
s ním, vychádzaš čiernym z domu,
počúvaš čiernym a hovoríš čiernym
a čiernym zazrieš z cesty po povraze:*

Dej básne sa začína odohrávať vo viacerých „svetoch“. Od začiatku je tu *cesta po povraze*, ktorá doslovne znamená krajne obmedzený, extrémne zúžený priestor pohybu, redukovaný na možnosť priamočiareho napredovania po vymedzenej úsečke. Symbolicky, metaforicky však môže predstavovať aj metafyzicky nazeranú „cestu života“. Odrazu sa však objavujú situačné detaily, fragmenty celkom bežného, dôverne známeho sveta triviálnej každodennosti: *vyklonenie sa z okna, skladanie klobúka, vychádzanie z domu,*

ktoré by pôsobili v uvedenom kontexte vari až príliš „profanujúco“ nebyť frapantnej okolnosti, onoho „čierneho“, ktoré nadobúda pozoruhodné, zásadne nové, prekvapujúce významy a stáva sa osobitným, zvláštnym (funkčným) prvkom v obraznom organizme skladby. Všedné momenty, ktoré sa stále týkajú *chodca po povraze* ako lyrického subjektu, hrdinu i „rozprávača“, úkony, ktoré sám vykonáva, sa totiž „predpokladovo“ i bytostne vôbec viažu na čierne: „*vykloníš sa čiernym z okna, skladáš klobúk z čierneho*“, „*vychádzaš čiernym z domu*“ – pripomína to azda moment „*vychádzaš ňou (tvárou) z dverí*“ v *Makoviči*.

Možno povedať, že všetko, čo sa *chodca* týka aj mimo povrazu, sa deje cez čierne a v čiernom, presnejšie, sám *chodec* existuje čiernym, čierne je jeho existenčnou formou i podmienkou bytia najmä akoby mimo povrazu (otázne je, pravda, ako možno ony každodenné fragmenty vôbec vnímať, chápať vo vzťahu k samej ceste po povraze – azda ako „mimopovrazovú realitu“ *chodca*?). Celý „exkurz“ z cesty po povraze do každodenného sveta sa deje výlučne čiernym. Čo je na prvý pohľad aj v logike samej básne istým protirečením alebo paradoxom, veď ako už vieme z predchádzajúcej časti, čierne je predsa to, kam, resp. do čoho vyúsťuje cesta, k čomu zatiaľ len smeruje *chodec po povraze*.

Čierne je teda to, čo predstavuje cieľ, do čoho „*mieri cesta po povraze*“. Zároveň je však aj tým, s čím *chodec* splýva, resp. „prekrýva sa“, čo ho pohlcuje, prípadne permanentne sprevádza, akýsi chodcov ekvivalent: „*si naraz s čiernym, rovnocenný s ním*“, jeho dvojzmyselne uvádzaný vždy prítomný „afektujúci“ dôverník: „*čierne na tebe zalamuje rukami*“. Čierne je však rovnako aj akési fluidum, fenomén, cez ktorý vôbec má istý vzťah k svetu (ktorému?), médium, prostredníctvom ktorého vníma dianie okolo seba („*hladiš čiernym... čiernym zazrieš z cesty...*“). Čiernym nielen vníma, ale ním aj komunikuje so svetom, koná a žije v ňom, ním vôbec existuje – nápadná, opakovane, čiastočne epiforicky zdôrazňovaná inštrumentálna väzba: „*hladiš čiernym, vykloníš sa čiernym, si naraz s čiernym, vychádzaš čiernym, počúvaš čiernym a hovoríš čiernym a čiernym zazrieš*“. Čierne je cieľom, fluidom, médium, identitou *chodca*, nie je jednoznačne definovateľné, vymedziteľné, má zvláštny, ambivalentný charakter a vzťah k „ostatnému svetu“, k „nečiernemu“ – je absolútne a všade prítomné, a predsa celkom neurčité, neidentifikovateľné, nepomenovateľné, nepostihnuteľné. *Chodca*, ale aj kadečo iné mimo neho (ba niekedy akoby všetko) v úplnosti pohlcuje, zachvacuje a paradoxne zároveň samo neprestajne uniká, je neuchopiteľné, nie je nijakou homogénnou a stálou entitou. Veci (napríklad okno, klobúk, dom a pod.) však existujú mimo čierneho – tie sú práveže čiernym vnímané. Totalita čierneho sa nevzťahuje na vonkajší „objektívny“ svet, ale na interiorizovaný svet subjektu, na *chodca* – čierne predstavuje v tomto zmysle ondušovsky hlboko príznačnú sféru „*dnu zo sveta*“ (časť 14). (Nakoniec sa totiž sám *chodec* mení „*do stavu terča*“, na čierny bod, v ktorom sa všetko končí, t. j. splýva so svetom, on sám i svet sa zbiehajú do čierneho a splynú spolu v čiernom a s čiernym.)

Čierne vlastne ani netreba nevyhnutne chápať ako ontologickú veličinu či entitu – môže to byť aj princíp alebo jednoducho modalita, „stránka vecí“.

Začiatok tretej časti: „*náhle si pocítil, že hladiš / čiernym*“, však môže jednoducho znamenať aj to, že ono „*preniknutie v čiernom*“ práve nastalo („*cesta mieri do čierneho*“

a vzápäť „si naraz s čiernym“), že *chodec* už dorazil do konca cesty, do *čierneho*, a z tejto pozície, akoby už „predpodstatnený“, splývajúci a „*rovnocenný s ním*“ (s čiernym) začínal vnímať, vidieť (po)zemský svet pod povrazom:

4

*hľa, odtlačok chrupu v hline
pracuje a vyjadrí ťa zemným
vzdychom, jamným stenáním,*

*chrup trčiaci z hliny vyzradí
hlbku, na ktorej je otvorený,*

*výpoveď chrupu z hliny vysvetlí,
prečo vyhrýzol zo zeme,*

a ty, z povrazu naklonený, pýtaš sa,

kam po povraze, kade po ňom,

Cesta po povraze má počnúc touto časťou svoju paralelu, svoj „zemný“, „jamný“ antipód, „antisféru“. Tu sa dej-dianie rozdeľuje do dvoch súbežných plánov. Ak sa doposiaľ mohlo zdať, že *cesta po povraze* je metaforou pozemského života, „pozemskej púte“, situácia sa odrazu akoby skomplikuje. Vysvitne totiž, že ono pozemské, resp. zemské – doslova „zemné“ sa nachádza pod povrazom, a *chodec* sa naň díva, sleduje ho z nadhľadu (pričom ide o jeho vlastnú, „zemným vzdychom, jamným stenáním vyjadrenú“ podobu, díva sa teda v istom zmysle na seba). Znamenalo by to teda, že sa mu „pozemská existencia“ ukázala náhle z takéhoto nadhľadu? Alebo to nebodaj hľadá už sama „duša“? Odtiaľ by mohol byť už len krok k tradične chápanému anagogickému významu: Celkom bezprostredne sa tu totiž ponúka, ak nie priam natíska aj alegorický archetyp – čo aj v akokoľvek naivnom ponímaní – „putujúcej duše“, ktorá, už oslobodená od pozemských pút, hľadá z výšok na „zemnú“ podstatu svojej telesnej schránky. Prečo by však duša smerovala do *čierneho*? Pravda, nemusí predsa ísť o kresťanské ponímanie duše, a Ondrušova báseň v mnohom pripomína, konotuje práve iné, aj neeurópske nábožencko-duchovné tradície. Otázne je, pravda, či ďalšie čítanie skladby potvrdí alebo skôr vylúči možnosť, že by tu išlo o obraz duše. Samozrejme, riziká vykonštruovanej, prešpekulovanej nadinterpretácie sa v každom prípade treba vyvarovať. Za pozornosť by však predsa mohla stáť celkom náhodne objavená paralela. Známy religionista, teoretik a historik náboženstiev Mircea Eliade napríklad v prvom zväzku svojich populárnych, aj u nás rozšírených *Dejín náboženských predstáv a ideí* v rámci kapitoly *Zarathuštra a iránske náboženstvo* v časti s názvom *Putovanie duše po smrti* konštatuje: „*Pokiaľ ide o posmrtné skúsenosti duše, nachádzame niektoré známe motívy: prechod cez most, nanebevstúpenie, súd, ale aj stretnutie s vlastným Ja*“ (Eliade, 1995, s. 278). Od logiky Ondrušovej skladby, ako ju vystihuje už vstupný obraz hneď v prvej strofe, sa to až tak

nevzdáľuje – „*prechod duše cez most*“ a „*stretnutie s vlastným Ja*“ skôr nápadne pripomína chodcovu „*cestu po povraze*“ (čiže vlastne „*prechod cez povraz*“) a jeho konfrontáciu s vlastnou, „*obrazom k sebe obrátenou tvárou*“.

Na druhej strane práve táto časť je až mrazivo sugestívnym obrazom, priam chiméricky údesnou víziou záhrobia, záhrobného života. „*Pracujúci odtlačok chrupu v hline*“ – „*zemný vzdych, jamné stenanie*“, „*výpoveď chrupu z hliny vysvetlí, / prečo vyhrýzol zo zeme*“ – to všetko pôsobí dojmom akéhosi záhrobného údesu, ako strašidelný, hororový prvok – príšerný, hrozivo mysteriózny závan čohosi záhrobného, posmrtného vôbec (ktorý sa neskôr klimaxovo stupňuje – *chrup* sa postupne mení na *grimasu*, *úškrn* a napokon na *šklab*, prechádzajúc tak do akejsi „makabrickej grotesky“).

V tomto zmysle by sa to dalo vnímať ako anticipačná vízia, predzvesť sféry posmrtného.

V chiméricky záhrobnom obraze *chrupu v hline* ide totiž o *chodca*, odtlačok chrupu svojím „*zemným vzdychom, jamným stenáním*“ vyjadruje toho, komu sa tento obraz práve naskytol, teda samého chodca, ktorý na to práve hľadá z povrazu („*vyjadri ťa zemným vzdychom, jamným stenáním*“). *Chrup*, ktorý sa neskôr mení na *grimasu*, *úškrn* a nakoniec *šklab* – to sú vlastne podoby, synekdochické fragmenty pracujúcej *tváre* v hline, ktorá by taktiež mohla zodpovedať *tvári*, ktorú si chodec „*krátko pred koncom cesty... obráti obrazom k sebe*“. *Chodcova* identita je takto ambivalentná – je totožný, resp. splyva s *čiernym* i s hrozivým, mysterióznym úkazom chrupu v hline zároveň. *Chodec* akoby takto z výšky, z cesty po povraze, hľadel dolu na svoju *inú* podobu, *druhú*, „*rádovo*“ nižšiu identitu. Akoby práve vo chvíli svojho splynutia s *čiernym* zazrel onu „stopovo živočíšnu“, takmer až „fosílnu“, „*archeologicky objavenú*“ podobu svojej „*pozemskej identity*“. Alebo akoby sa ocitol v momente, keď sa mu vyjavia „*obe podstaty*“.

Z tohto bizarného výjavu zároveň čosi vysvitá, je v ňom odhalená, presnejšie, výsostne *chodcovi* sa odhaľuje, vyjavuje, vyzrádza istá „*pravda*“. Vyplýva z neho isté „*bilančné*“, zhodnocujúce gesto: „*chrup trčiaci z hliny vyrazí / hĺbku, na ktorej je otvorený*“. *Zemné* a *jamné* prejavy chrupu v hline čosi znamenajú, o čomsi vypovedajú, sú svedectvom, výpoveďou, ktorá prináša nejaké vysvetlenie, zdôvodnenie. Vysvetlenie, zdôvodnenie „*prečo vyhrýzol zo zeme*“ však skôr zahmlieva, „*stajomňuje*“ než fakticky objasňuje – samo toto „*vyhryzenie*“ je totiž onou „*výpoveďou chrupu*“.

Nevieme, čo je „*fakticky*“ vysvetlené a vyzradené – práve to „*môže vedieť len chodec*“ – no akoby tu mal byť istý kauzálny súvis medzi vysvetľujúcou výpoveďou chrupu a následnou otázkou „*nakláňajúceho sa chodca*“. V takejto situácii vyvstáva pre chodca otázka: „*kam po povraze, kade po ňom?*“

To znamená, že chodec síce akoby zneistel, no stále predpokladá istý cieľ alebo aspoň smer – pričom v prípade cesty po povraze sa ponúkajú, pochopiteľne, iba dve možnosti: keď po povraze, tak buď napredujúc priamočiaro ďalej, dopredu, alebo opačným smerom, nazad. Prosto, k jednému z dvoch koncov povrazu – možnosti sú dané priamym napredovaním po rovnnej línii povrazu medzi jeho dvoma koncami. Pravda, ide skôr o to, kam vlastne vedú konce. Ohlasuje sa tak akoby dilema „*dvoch koncov*“ – hoci len zdanlivo, veď predsa vieme, že *chodec* je buď na konci, už v *čiernom*, alebo tam práve neodvratne vchádza, že jeho *cesta po povraze* je prosto ireverzibilná. Na otázku „*kam po*

povraze, kade po ňom?“ v takomto poňatí potom nepriamo odpovedá aj nasledujúca, piata časť skladby:

5

*pretože cesta po povraze
vedie cez oheň do popola a je
vysoká ako zdvihnutá sekera a strmá
ako kameň vyhodенý nad seba,*

V piatej časti je popri známej sugescii tranzitívnosti vôbec („... vedie cez...“) nápadne zdôraznená paradoxne najmä vertikálnosť, vertikálna vzostupnosť cesty po povraze: „je vysoká... a strmá...“ – napriek tomu, že po celý čas je smerodajnou predstava chodca napredujúceho po vodorovne napnutom povraze, a nie šplhajúceho sa hore po „strmom“, zvislom lane. V skutočnosti tu pôsobí oproti výraznej a vlastne výlučnej horizontalite cesty po povraze, ktorá je daná obmedzenou možnosťou priamočiareho a vodorovného pohybu od jedného konca k druhému, práve vertikálnosť „pohľadu“ chodca (zvislý smer jeho videnia, zhliadania). Ten sa pozerá „z povrazu naklonený“ dolu, pod seba.

Cesta po povraze, v tom zmysle, ako sme ju už vyššie charakterizovali, predstavuje situáciu permanentne ohrozenej stability s možnosťou pádu, nepretržitého rizika, ohrozenia života vôbec, bez istých vyhliadok na bezpečný návrat dolu. Ak sa chodcovi podarí šťastne prejsť po povraze a zísť z neho dolu, mal by na zemi znovunadobudnúť pocit istoty. Dolu, pod povrazom sa však nenachádza zem ako záruka bezpečia a istoty „pevnjej pôdy pod nohami“, ale desivou, „jamnou“ prázdnotou stenajúca priepasť (otvor) – svet hliny, jamy, hrobu, nory, taký príznačný pre celú zbierku *Mužské korenie*. Na zemi pod povrazom nemožno nájsť istotu a oporu, ale hrozivo enigmatický ston *chrupu*, „vyhrýzajúceho sa“ z hliny, ktorý neskôr prechádza do *grimasy*, *úškrnu* a *šklabu*. Zem neponúka životodarnú stabilitu, ale v šklabe sa škeriacu ničotu, zo svojich hlbok vycerený chrup. Odtlačok *chrupu*, resp. *grimasy*, *úškrnu* a *šklabu* v *hline* je svojím spôsobom „zrkadlo“ nastavené *chodcovi*, v ktorom vidí *jamnú* podstatu svojej existencie.

Splyvanie, splynutie s hmotou, živlami, „pralátkami“, materiálou vôbec, ocitnutie sa „v stave látky“, byť preniknutý a byť „vyjadrený“ hmotou – t. j. zemou, hlinou (hmotné „predpodstatňovanie“, oživovanie, personifikovanie hmoty a „zhmotňovanie“ abstraktného) je takisto význačným prvkom Ondrušovej poézie (abstraktnejšou podobou takto „predpodstatnenej“ identity je splynutosť s *čiernym*). Zvlášť „*jamnosť*“ (ktorá sa v poslednej, definitívne prepracovanej verzii *Korenia* v rámci výberu *Prehĺtanie vlasu* nepatrnou písennou korekciou radikálne a nepochopiteľne zmenila na *jemnosť*) je výsostnou, symptomatickou črtou zbierky *Mužské korenie*. Prakticky to znamená frekventovaný a dôrazný výskyt motívu temného, všetko pohlcujúceho otvoru v zemi vôbec: vyhlbená, vykopaná jama, nora, hrob a podobne.

Ďalej sa teda potvrdzuje paralelizmus cesty po povraze, diania na povraze „hore“, a „zemného“ diania (troch „stupňov“ *tváre*) „dolu“. Zdôraznená vertikálnosť má zrejme umocňovať predstavu nebezpečia, celá piata časť je neobyčajne sugestívnym obrazom

tenzie a potenciálnej alebo neodvratne očakávanej hrozby, vlastne predurčenosti, neodvratnosti, zlovestne fatálnej zákonitosti mechanických príčinnno-následných vzťahov vôbec. Efekt mimoriadnej naliehavosti, prenikavej, zmyslovo markantnej sugestívnosti tu dosahuje Ondruš takpovediac elementárnymi prostriedkami, básnickým a motivickým archetypom, totiž tradičnou formou prirovnania, pre ktoré si „zvolil“ tie najbežnejšie predmety: „... *vysoká ako zdvihnutá sekera a strmá / ako kameň vyhodený nad seba*“. *Zdvihnutá sekera* čaká na zaťatie, resp. je dvíhaná na to, aby ňou zaťali; *kameň vyhodený nad seba* zákonite spadne, dopadne na zem, a v takejto „lapidárnej determinovanosti, predestinácii“, podobne ako aj *oheň vedie k popolu*, vedie aj *cesta po povraze* k svojmu koncu, resp. „*do čierneho*“.

Čierne je absolútnou dominantou nasledujúcej šiestej časti:

6

*zakrývaš si čierne dlaňou
na tvári, zľakol si sa čiernym,
hrôza sa rozliezla po čiernom a trhá
údmi čierneho, takže v čiernom neudržíš
šálku kávy alebo cigaretu,*

*bledneš čiernym a na čiernom
ti vystúpil pot, utrieš si ho čiernym,
mráz ti beží po čiernom a trasieš sa čiernym:*

Táto pasáž nadväzuje na tretiu časť, je akoby jej voľným pokračovaním, t. j. pokračovaním „ekurzu do čierneho“. V zásade tu platí teda to, čo sme skonštatovali už pri časti 3, potvrdzuje sa spomínaná ambivalentnosť, mnohoznačnosť čierneho. Pokiaľ čierne v tejto bizarnej mnohoznačnosti doposiaľ vystupovalo ako čosi, čo je agansom i paciansom, príčinou i následkom (ako aj vnútrom i exteriérom) zároveň, tu sa prejaví skôr vo svojej pasívnej, inertnej podobe. Čierne, do istej miery protichodne so svojimi konvenčne ustálenými konotáciami, nepredstavuje hrozbu, ale je samo ohrozované, zraniteľné i fakticky zraňované: „*zľakol si sa čiernym, / hrôza sa rozliezla po čiernom a trhá / údmi čierneho*“.

Nie čierne je hrôzou, veď sa ukázalo práveže vo svojej plnej zraniteľnosti, ohrozenosti; čierne nie je to, čoho sa chodec bojí, desí, *od čoho* bledne, ale paradoxne to nechopiteľné, čím bledne, čím sa strachuje: inštrumentálna predikatívna forma oxymorónu „*bledneš čiernym*“.

Potom by mohlo platiť, že čierne síce nie je hrôzou v zmysle vonkajšej hrozby, ale je latentnou, „krehko“ pretrvávajúcou „hrôzou“ – úzkosťou v nás samých, latentnou „smrťou“ v nás, našou neuvedomovanou smrteľnosťou, ktorá čaká na moment „spoznania“, ktorou „zalomcuje“ moment uvedomenia, sebauvedomovania; je teda práveže uvedomovanou, uvedenou smrteľnosťou. Čo je však v takom prípade ona vonkajšia hrôza, ktorá „*sa rozliezla po čiernom a trhá / údmi čierneho*“?

Mohlo by sa dokonca zdať, že čierne je „identitou nás v našej slabosti a zraniteľnosti“, vyjadrenou podstatou nás ako „nedostatkových“, smrteľných bytostí – čierne sme prosto „my sami“.

Ak je však u Ondruša, ako už vieme, *šálka kávy* a *cigareta* synekdochou domáceho sveta intímnej každodennosti, metonymiou skromnej izbovej pohody a slasti, ktorú tento obmedzený svet poskytuje, čo potom znamená, na čo odkazuje pasáž: „*takže v čiernom neudržiš / šálku kávy alebo cigaretu*“? Ako rozumieť zvratu „neudržať šálku... v čiernom“ a vôbec tomuto náhlemu, nečakanému „exkurzu“ do dôverne známej, všednej každodennej reality v profánne vecnom životnom priestore, tomuto metonymickému pripomenutiu „profánne“ všedného sveta triviálnych vecí?

7

*hľa, odtlačok grimasy v hline
nachádza ústa na sebe a vydal hlas,*

*priebeh grimasy v hline
je ti vlastný až po krik z úst,*

*odohráva sa z tvojich vrások,
tvorí z tvojich črt, zhromaždil
si ju po kúsku, po jednotlivom úškrne,*

a pýtaš sa, pátrajúc pod sebou,

dokedy po povraze, pokiaľ po ňom.

Siedma časť je pokračovaním výjavu z časti 4, vystupňovaným návratom, resp. jednoznačnejšie a markantnejšie vyjadreným zjavením fragmentarizovanej „zemnej“ *tváre*. Čo bolo tam len v náznakoch, prechádza tu do zjavných, evidentných črt. *Chrup* sa mení na *grimasu* ba až na *úškrn* – čo je akoby „vyšší stupeň životnosti“: „*odtlačok grimasy v hline / nachádza ústa na sebe a vydal hlas*“. „*Zemný vzdych, jamné sténanie*“ zo štvrtej časti sa tu mení, stupňuje na „vydaný hlas“, resp. „*krik z úst*“, a „*výpoveď chrupu z hlíny*“, ktorá „*vysvetlí*“, zase na „*priebeh grimasy v hline*“ zhromaždený „*po jednotlivom úškrne*“. Pritom je jednoznačné, že v tomto zvláštnom, frapantnom procese sa „*deje*“ *tvoja*, t. j. *chodcova tvár*, v tomto prípade už niet pochyb o tom, že v „*odtlačku grimasy v hline, priebehu grimasy v hline*“ vidí chodec dekomponovanú, fragmentarizovanú a vzápätí „groteskne rekonštruovanú“ podobu vlastnej *tváre*, že v „*priebehu grimasy*“ prebieha, deje sa „*jeho*“ *tvár*: „*priebeh grimasy v hline / je ti vlastný až po krik z úst, / odohráva sa z tvojich vrások, / tvorí z tvojich črt, zhromaždil / si ju po kúsku, po jednotlivom úškrne*“. Ak sa teda *tvár* zjavuje, „*deje*“ ako *grimasa*, je to preto, že sa utvárala práve z „*tvojich*“ (chodcových) *úškrnov*, že je práve ich syntézou. *Grimasa* a *úškrn* už samy osebe majú oproti neutrálnejšiemu *chrupu* ako takému výrazovo negatívne zafarbenie, evokujú expresionistickú deformáciu, výsmech, cynizmus, odcudzenosť, škodoradostne provokatívnu zlovôľu a podobne, takže napokon aj pôvodnú záhrobnú hrôzostrašnosť „*chrupu vyhrýzajúceho zo zeme*“ posúvajú do vari ešte obľudnejšej polohy.

Potvrzuje sa v tom však charakter *cesty po povraze* ako udalosti sebauvedomovania, konfrontácie so sebou samým (tvár chodca obrátená obrazom k sebe v prvej časti skladby). *Priebeh grimasy v hline* ako „dejúca sa“ *tvár* („dej tváre“) toho, kto sa na ňu pozerá z výšky, *nakláňajúci sa z povrazu* a *trasúci sa čiernym, pátrajúci pod sebou*, je pre tohto pozorovateľa momentom, priebehom jeho sebauvedomovania, „sebaodkrývania“ (totiž odkrývania „tvojich“, t. j. vlastných *vrások*, vlastných *čŕt*, *jednotlivých vlastných nazhromaždených úškrnov*). *Cesta po povraze* je takto jednoducho situáciou nadhľadu, možnosťou uvidieť seba samého z odstupu, nadhľadu, je svojím spôsobom akýmsi vystúpením, vystupovaním zo seba, zo svojej „zemnej“, „*jamne prízemnej*“ podstaty – na márnosť a ničomnosť ktorej by mohlo vari odkazovať aj zlovoľné gesto *grimasy*, *úškrnu* a neskôr napokon i *šklabu*? (Na jednej strane je tu cesta po povraze „*mieriaca do čierneho*“, chodec, ktorý tam smeruje a dostáva sa doň, ocitne sa v *čiernom* – to je horizontálny rozmer situácie. Na strane druhej je tu súbežný, paralelne sa odohrávajúci priepastný, *jamný* „*priebeh grimasy v hline*“ pod povrazom, na ktorý sa z povrazu, resp. *čiernym*, upriamuje, pozerá dolu, „*pátrajúc pod sebou*“, chodec a s ktorým sa napokon aj identifikuje – to je zase vertikálny rozmer výjavu.) A v tejto situácii sa *chodec* opäť pýta, kladie si otázku: „*dokedy po povraze, pokiaľ po ňom*“? Pre chodca teda vyvstávajú otázky vždy pri pohľade dolu, na paralelný „zemný svet“, keď sa nad ním pozastavuje, resp. vždy z perspektívy či pozície *čierneho*. Tentoraz však už nestojí otázka „*kam, kade?*“ (ako vo štvrtej časti skladby), ale „*dokedy, pokiaľ?*“ – smer cesty akoby už nebol tým rozhodujúcim problémom, akoby už bol jasne a nepochybne daný, a preto je otázka naň už bezpredmetná, nepodstatná.

Pri prvom „pozastavení sa“, na prvej úrovni, sa *chodec* pýta vlastne na cieľ a smerovanie *cesty*, na svoje faktické možnosti, pričom, ako sme už uviedli, do úvahy prichádza len jediná (resp. čisto „teoreticky“ nanajvýš dvojaká) odpoveď. Výrazná, priamočiara lineárna tranzitívnosť cesty po povraze pripúšťa vlastne len jediný jej smer: dopredu, t. j. *do čierneho* – a ak by sme aj podstatu tejto priamočiarej tranzitívnosti nevideli v nevyhnutnej ireverzibilite, ak by sme pripustili, že *chodec* sa v prípade potreby či svojho zmeneného rozhodnutia môže na povraze obrátiť (čoho praktická akrobatická zvládateľnosť je inak veľmi nepravdepodobná), tak má len jedinú protichodnú možnosť. Presnejšie, ak by aj *chodec* zmenil svoje rozhodnutie napredovať *do čierneho* a nechcel by nehybne uviaznuť na povraze, nezostáva mu nijaká iná možnosť, než obrátiť sa „čelom vzad“ a postupovať späť, nazad – čo by ako jediná zostávajúca možnosť, a to výlučne v smere pravého opaku, znamenalo vlastne binárnu opozíciu načatého napredovania *cesty po povraze*.

Na druhej úrovni, keď sa opätovne pozastavuje nad „priepastnou“ *tvárou* – *grima-sou* pod sebou, sa už *chodec* pýta na trvanie, časovú (*dokedy*) i priestorovú (*pokiaľ*) dĺžku trvania cesty – akoby teda otázka cieľa (*kam*) a smeru (*kade*) už stratila svoju naliehavosť, ba dokonca opodstatnenie vôbec, a stala sa bezpredmetnou. Akoby už nezáležalo na finalite, ale výlučne len na trvaní, na čo najskoršom prekonaní zvyšku cesty. Nasvedčuje to určitému prehodnotenému rezignatívnemu postoju, pri ktorom už nejde o výsledok, pri ktorom sa nepredpokladá, neráta už s ničím. Alebo sa práve ráta už len

s nebudaj vytúženým koncom cesty. Ak by báseň končila na tomto mieste, tvorila by už pomerne kompaktný významový celok.

Nasledujúca, ôsma časť skladby však prináša nečakane dynamický zvrat spolu s frapantným, celkom novým prvkom – *kotrmelcom*:

8

*Vtedy vyrazíš kotrmelcom
dopredu po povraze, skočíš
do kotrmelca, zmizneš doň z očí,
zavrieš kotrmelec za sebou,*

Neistoty, váhavá, pátravá, dilematická pozícia *chodca*, jeho podivuhodné indispozície: „blednutie čiernym“ i „roztrasenosť, triaška čiernym“ i celková rezignatívnosť náhle miznú, ako mizne i sám chodec: „*zmizneš doň z očí*“ – v čom sa prejavuje známe ondušovské rozlišovanie úrovni viditeľného a neviditeľného.

Aj doteraz sa nám darilo čítať text ako súvislo, hoci i širšie koncipovaný, významovo ucelený metaforický obraz, alegóriu, len s viacerými ťažkosťami, ďalej však skladba nadobúda významovo ešte zastrejšiu povahu a začína dokonca pripomínať diskurz, resp. šifrovaný vyjadrovací kód akoby hermetických, mysticko-ezoterických textov. Pociťujeme, že onen tradične metaforicko-alegorický kód, na ktorý sme sa spoliehali doteraz, akosi prestáva byť smerodajný, navyše sa v tejto časti ocitneme pred protirečeniami, ktoré by sme síce mohli považovať za „bežné“ ondušovské alogizmy, no naša recepcná logika, v akej sme chápali skladbu doposiaľ, si s nimi už nevie poradiť bez toho, aby sa „nerozpadla“ a aby rozvinutá interpretačná perspektíva „nestroskotala“.

Hoci *kotrmelec*, objavujúci sa odrazu a veľmi razantne, predstavuje oproti lineárnej priamočiarosti *cesty po povraze* nový, dynamickejší pohybový prvok – implikuje skôr rotačný pohyb, predsa túto priamočiarosť paradoxne ešte umocňuje. Výslovne sa totiž hovorí o „vyrazení dopredu“: „*vtedy vyrazíš kotrmelcom dopredu po povraze*“ („*vtedy*“, t. j. nečakane, v momente chodcovej najväčšej neistoty, vo chvíli jeho váhavého, pátravého a „pýtavého“ pozastavenia sa, v istom zmysle jeho existenciálnej dilemy). Protirečivo tu pôsobí práve táto razancia *vyrazenia dopredu po povraze*, ktorá predpokladá, pochopiteľne, istú perspektívu, nevyhnutne potrebnú, dostatočný kus cesty, pričom však vieme, že *chodec* sa už na samom začiatku skladby, hneď v incipite nachádzal „*krátko pred koncom cesty po povraze*“ a viaceré náznaky, ako sme mohli vidieť, nasvedčovali tomu, že medzitým do *čierneho*, teda do jej konca už aj dospel, dorazil. (Vzniká tak značne protirečivá situácia: „*Krátko pred koncom cesty po povraze... vyrazíš kotrmelcom dopredu po povraze.*“) Zdá sa, že časopriestorové vzťahy i celkovú výpovednú logiku básne – aj pri jej plne metaforickom či alegorickom chápaní – musíme „prehodnotiť“. V každom prípade treba korigujúco objasniť situáciu *chodca*, jeho polohu na *ceste po povraze*, kde sa vlastne v rámci nej nachádza, resp. jeho postavenie vôbec.

Ako z druhej časti skladby vieme, „*cesta... mieri do čierneho, je to plný zásah, preniknutie v čiernom naskrz...*“, a keďže v tretej časti chodec vlastne aj „*naskrz*“ splynul s čiernym („*náhle si pocítil, že hľadiš čiernym... si naraz s čiernym, rovnocenný s ním*“),

mohlo sa preto zdať, že *chodec* už *prenikol do čierneho*, čo malo znamenať koniec cesty, a je teda na jej konci. Po prečítaní ôsmej časti však zistujeme, že to neplatí – *chodec* má akoby priam prebytok „výbehovej“ vzdialenosti, podmienok na napredovanie a otvárajú sa pred ním nové, ďalšie perspektívy (pričom tie doterajšie za sebou sám „zatvára“ – „*zavrieš kotrmelec za sebou*“).

Podľa všetkého teda, aj keď „*cesta... mieri do čierneho...*“, neznamená to, že by *čierne* bolo izolovanou, výlučne koncovou sférou (napokon, na problematicky definovateľnú, ambivalentnú principiálnu podstatu *čierneho* sme už poukázali), a *prenikanie do čierneho* sa deje postupne, kontinuálne; v tomto zmysle tu nejde o „jedno čierne“. *Čierne* predstavuje síce finalitu *cesty* ale takisto aj onen permanentne prítomný, inštrumentálnou väzbou vyjadrený procesuálny, „činnostný“ fenomén, s ktorým je v istom zmysle (a čiastočne) *chodec* stotožnený (čiastočne zas *chodca* presahuje). *Čierne* môže znamenať v zhode s ustálenými kultúrnymi konvenciami aj *smrť* – je jasné, že náš život smeruje, *mieri* k smrti, pričom túto „smrť“, onu smrteľnosť máme, nosíme ju „v sebe“ počas celej našej existencie, v priebehu nášho každodenného života, prebýva v nás. Je ňou poznačená naša existencia, ktorá sa práve preto, t. j. v perspektíve našej uvedomovanej smrteľnosti, javí ako heideggerovské *bytie k smrti*. A preto sa nám v tejto perspektíve, resp. vo chvíľach plne uvedomovanej smrteľnosti môže ukázať naša existencia z istého nadhľadu a vo svojej hrozivo groteskne a zároveň bizarne enigmaticky znetvorenej, „vycerenej“ podobe *grimasy* a *šklabu*, v ktorej sa preukáže jej ničota, márnosť, *vanitas vanitatum* či vlastne ono varovné, na „stredoveký spôsob“ pripomínané *memento mori*. Aj v takomto banálne priamočiarom, priehľadnom referenčnom rámci by sa dala schematicky zhrnúť podstata doteraz prečítaného – to by vlastne mohla byť najpohotovejšia, v jednoduchosti vystihnutá interpretácia Ondrušovej básne, aspoň na základe analýzy častí 1 – 7.

Kotrmelec vo svojej rotačnosti, uzavretosti v kruhu znamená aj akoby riešenie onej „dilemy dvoch koncov“ zo štvrtej časti – dva konce sa akoby spoja v uzavretom kruhu kotrmelca. A v tejto rotačnej dostredivej gravitácii kotrmelca mizne, stráca sa *chodec*, totiž potom, ako sám „*skočí do kotrmelca*“ – čím akoby začal existovať v akejsi *inej*, „novej“ dimenzii, v akomsi „antirozmere“. Ukazuje sa v tom vlastne aj prvý náznak princípu „čiernej diery“, ktorá svojou dostredivou gravitačnou silou všetko pohlcuje, v ktorej všetko mizne (celkom jednoznačne k tomu dochádza v časti 13). Pritom je zdôraznené, že do tohto ontologického „protirozmeru“ („*proti smeru prevrátenia sveta*“, časť 12) prechádza *chodec* v absolútnej dôslednosti, že sa doň dokonale uzatvára: „*zavrieš kotrmelec za sebou*“.

Ako vysvitne v ďalšej, deviatej časti, tento nový rozmer likvidačnej dostredivosti kotrmelca poskytuje *chodcovi* bizarný azyl – v ktorom sa stráca, presnejšie, v ktorom môže skryť, „zmazať“ predovšetkým svoju identitu:

9

*nepoznajú ťa podľa kotrmelca,
si v ňom bez podoby, máš v ňom tvár
schovanú a kotrmelcom zmazanú,*

nezanechávaš v ňom šľapaje, nenájdu
t'a v kotrmelci so psom po stopách,

kotrmelcom odmrštíš od seba, nemožno
sa t'a dotknúť, udrieť, trafiť kameňom,

vchod do kotrmelca si na tri západy
zamkol a dvere si zahodil,

Celá táto pasáž („nepoznajú t'a... si bez podoby... máš tvár... schovanú... zmazanú“, „nenájdu t'a...“, „nemožno sa t'a dotknúť, udrieť, trafiť kameňom“) pripomína piatu časť skladby Makovica, v ktorej zase nájdeme formulácie ako „nemáš smer bez tváre..., bez tváre sa nedovoľáš, neobzrieš sa bez nej, neobrátiš oslovením, nevravia ti menom bez tváre, idú skrz, prejdú krížom cez teba a nedotknú sa“. V kotrmelci sa teda možno schovať pred svetom, ocitnúť sa v „útočisku“, resp. dostať sa do stavu, v ktorom sa nás takpovediac „materiálne veci tohto sveta“ nemôžu dotknúť, zášť, útrpnosť a vôbec zlo tohto sveta nás nemôže zasiahnuť, do stavu „ataraxie“. Znamená to teda naozaj akoby prechod do inej, nielenže fyzicky nepostihnuteľnej, „nefyzickej“, ale vlastne v lévinasovskom zmysle *etickej* dimenzie. Miznutie, zanikanie a zároveň zdôraznená fyzická nedotknuteľnosť, nezraniteľnosť chodca v kotrmelci, jeho takto nadobudnutá imunita voči utrpeniu nevďakom pripomína stavy, ktoré znamenajú v rámci niektorých orientálnych náboženstiev, resp. duchovných tradícií, kozmologické splnutie meditujúceho subjektu s univerzom, jeho „rozplynutie sa“ v ňom, dosiahnutý stupeň duchovnosti, keď preňho „vonkajší“ svet prestane existovať, napríklad v rámci budhizmu stav nirvány. „Udrieť, trafiť kameňom“ zase odkazuje na známe biblické súvislosti – v tomto prípade ide o zdôraznený etický rozmer v rámci situačného archetypu vzťahu k *inému*, *druhému*, o problém potenciálneho ublíženia, ubližovania, u Ondruša vôbec natoľko príznačný.

Ak v tom ide o isté transcendovanie, tak potom v zmysle jednak presahu za fyzikalitu, za onu úroveň viditeľnej a hmatateľnej, hmotne uchopiteľnej a zasiahnuteľnej (dotknúť, udrieť, trafiť) reality, a jednak lévinasovského presahovania totalitne totožného *ja* do nekonečnosti *iného*, *druhého* – aj keď v tomto prípade per negationem odvracанím sa od *iného*: nepoznanosť, schovanosť a zmazanosť tváre, nezanechanie šľapají, „nenájditeľnosť“ – strata, resp. zastretie identity a utiahnutosť pred *inými*.

Podobne ako predchádzajúca, aj táto časť sa končí opätovne a v tomto prípade ešte naliehavejšie, pritom však i paradoxne zdôraznenou definitívnosťou, neodvratnosťou tohto prechodu do dimenzie kotrmelca: „vchod do kotrmelca si na tri západy / zamkol a dvere si zahodil“ (čo má taktiež povahu oxymoronu – dvere, ktoré majú uzatvárať, a preto sú s krajnou dôslednosťou zamknuté, sa napokon zahodia). Tak či onak platí, že odchod, vystúpenie z kotrmelca, z tohto svojím spôsobom „transcendovaného“ rozmeru nie je možný, že vrátiť sa z neho nemožno – čo sa opakovane a ešte vystupňovanejším dôrazom, v absolútnej platnosti pripomína ďalej v časti 13 a 14.

V tomto neodvratne, neodčiniteľne uzavretom rozmere kotrmelca tkvie zároveň bytostná autentickosť a v nej sa odohráva završujúce sebauvedomovanie, sebaspoznanie

subjektu. V nej sa subjekt – ak vôbec možno ešte stále hovoriť o *chodcovi* – „dozvedá o sebe“ v ďalšej, desiatej časti:

10

*kotrmelcom sa dozvieš o sebe a vyjdeš
ako vrhnutá kocka, číslo na nej,
vyrátaš kotrmelcom a uhádneš ním
vzdialenosť a váhu seba samého,*

Odrazu stojíme pred ďalším paradoxom. Vojdením, skokom do kotrmelca pôvodný „lyrický hrdina“ mizne z *cesty po povraze* vo svojej fyzickej podobe *chodca* napredujúceho po povraze napnutom vo výške a pátrajúceho pod sebou, a stráca sa v onom rozmere, v ktorom, ako sme mohli vidieť v predchádzajúcej časti, sa fyzikalita vecí, fyzikálne, materiálne parametre „nášho sveta“ stali bezpredmetnými. „Chodec“ v kotrmelci takto síce *vyráza dopredu po povraze*, ale vo svojej „predpokladanej“ podobe, resp. identite „v kotrmelci“ je sám už mimo akejkolvek „telesnosti“, fyzickej zasiahnuteľnosti, teda akoby pre tento svet „nehmotný“, neviditeľný, neuchopiteľný, nedotknuteľný, nezraniteľný. (Kotrmelec s „chodcom“, podľa všetkého, rotujúc okolo vlastného stredu, napreduje po dráhe povrazu – ale v rámci neho, vnútri v ňom sa *točí* samostatné, nezávislé univerzum, bizarný „antisvet“; svet *povrazu* teda nie je svetom *kotrmelca*.) Konvergujúca, dostredivo gravitačná sila, materialitu pohlcujúca „čierna diera“ kotrmelca akoby koncentrovala v sebe autentickú podstatu subjektu – vojsť v absolútnosti do *kotrmelca* znamená zároveň vyjsť najavo s vlastnou podstatou, čiže situáciu, keď vysvitne, vyjde najavo explicitne vyčíslená hodnota: „*vyjdeš ako vrhnutá kocka, / číslo na nej*“.

Lenže práve táto explicitná vyčíslenosť, toto sebazpoznávajúce „exaktné“ vysvitnutie pôsobí v danom kontexte paradoxne, keďže sa týka *vyrátania* hmotnosti a vzdialenosti. „*Vzdialenosť a váha seba samého*“ – výsostne fyzikálne veličiny relevantné pre okolnosti chôdze po povraze, akoby boli v protirečení k obsahu deviatej časti, v ktorej išlo, ako sme na to vyššie poukázali, práve o stratu týchto fyzických, hmotných, hmatateľných náležitostí. Je teda opäť otázne ako, v akom zmysle chápať „*vzdialenosť a váhu seba samého*“, aká autentická podstata sa to vlastne ukazuje vo svojej plnej presnosti – ide práveže o parametre onej *inej* dimenzie?

Vrhnutá kocka, ktorá práve „vrhnutosťou“ (hodená, kotúlajúca sa kocka) v obraznej asociatívni zodpovedá „vyrazeniu kotrmelcom“, implikuje pritom predstavu náhodne, ba prípadne až hazardne nadobudnutej hodnoty, a nie exaktne vyčísliteľnej zákonitosti. Vysvitnutie, výsledok sebazpoznania, akýsi „gnostický obrat“, ktorý sa týka „predpokladaného“ *chodca* má takto pečať istej fatality – kotrmelec ako vrhnutá kocka (v zhode s významom všeobecne známeho frazeologického zvratu „kocky sú hodené“) prináša akoby rozhodujúci verdikt.

11

*si v kotrmelci pravý, s vlastným
stredom, okolo ktorého sa točíš,*

*si v kotrmelci bezodný a naplňaš
ho sebou po okraj, dolievaš
po kvapke potu z čela,*

*nadýchneš sa do kotrmelca a zvýskneš
z neho na celú cestu po povraze,*

Jedenásta časť zo začiatku potvrdzuje imanentnosť a už spomínanú autenticnosť „chodcovho“ sveta v kotrmelci. Kotrmelec predstavuje chodcov vlastný, sebastredný „svet pre seba“, ktorý je obrazom ambivalentnej principiálnej spoluprátnosti lévinasovskej totality totožného a nekonečnosti iného, alebo paradoxne skôr „nekonečnosti totožného“, resp. totality jedného, totožného a zároveň nekonečného: „*si v kotrmelci bezodný a naplňaš ho sebou*“. Fakt, že bezodný svet kotrmelca naplňaný sebou po okraj „*dolievaš po kvapke potu z čela*“ akoby však nasvedčoval tomu, že ide o svet, v ktorom prevláda utrpenie, vynakladaná námaha, napätie či jednoducho nepohoda, čo je opäť v istom protirečení s kotrmelcom ako svetom „nehmotného azylu“, fyzickej nedotknuteľnosti, nezraniteľnosti, ako bol „vykreslený“ v časti 9. Takisto *vyrátanosť*, presne uhádnutá *vzdialenosť a váha seba samého* (v časti 10) v spojitosti s *točením sa okolo vlastného stredu* konotuje vyrovnanú, upokojujúcu kozmologicky zákonitú pravidelnosť, na spôsob pravidelnosti samočinného rotačného pohybu kozmických telies, a aj na pozadí takýchto konotácií pôsobí predstava naplňania vlastného sveta *kvapkami potu z čela* (aspoň pokiaľ *kvapkám potu z čela* prisudzujeme tradičné konotácie) azda akosi prekvapujúco, s náznakom tenzie. Tú môže vyvolávať predstava obsahovej ambivalencie kotrmelca, resp. „chodca“ v ňom (sú vlastne totožní): *bezodnosť* a *súčasná naplnenosť po okraj* je v podstate syzifovská, teda beznádejne útrpná námaha. A navyše, doteraz, ale aj naďalej toľko zdôrazňovaná nenávratná, neodčiniteľná uzatvorenosť v imanentnom svete kotrmelca akoby v závere tejto časti odrazu neplatila, v kotrmelci „predpodstatnený“ chodec má naraz presah do „sveta cesty po povraze“, nie je v kotrmelci hermeticky uzavretý: „*nadýchneš sa do kotrmelca a zvýskneš / z neho na celú cestu po povraze*“. Kontakt so svetom pôvodných parametrov, v akých prebiehala *cesta po povraze* (a rovnobežne i *priepasť grimasy pod ňou*) sa teda predsa neprerušil, dokonca ho v kotrmelci uzatvorený „chodec“ iniciuje. Pri tomto markantnom, „samopašne“ energickom geste sa dostávame opäť k *cestě*, avšak už v inej intencionalite, než ako to prichádzalo do úvahy doposiaľ – tentoraz nejde o *kam, kade*, resp. *kde* (krátko *pred koncom*, alebo *vyraziť dopredu*), ale o celok cesty: „*na celú cestu*“.

Ďalšia, dvanásta časť skladby, jediná kratšia, hutná strofa, je vystihnutím totality totožného, jedného – čiže onoho „ja“, ktoré je identické s kotrmelcom, vyplňa ho – totalitu absolútnej samoty.

12

*máš kotrmelec pre seba, nedelíš
sa oň, zostávaš v ňom sám, celý
a jeden a točíš sa v kotrmelci
proti smeru prevrátenia sveta,*

Je to totalita onej „totožnosti ja“, ktoré je samo sebe vesmírom, vyplnenosť tohto vesmíru vlastným ja – tu už nič nemôže absentovať, všetko je vyplnené, tu je zákonite vylúčená čo len potenciálna prítomnosť *druhého* vôbec, jednoducho tu niet miesta pre *iného, druhého*: „*máš kotrmelca pre seba, nedelíš / sa oň, zostávaš v ňom sám, celý / a jeden*“. Svojím spôsobom ide teda o kozmologicky rozšírený, v absolútnosti poňatý obraz ondušovskej samoty, v krajnosti reflektovanej samoty subjektu, ktorá sa nestavia proti svetu, ale sa „*točí... proti smeru prevrátenia sveta*“. Kozmologická všeobšiahlosť obraznosti tejto strofy, jej výpovedná absolútnosť a súčasná abstraktnosť má v sebe výrazný nádech hermetizmu, resp. mysticko-ezoterických formulácií. V takejto „kozmo-gicko-hermetickej“ odťažitosti sa Ondruš celkom vzdialil od banálnych detailov a vôbec polôh dôverne známej triviálnej každodennosti.

A v ďalších častiach pokračuje v tejto línii. Všimnime si rozhodujúcu, kompozične prelomovú trinástu časť:

13

*lež nevrátiš sa z kotrmelca,
je dostredivý a si v ňom dovnútra,*

*zmenšuješ sa v ňom a zhustuješ,
tmavneš a tvrdneš na čierny bod,*

*meniš sa do stavu terča, zbiehaš
sa doň a všetko v tebe sa končí,*

Citovaná časť sa začína explicitným potvrdením toho, čo sa už priebežne niekoľkokrát nepriamo, opisne, hoci s naliehavým dôrazom pripomenulo, že totiž uzavretosť „chodca“ v kotrmelci je neodčiniteľná, „neodvolateľná“, nemôže sa z neho dostať viac von: „*lež nevrátiš sa z kotrmelca*“. Vzápätí je tiež vyzdvihnutá dostredivá, konvergentne gravitujúca podstata kotrmelca ako akéhosi „antihmotného“ víru, ktorý strháva všetko do čiernej diery zániku. Kotrmelca sa napokon ukazuje ako predstupeň koncentrácie, zhusťujúceho a zároveň pohlcujúceho sa zúženía do jediného čierneho bodu: „*zmenšuješ sa v ňom a zhustuješ, / tmavneš a tvrdneš na čierny bod, / meniš sa do stavu terča, zbiehaš / sa doň a všetko v tebe sa končí*“. V týchto veršoch je vlastne výslovne, celkom explicitne a v maximálnej pregnantnosti vystihnutý známy princíp „čiernej diery“ – hoci koncentrujúce zhusťovanie a zmenšovanie v menej radikálnej, nie takejto absolútnej forme nachádzame u Ondruša pomerne často. V tomto prípade je však rozhodujúca práve absolútna likvidačná – a v konečnom dôsledku i sebalikvidačná – dostredivá gravitačnosť kotrmelca. Zároveň s oným „*čiernym bodom*“ sa znovu, vlastne po prvý raz od časti 6, objavuje fenomén *čierneho*, natoľko frekventovaný pred siedmou časťou skladby. Čierne sa tu v podobe kritického *čierneho bodu* vyskytuje vo svojej absolútnosti. „Chodec“ je s *čiernym* v úplnosti totožný, veď sa doň zbieha, zároveň však v *čiernom* a s *čiernym* zaniká.

Logicky by to malo znamenať totálny zánik, a preto by sa azda mohlo zdať, že na tomto mieste by mala končiť aj sama báseň. Faktom síce zostáva, že nehovorí sa vyslo-

vene o „chodcovom“ zániku – on sa „iba“ zmenšuje, zhustuje, tmavne a tvrdo na čierny bod, mení sa do stavu terča, samotný chodec vlastne doslova nezaniká, nekončí – končí „iba“ všetko v ňom. Napokon, stratenie sa, zaniknutie, či vlastne „zmenšenie a zhustnutie, stmavnutie a stvrdnutie“, resp. „zbehnutie sa“ do „čierneho bodu, do stavu terča“, teda do „čiernej diery“, neznamená predsa absolútny zánik, iba extrémnu zhustenosť hmoty. Ono nejednoznačné „končiace sa všetko v tebe“ však zrejme nie je totožné s totalitou vesmíru vôbec, nanajvýš len so svetom chodcovho kotrmelca – ak teda končí, zanikne tento svet kotrmelca, zostáva svet pôvodnej cesty po povraze, čím sme takpovediac opäť tam, kde sme boli predtým. Ako inak si totiž vysvetliť, že po tom všetkom sa básnická skladba nekončí, že aj po trinástej časti pokračuje ďalej? Pokračovanie skladby prináša nové paradoxy a problematické, sporné momenty.

14

*kotrmelec je dosmrtný a si v ňom
 obrátený preč, dnu zo sveta,
 ideš tak ďalej, pokračuješ a snád'
 to je smer, ktorým odídeš,*

Znovu, podobne ako aj na začiatku predchádzajúcej časti, sa zdôrazní definitívna nemožnosť návratu z kotrmelca, jeho „dosmrtnosť“ a dostredivosť, resp. nevyhnutná introverzia „chodca“ v ňom. Definitívna „obrátenosť preč, dnu zo sveta“ vystihuje kľúčový problémový moment, „generálny námet“ Ondrušovej poézie vôbec, „dnu zo sveta“ je základnou, skúsenostne potvrdenou, resp. osobnými skúsenosťami „vyprovokovanou“ intenciou a gestom J. Ondruša, takmer jeho „nechceným programom“. Pokračovanie (*ideš tak ďalej, pokračuješ*), protirečiace vlastne „koncu všetkého“, je odchádzaním, ktoré sa deje smerom „dnu zo sveta“, pričom je to vyslovené skôr s neistotou, takmer s nádycom nerozhodnosti, rozpačitosti, nejistej nádeje: „snád' to je smer...“.

Mohla by však vyvstať otázka, ako a v čom možno ešte pokračovať, kam ešte možno odísť, kam by ešte mohol „chodec“ odchádzať a vôbec „ísť ďalej a pokračovať“ po tom, čo sa v predchádzajúcej časti zmenšil, zhustil, stmaval a stvrdol na čierny bod, zmenil sa na stav terča a zbehol sa doň? (Akoby v tom zaznievala ozvena chodcovej otázky z časti 4: *kam po povraze, kade po ňom?*) Isteže, odpoveď je predsa vopred daná: „dnu zo sveta“, to je „smer, ktorým odídeš“. To však je konvergujúci „smer“ kotrmelca, ktorý práve vo svojej pohlcujúcej dostredivosti sám vlastne skončil. Ak aj zbehnutie sa do čierneho bodu nemá znamenať „chodcov“ koniec, jeho vlastnú, faktickú „smrť“, rozhodne však znamená koniec jeho činnostných perspektív: „všetko v tebe sa končí“, t. j. koniec, zmarenie jeho „chodcovských“ možností. Kotrmelec je totiž „dosmrtný“, a to práve pre chodca. V tejto súvislosti možno stojí za pozornosť, že fakt doživotného trvania nie je vyjadrený prívlastkom *doživotný*, ale výrazom utvoreným práve z antonymného slovného základu. *Doživotnosť* implikuje jasnú, dohľadnú perspektívu a predstavu života ako uzavretého celku: „trvanie“ dovtedy, kým niekto žije (pokiaľ trvá jeho život) – potom, po živote príde smrť, potom už dotýčný neexistuje. No sémantika „dosmrtného“ obracia pozornosť priamo a frontálne na samu smrť, ktorá je už prítomná, „vyslovená“

v danom slove, pričom odkazuje na obrátenú perspektívu: „trvanie“ do smrti, dovtedy, kým niekto nezomrie, kým nenastane smrť – po ktorej predsa už nemôže prísť „inšie“. *Dosmrtné* v tomto zmysle môže na rozdiel od *doživotne* znamenať aj „do smrti a navždy, naveky“.

Vypovedajúci subjekt, „lyrický rozprávač“, akoby si sám uvedomoval, že „koniec všetkého“ v časti 13 („*všetko... sa končí*“) je akosi v rozpore s pokračovaním v strofe 14 („*ideš tak ďalej, pokračuješ*“), a preto nemôže byť definitívny. Akoby s vedomím tohto rozporu hneď na začiatku nasledujúcej, pätnástej časti prejaví vôľu skončiť to „naozaj“ – náhle a celkom operatívne, v plnej naliehavosti v imperatívne a pluráli 2. slovesnej osoby vyzýva na *skončenie*: „*skončme to...*“. Pravda, táto výzva môže byť v nadväznosti na posledný verš predchádzajúcej strofy: „*to je smer, ktorým odídeš*“ aj potvrdzujúcou reakciou na realitu faktického odchádzania, ktoré vlastne znamená taktiež ukončenie, koniec svojho druhu. V každom prípade naliehavý spôsob imperatívu, navyše v pluráli („*skončme*“) ako ojedinelý, výnimočný slovesný tvar v kontexte skladby naznačuje zvýšenú naliehavosť a svedčí tiež o vyššej miere osobnej zúčastnenosti, zainteresovanosti samotného vypovedajúceho subjektu na „*skončení*“.

(Inak v súvislosti so samotným chodcom prevláda v texte výlučne podoba 2. slovesnej a zámennej osoby singuláru v oznamovacom spôsobe: *máš, nevrátiš sa*; výnimočne, len v prvej strofe skladby aj v imperatívne: *spomaj, pribrzd, zastav, obráť*. V tejto súvislosti tiež poznamenávame, že v poslednej prepracovanej verzii tejto básnickej skladby z autorizovaného výberu *Prehĺtanie vlasu* sa gramatický tvar 2. slovesnej a zámennej osoby zmenil na 1. osobu, lyrický subjekt v súvislosti s „chodcom“ vypovedá v 1. osobe singuláru, to znamená, že je s ním totožný, on sám je aj „lyrickým hrdinom“, *chodcom po povraze*.)

V konečnom dôsledku to vyznieva ako nástojčivé dožadovanie sa akoby „skutočného“, tentoraz už nespochybniteľne a definitívne platného *konca*, navyše s akousi sumarizujúcou, bilančne zhrňujúcou „klausulou“: „*skončme to, zhrňme...*“. No práve následné zhrnutie, ktorým sa vyčerpáva pätnásta časť básne a v rámci ktorého by sme očakávali retrospektívne zhrnutie, rekapituláciu už známeho, toho, s čím sme mali do činenia doposiaľ, nás v skutočnosti prekvapuje nečakane a zásadne novou obraznosťou, resp. motívom:

15

*skončme to, zhrňme: hľa, smrť jazdí
na tvojom kotrmelci ako na kolese,*

*brúsi si oň nôž a radlicu, gúľa
tvoj kotrmelec pred sebou, váľa ho
a vrší a o cestu ním hádže,*

*telo kotrmelca skáče so smrťou
na chrbte a je mu ľahká v sedle.*

Odrazu sa objavuje *smrť*, po prvý raz v priamom pomenovaní expressis verbis, a to takmer v tradične personifikovanej podobe, zodpovedajúcej neskorostredovekej, resp. renesančnej ikonografickej tradícii makabrických výjavov *danse macabre* (tanca smrti), resp. *triumfu smrti*.

Skladba takto z odťažitých kozmologicko-hermetických polôh rozvinutých v častiach 10 – 14, z obrazu rotujúceho kotrmelca ako sebestačného, autonómneho mikrokozmu, resp. ako princípu „čiernej diery“ a podobne, prechádza do mimoriadne pohnutého, dramatického obrazu makabricko-chimérickej vízie. Keď teda všetko dospeje do „*stavu terča*“ – keď sa chodec doň (t. j. do čierneho bodu) *zbehn*e a *všetko sa v ňom končí* (časť 13), nasleduje ešte pokračovanie za „*koncom v čiernom bode*“, pokračovanie *v smere, ktorým sa odíde* (časť 14). Avšak pokračovanie, ktoré paradoxne hneď v ďalšom verši (prvom verši 15. časti) dôjde do svojho konca (*skončme to...*), aby vzápätí nasledoval tento sugestívny výjav v podstate tradične personifikovanej smrti, akýsi „makabrický dôvetok“.

Kotrmelec sa už netočí s chodcom, ktorý by ho mal „*naplŕňať po okraj*“, a to „*do-smrtné*“, ale je už len pasívnym, „mŕtvym“ objektom vystaveným napospas rozmarom *smrti*, ktorá ho, okrem iného, svojvoľne a v samopašnom, hektickom tempe „*gúľa pred sebou, váľa ho a vrší a o cestu ním hádže*“, resp. *vozí sa na ňom, „jazdí... ako na kolese*“. Pritom sa hovorí výslovne o „*tvojom kotrmelci*“, čo doteraz jednoducho nebolo potrebné, veď od začiatku, od chodcovho „*skoku*“ do kotrmelca bolo jasné, že kotrmelec zákonite môže byť jedine „*tvoj*“, t. j. chodcov, ktorý s kotrmelcom vlastne splyval. Tentoraz je dokonca reč o „*tele kotrmelca*“ – má to azda naznačovať, že kotrmelec a chodec sú už dve rôzne *telá*, že chodec prosto už nie je v kotrmelci? Má to vari znamenať, že napriek toľko zdôrazňovanej definitívnej, dosmrtnej uzavretosti chodca v kotrmelci, absolútnej nemožnosti vrátiť sa z neho, chodec predsa len opustil kotrmelec, vyšiel, dostal sa z neho von? Čo sa teda vôbec stalo s chodcom? Čomu vlastne nastal *koniec*, čo v tejto situácii fakticky *pokračuje*, čo *odchádza* a čo *sa končí*? Kozmologický poriadok: presná „*vyrátanosť*“ a tomu zodpovedajúci „*vlastný stred, okolo ktorého sa točíš*“, pravidelnosť rotačného pohybu kotrmelca s „*po okraj naplneným*“ chodcom „*proti smeru prevrátenia sveta*“ (časti 10 – 12) – to všetko sa zjavne *skončilo*. Namiesto toho nastalo živelné bezuzdné, nekontrolované *gúľanie, váľanie, vršenie a hádzanie* kotrmelca v nespútanom vyčíňaní *smrti*. Takéto „*zhŕnutie*“, záverečná bilancia, vyznieva akiste skôr tenzívne.

V ďalšej, šestnásťtej časti sa dostávame opäť na *cestu po povraze* v rámci podmienok, presnejšie v rámci výpovedného kódu, aký platil v prvých siedmich častiach skladby:

16

*Pretože cesta po povraze
je od červa o hlavu kratšia
a za ňou pretrhnutá, preťatá,*

*je tebou ostro nabitá a zdvihla sa,
cieli a má presnosť pokrižovania,*

Za „*pretrhnutú*“ a „*preťatú*“ by sme mohli pokladať samu motivickú líniu *kotrmelca*, rozvinutú v častiach 8 – 14, totiž načatú v 8. a náhle „*skončenú*“, skôr akoby práve *pretrhnutú*, *preťatú* v 15. časti. Túto ruptúru by sme možno nepocíťovali tak výrazne, keby sa motivický oblúk *kotrmelca* prirodzene uzatvoril posledným veršom časti 13: „...*všetko v tebe sa končí*“ (týmto veršom by sa dokonca mohla prirodzeným spôsobom končiť hoci aj celá skladba). Keďže však dianie *kotrmelca* presahuje ďalej, a to spôsobom, ako sme to opísali vyššie, pôsobí skôr dojmom neukončenosti. V šestnástej časti sa potom akoby po tejto rozsiahlej, no zdanlivo i „neuzavretej“ digresii plnej hermetizmu a enigmatických momentov vôbec, vraciame zase na *cestu po povraze* s dojmom, že sme sa po tom všetkom ocitli „tam, kde sme boli aj predtým“.

Slovné spojenie „*od červa o hlavu kratšia*“ nadobúda automaticky ťaživé vyznenie v konotačnej perspektíve jednak oných „záhrobných“, resp. doslova *hrobných* („*jamných*“, *zemných*) posmrtných náznakov objavujúcich sa najmä v časti 4 a 7, jednak motívu samotnej *smrti* v 15. časti. Červa (resp. červy) možno chápať ako sprievodný príznak mŕtvolného rozkladu. Zvrat „*byť o hlavu kratší*“ konotuje zas náhly, radikálny a násilný životný koniec, smrť popravou – sťatím, a práve v tejto súvislosti asociačne „súzvučí“ s prívlastkami „*preťatá*“ i „*pretrhnutá*“ z ďalšieho verša. Ak teda *cesta po povraze*, poňmaná alegoricky ako „cesta života“ či „životná púť“, „*je od červa o hlavu kratšia*“, nasvedčuje to akoby zákonitej prevahe červa, ktorý, ako sme už pripomenuli, stelesňuje záhrobie ako posmrtný stav telesného rozkladu. Červ konotujúci smrť v jej metonymickej, stopovej prítomnosti, odpudzujúcej dôsledkovej podobe (paradoxná fenomenalita smrti – „pre mňa“, pre subjekt, zákonite len ako smrti *iného*, druhého, vlastná, samozrejme, nemôže prichádzať v tomto zmysle do úvahy – v jej následkoch, resp. „pretrvávajúcích“ dôsledkoch), je, ako inak, nevyhnutne vždy „dlhší“ ako *cesta*, vždy ju presahuje, vždy „ťahá za dlhší koniec“. „*Pretrhnutosť*“ a „*preťatosť*“ cesty by v tomto zmysle bola preto samozrejmosťou, nebyť bizarne vyznievajúcej okolnosti, že totiž *cesta*, „*je od červa o hlavu kratšia / a za ňou pretrhnutá, preťatá*“. Za čím je vlastne *cesta* po povraze *pretrhnutá, preťatá*? Za onou „skrátanou hlavou“? Na druhej strane, ak obraz „*o hlavu kratšej*“ cesty neskúmame „anatomicky“, možno to celkom jednoducho a triviálne chápať tak, že život ukončený smrťou je *pretrhnutý, preťatý*, vôbec smrť, ktorá je tu implicitne v hre, je z hľadiska elementárneho „ľudského zmyslu“ prosto *pretrhnutím, preťatím*.

Vlastnosti pripisované *cestě* v poslednom dvojverší 16. časti takmer v úplnosti zodpovedajú charakteristike, resp. „prevádzkovým podmienkam“ strelnej zbrane pri jej priamom použití, teda bezprostredne pred výstrelom z nej: „*je... ostro nabitá a zdvihla sa, / cieľi a má presnosť...*“. Dokonca celé dvojveršie ako také by sa mohlo vzťahovať hoci aj na pušku v rukách strelca pripraveného na strelbu. Ako problematické sa ukazujú vlastne len dve okolnosti: že totiž „*je tebou ostro nabitá*“ a že má „*presnosť pokrižovania*“. V prvom prípade ide o dvojznačnosť, resp. nejednoznačnosť v tom, či slovný zvrat „*je tebou nabitá*“ treba chápať v zmysle „ty si ju nabil“ („ty“ ako agens, vlastný podmet deja), alebo „tebou ju nabili, ty si tým nábojom“ („ty“ ako paciens, predmet). Zdá sa však, že riešiť dilemu dvojznačnosti *chodca* – či je agensom alebo paciensom diania *ostro nabitej cesty po povraze* – s nárokom na jednoznačnú odpoveď nemusí byť produktívne, ide najskôr o obvyklú ondušovskú paradoxnú ambivalenciu. Pokiaľ by *chodec*

nebol samotným „nábojom“, ale „nabíjačom“, čím by potom bola vlastne cesta po povraze „*ostro nabitá*“? Pozíciu náboja „vystreleného“ z cesty po povraze pripomínal do istej miery aj *kotrmelec* v príslušných častiach skladby, a to dokonca v podobnej protirečivej ambivalentnosti – *kotrmelec* („nabitý *chodcom*“) predstavoval „strelu“, akoby rotujúci projektíl, ale doslova i *terč* (časť 13) zároveň. Nejde v tom len o motív *terča*, aj inak sa objavujúci u Ondruša, ale predovšetkým azda o priam fatálnu ambivalenciu ondrušovsky paradoxnej situácie *obete* a „*vraha*“ (napríklad v *Makovici*). Paralela *cesty* a *ostro nabitej* zbrane s presne zacielenou hlavňou vytvára podobný efekt dramatizmu a tenzie ako porovnanie „*je vysoká ako zdvihnutá sekera a strmá / ako kameň vyhodенý nad seba*“.

Tento efekt umocňuje aj onen bizarný „dodatkový“ prívlastok *presnosti* na konci strofy: „*má presnosť pokrižovania*“. Rituál *pokrižovania* ako obradné gesto, ktoré už samo osebe pôsobí dramatizujúco a pateticky, v tomto prípade stupňuje tenziu z očakávanej hrozby, vyvoláva predstavu jej neodvratnosti. *Pokrižovanie* môže byť aj vyjadrením, resp. sprievodným gestom uvedomovanej nevyhnutnosti, definitívnosti, neodvratnej, neodčiniteľnej platnosti toho, čo je dané „vyššou mocou“, zmiereným, vyrovnaným prijímaním faktu, ktorý už nemožno odčiniť, s vedomím, že „sa to stalo, ako sa stať malo“, „z vôle božej“. *Pokrižovanie* v tomto zmysle akoby napovedalo o celkom istom výsledku *ostrej nabitosti, cielenosti a presnosti* cesty, o nevyhnutnosti nepochybne istého zásahu (do *čierneho*), o tom, že cesta zákonite neminie svoj cieľ. *Pokrižovanie* implicitne vyjadruje akúsi fatálnu predurčenosť a ďalšia, sedemnásť časť by do určitej miery mohla byť aj zlovestným začiatkom jej napĺňania – v nadväznosti na *pokrižovanie* sa opäť objavuje *čierne* vo svojej strhujúcej, naliehavo vyjadrenej absolútности, totalite:

17

*lež križuješ sa na čierne
a v čiernom, na čierne berieš výraz
odovzdania, zatrpkol si čiernym
a čierne položíš hlavou na stôl,*

*k posledným veciam obrátiš sa čiernym,
prebehne ti čiernym celý život a ty vieš,
že si ho žil čiernym, dýchal si čiernym,
rástol si čiernym a starnul čiernym:*

Na rozdiel od časti 13, v ktorej sa totalita *čierneho* vyskytla v podobe jeho absolútnej koncentrovanosti, gravitačnej intenzity, zbiehajúcej sa do kritického *čierneho bodu*, „*stavu terča*“, v ktorom všetko mizne a končí, sa tentoraz objavuje *čierne* vo svojej absolútnej extenzite, pri ktorej sa rozširuje na všetko, čo sa vôbec kedy *chodca* týkalo v jeho živote. Retrospektívne, v *chodcovej* „seba-bilancii“, sa *čierne* rozpriestieraňuje, rozlieha na každý detail, na každý moment *chodcovho* života, ktorý pred ním práve „*prebieha*“ – povestné „prebehnutie celého života“, údajné bleskové premietnutie sa „filmu vlastného života“ v poslednom okamihu pred smrťou, agonický moment konečnej, uzatvárajúcej celostnej sebareflexie. U Ondruša však táto situácia nemá podobu extatickej

vyprávosti, ale skôr rezignatívnej *odovzdanosti* a *zatrpknutosti*: „*na čierne berieš výraz / odovzdania, zatrpkol si čiernym*“. Dokonca práve redundancia čiernoty, totálne čierna životná bilancia, teda sugestívna enumerácia výlučne čiernych stránok existencie – vytrvalo opakované väzby „*na čierne*“, „*v čiernom*“ a najmä inštrumentálna „*čiernym*“ pôsobia detenzívne a v istej svojej „spovednej obradnosti“ aj priam katarzne. Teraz je vlastne jasné, že naozaj nejde len o cieľovú určenosť *čierneho* ako finality *cesty*, ale o čiernotu *celého života*; keď *chodec* podľa všetkého dorazí do konca cesty, teda do *čierneho*, uvedomuje si a „vidí“, že *čierne* bolo všetko v jeho živote, že ho „*žil čiernym*“. Máme vlastne do činenia so strhujúcou spovedňou *zatrpknutosti*, pri ktorej sa *čierne* javí predovšetkým azda ako „černý *zatrpknutia*“. V tomto prípade navyše ide neodškriepiteľne o eschatologické súvislosti – „posledné veci“ človeka: „*k posledným veciam obrátiš sa čiernym*“.

Tým text nadobúda istý, aj keď skôr atypický patetický nádych, „eschatologický pátos majestátnu poslednej chvíle“. Tento pátos však, ako sa to u Ondruša dalo očakávať, nemá dlhú životnosť, nenachádza živnú pôdu, na ktorej by sa trvalejšie, resp. smerodajne ujal, napríklad ako koncové, finálne vyznenie skladby. Ondrušovská výpovedná, vyjadrovacia intencia je v zásade „profanačná“ a pátos je preto pohltený groteskou ďalšej, predposlednej časti 18. „*Prebehnutý film celého života*“ nie je chodcovým posledným „zážitkom“, ani poznanie o faktickej „čiernote“ celej vlastnej existencie. Konečná vízia, definitívne poznanie prichádza až teraz:

18

*hľa odtlačok šklabu v hline
sa skončil a zastal na nule,*

šklab dostačí, šklab je všetok,

*nič nezostane pod vráskami, ktoré
sa rozišli z tváre,*

*šklab sa zovrel do päste a otvoril
do dlane, v ktorej nič nedrží,*

*a ty sa pýtaš, hľadiac naň,
prečo po povraze, na čo po ňom.*

To je završujúca fáza procesu, ktorý mal svoje kľúčové, prelomové štádiá vo 4. a 7. časti skladby, završenie toho, čo môže *chodec* vidieť z výšky povrazu, čo mu ponúka „*jamná*“, priepastná zem pod ním, hlina s odtlačkom *chrupu*, *grimasy*, *úškrnu* a napokon *šklabu*, „*vyšklábená*“ priepastná pôda dolu, v hĺbke. Táto „ponuka“ je priam bezočivo cynická. Ide v nej totiž práveže o provokatívne ostentatívne a ironicky demonštratívne „ponúknutie“, predkladanie ničoty, „*ničoho*“: „*šklab sa zovrel do päste a otvoril / do dlane, v ktorej nič nedrží*“. Tým sa *odtlačok šklabu v hline* končí, obľudne či skôr groteskne „dekomponovaná“, fragmentarizovaná „*dejúca sa*“ *tvár*, ktorej „*priebeh je vlastný chodcovi*“,

veď sa „odohráva z jeho vrások, tvorí z jeho črt“ (časť 7), sa „zastavuje na nule“, a to akoby práve vo svojej znovunadobudnutej ucelenosti, autonómnej celistvosti. Završením tohto priebehu v postupnosti *chrup – grimasa – úškrn – šklab*, a súbežne s tým i chodcových možností, je arogantná „sebestačnosť“ *šklabu*: „*šklab dostačí, šklab je všetok*“, pri ktorej paradoxne „*nič nezostane pod vráskami, ktoré / sa rozišli z tváre*“. Keď fragmentarizovaná *tvár* nadobudne sebestačnú celistvosť, pri ktorej už nepotrebuje byť (ďalej) skladaná, tvorená, „*po kúsku zhromažďovaná z tvojich (chodcových) črt*“ (keď už „*šklab je všetok*“), *rozídu sa* z nej „*vrásky*“, z ktorých sa v časti 7 ešte „*odohrával priebeh*“ tváre v štádiu *grimasy* – na ich mieste však protirečivo „*nič nezostane*“. Svojím spôsobom je to logické: keď M. Heidegger vo svojom *Bytí a čase* v rámci kapitoly *Možnosť pobytu byť celý a bytie k smrti* hovorí o *zdanlivej nemožnosti ontologického uchopenia a určenia celosti pobytu* (Heidegger, 1996, s. 266), má vlastne na mysli principiálne podobnú situáciu: naplnenie celku bytia, ona celosť bytia nastáva v momente, keď z tohto bytia (pre „dotýčný subjekt“) už nič nezostane. Naplnenie „prebiehajúcej“ *tváre* v stopovo, fragmentárne, synekdochicky prítomnej podobe *odtlačku v hline* ako paralely chodcovej *cesty po povraze* je završujúca *všetkosť*, totalita *šklabu* – a tou zase je práve ničota, „*nič*“, ktoré *šklab* vo svojom „dostačovní si“ na záver aj ostentatívne a s provokatívnou okázalosťou predvedie: „*šklab sa zovrel do pásty a otvoril / do dlane, v ktorej nič nedrží*“. A vtedy, akoby v reakcii na túto cynicky vyjavenú ničotu si kladie *chodec* po tretíkrát a naposledy otázku, a síce: „*a ty sa pýtaš, hľadiac naň, / prečo po povraze, na čo po ňom*“.

Pri treťom, poslednom pozastavení sa, vlastne v onej chvíli „čierneho konca“ (*čierneho bodu*) sa *chodec* už nepýta ani na cieľ (*kam*), resp. smer (*kade*) (časť 4), ani na trvanie, časovú (*dokedy*), resp. priestorovú (*pokiaľ*) dĺžku trvania *cesty* (časť 7) – to sú v tejto chvíli už celkom bezpredmetné otázky, totiž zodpovedané situáciou samou: cesta je predsa vo svojom konci, ak chceme, *cieli*, potiaľto a doteraz trvala. V tejto situácii, t. j. v „agonickom“ poslednom okamihu, keď sa *chodcovi* premieta celý život, zostáva vlastne už len jediná otázka, otázka fundamentálnej bilancie, otázka *zmyslu*: „*prečo po povraze, načo po ňom*“? „Načo to všetko (bolo)?“

Chodcovo postavenie medzi dvoma sférami tak, ako to vystihujú dve predposledné časti skladby, je pritom vskutku bezútešné – na konci *cesty*: totalita *čierneho*, čerň životnej bilancie, zatrpknutosť *čiernym*, rezignácia, totálne podľahnutie čerňi, pohľtenosť „čiernotou“ (časť 17); súbežne s tým pod sebou, dolu na zemi: zlovoľné gesto *šklabu*, *šklab* ničoty, vyšklabená prázdnota ničoho (časť 18). V tomto rozpoložení, v takomto kontexte vyznieva chodcova posledná otázka akiste „rečnícky“.

Touto takmer „rečnícky kladenou“, a predsa nezodpovedateľnou fundamentálnou otázkou však skladba ešte stále nekončí.

Celkom na záver, v poslednej, devätnástej časti sa vráti, znovuoobjaví *kotrmelec* a razantným, dynamickým „manévrom“ ukončí, uzatvorí oblúk skladby:

19

*Nakoniec kotrmelec vletí
do čierneho, zlomí sa v ňom, padá
z neho nadol a tu sa v tebe*

*vzbúri mužské korenie a ty fúkaš
pod seba, aby si dopadol mätko.*

Kotrmelec, ktorý už v časti 13 stotožnený, „splynutý“ so samým *chodcom* mal zaniknúť a skončiť „v stave terča“, resp. „v čiernom bode“, v skutočnosti až teraz „vletí do čierneho“ a zároveň sa „zlomí v ňom, padá z neho nadol...“. Až v momente tohto zlomenia a pádu kotrmelca nadol z čierneho sa naplňa finalita cesty po povraze avizovaná, jasne predznamenaná v druhej časti básne: „Pretože cesta po povraze / mieri do čierneho, je to plný / zásah, preniknutie v čiernom / naskrz a pád z neho nadol“. Až tu nastáva „smrť“ kotrmelca, i keď jeho „dosmrtnosť“, ako sme na to upozornili pri časti 14, je vlastne nejednoznačná. Navyše na samého chodca čakajú stále nové, ďalšie možnosti: má kamsi „mätko dopadnúť“ – ale kam vlastne? Otázky kam, kade, dokedy a pokiaľ takto znovunadobúdajú svoje opodstatnenie v plnej naliehavosti akoby ad infinitum. A ako si vysvetliť moment: „a tu sa v tebe / vzbúri mužské korenie“, čo môže znamenať ono mužské korenie, motív, resp. slovné spojenie, podľa ktorého je pomenovaná celá zbierka? Po toľkej redundancii čierneho sa nám akosi mimovoľne, podprahovo asociuje aj „čierne korenie“, čo by bolo v tomto kontexte pochopiteľnejšie. Prečo však mužské? U Lévinasa však objavíme dokonca aj takúto spojitosť: „Smrť se stává limitem mužnosti subjektu, oné mužnosti, která byla umožněna hypostazí uprostřed bezejmenného bytí a která se projevila ve fenoménu přítomnosti, ve světle“ (Lévinas: Čas a jiné, 1997, s. 113). Ak sa teda mužské korenie v chodcovi „vzbúri“, akoby sa v tom ohlasoval onen „prejav fenoménu prítomnosti“, akoby to malo vyjadrovať *chodcov* (neustály) návrat do prítomnosti, jeho šancu na „prítomnosť a svetlo“, akoby sa teda ona lévinasovsky chápaná mužnosť subjektu vzbúrila proti „limitu tejto mužnosti – smrti“. To sú však len náznaky odvážnejšieho domýšľania ďalšieho prípadného výkladu, v našom prípade je to už aj „vzbura proti limitom interpretácie“. Otázku „mäkkého dopadnutia“ chodca a jeho ďalšieho osudu ponechávame na tomto mieste zatiaľ otvorenú.

Bez nároku na akékoľvek definitívne, systémovo vyčerpávajúce závery teda len predbežne zhŕňame:

Cesta po povraze predstavuje skôr akúsi abstrahovanú, „geometricky sterilnú“ priamočiaru prechodnosť, vlastne samu sféru tranzitívnosti i „transcendovanosti“, ono metafyzické (akýsi „medzipriestor“ vo vzduchu „medzi nebom a zemou“). Naproti tomu dolu pod povrazom sa odohráva groteskno-chimérická „dráma tváre“, ktorá akoby vyjadrovala, aj keď mysteriózne, tragi-groteskne prízemnú podstatu existencie. Túto „prízemnú ľudskú existenciu“ v emblematickovo koncentrovanej metaforickej podobe vystihuje Ondruš na priam lévinasovskom princípe – totiž v obraze *tváre*, pravda, v jej groteskno-chiméricky dekomponovanom, dekonštruovanom a mystifikovanom obraze. Dolu pod povrazom teda v tomto zmysle dochádza vlastne k lévinasovskej *epifánii tváre*. „*Priebeh grimasy v hline*“ je predsa „udalosťou tváre“, povedané Lévinasom: *epifániou tváre*, ktorá má inak znamenať *eticnú udalosť*. Tu však ide práve o špecifický prípad *epifánie tváre*. *Tvár*, v ktorej sa zjavuje *iný, druhý*, má vo svojej etickej podstate, ako už vieme, vyjadrovať *ústretoivosť, ústretové prijatie*, intenciu *darovať, dar* – darovanie „*môjho* (t. j. iného) *sveta*“. Lenže hrozivo-groteskne deformovaná a fragmentarizovaná *tvár*,

ktorá sa zjavuje chodcovi, vyjadruje práve opačné hodnoty: *grimasa*, *úškrn* a *škľab* znamenajú skôr cynizmus, iróniu, prípadne sarkazmus, odcudzenosť, odstup, dištanc, neotvorenosť, neadekvátnosť, odmietanie, slovom, opak *etickej udalosti*. Namiesto *darovania*, *daru*, onoho lévinasovského *darovaného vlastného sveta* paradoxne ponúka *škľab*, provokatívne predkladanú „ničotu“, „holé nič“.

LITERATÚRA

- ELIADE, M.: Dejiny náboženských predstáv a ideí I. Bratislava, Agora 1995, slov. prekl. L. Vychovalá.
HEIDEGGER, M.: Bytí a čas. Praha, OIKOYMENH 1996, čes. prekl. I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček, J. Němec.
LÉVINAS, E.: Čas a jiné. Praha, Dauphin 1997, čes. prekl. Z. Hrbata.
LÉVINAS, E.: Totalita a nekonečno. Praha, OIKOYMENH 1997, čes. prekl. M. Petříček a J. Sokol.
ONDRUŠ, J.: Mužské koreníe. Bratislava, Smena 1972.

SUMMARY

The author of the text takes attention to the „jubilee commemorated“ book of poems by Ján Ondruš *Mužské koreníe* (A male pepper) after three decades, mainly to the final poetic composition *Chodec po povraze* (A walker on the rope). The poem brings a special problems of interpretation. The contribution itself is not intended to overcome the frame of lightly proceeding, consequently successive description of developing interpretative record, a free interpretative sketch – with the use or „functional usage“ of some basic knowledge from the philosophical conception of Emmanuel Lévinas. The contribution could be understood as an attempt to reconstruct the model semiosis of one the most „enigmatist“ poetic texts of J. Ondruš, it is going to be a „presentation“ of possible reception-interpretative process with the help of all explanative improvisation and methodological-analytic „openness“. In this similarity the mentioned text represents just a „presumption“, „preliminary-descriptive“ phase of the literary theory research and an issue of possible systematic and methodological consequent conclusions is still open.