

### **Báseň J. Ondruša Hlasy na možnom tematicko-žánrovom pozadí mladej slovenskej poézie druhej polovice päťdesiatych a začiatku šesťdesiatych rokov\***

FEDOR MATEJOV, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Voľbu drobnej témy zoči-voči rámcujúcej téme podujatia možno azda zdôvodniť poukázaním aspoň na dva momenty z práce prof. P. Winczera: koncom šesťdesiatych rokov v kontexte svojich slovakistických záujmov a záujmu o interpretáciu umeleckého textu venoval pozornosť poézii J. Ondruša v podobe exemplárneho rozboru básne Studňa (zborník *O interpretácii umeleckého textu 1*, 1968); začiatkom osemdesiatych rokov so svojou polonistickou kompetenciou šťastne vybral a prekladovo sprístupnil podnes inšpiratívnu stať Cz. Zgorzelského Možnosti žánrového členenia súčasnej poézie (*Slovenská literatúra*, 1981, č. 4).

Básnik J. Ondruš (1932 – 2000) začal sústredene publikovať v roku 1956 na stránkach práve založeného časopisu pre mladú literatúru *Mladá tvorba*. V druhej polovici päťdesiatych rokov, v čase generačného a v užšom zmysle aj skupinového nástupu autorov, ako boli M. Kováč, J. Stacho, J. Mihalkovič a ďalší, zohral úlohu ľudsky i umelecky iniciačnú. V dôsledku edičných peripetií a komplikovaných životných okolností knižne debutoval až po svojich generačných druhoch v roku 1965 kľúčovou zbierkou desaťročia *Šialený mesiac*. Časopisecky publikované básne spred debutu a doňho nezaradené zhrnul v roku 1982 pri Ondrušových päťdesiatinách vo výbere z jeho diela *Pamät'* básnik Š. Strážay v role editora; upozornil tak na dovtedy celkom nevedomovanú svojbytnú podobu raných veršov J. Ondruša ako celku a zároveň na ich iniciačnú rolu v premenách slovenskej poézie od druhej polovice päťdesiatych rokov, v premenách, pre ktoré sa aj v slovenských súvislostiach posledných desaťročí diskusne či provizórne používajú pojmy práve neoavantgardy či postavantgardy. – Časopisecky publikovaným básňam spred debutu, ako aj knižne publikovaným zbierkam, resp. skladbám od polovice šesťdesiatych rokov po začiatok sedemdesiatych rokov dal J. Ondruš dodatočne – neraz až s polemickou radikálnosťou – prepracovanú a obmenenú podobu: súbor *Prehlianie vlasu* z roku 1996. – Keď P. Zajac v roku 2000 pre zahraničné publikum esejisticky skicoval príbeh „slovenskej literatúry ako dobrodružstva“, mohol o zoskupení básnikov konca päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, o J. Ondrušovi, J. Stachovi, J. Mihalkovičovi, E. Feldekovi, oprávnené napísať: „Celá skupina žila riskantne, na ostrí noža. Jána Ondruša, azda najtalentovanejšieho básnika skupiny, postihol hölderlinovský osud...“<sup>1</sup>

\* Odznelo na podujatí k 75. narodeninám prof. P. Winczera (Neo-)avantgarda v českej a slovenskej literatúre/umení, ktoré sa konalo 7. mája 2010 v Inštitúte slavistiky Viedenskej univerzity.

<sup>1</sup> Zajac, P.: Slovenská literatúra ako dobrodružstvo. Knižne v autorovom súbore *Krajina bez sna*. Bratislava: Kalligram, 2004, s. 75.

Báseň *Hlasy* vyšla v časopise *Slovenské pohľady* v roku 1962, č. 9; v už pripomenu-  
tej edícii Š. Strážaya uzatvára oddiel básní spred knižného debutu *Šialený mesiac*. Aspoň  
náznakové absolvovanie básne, skusmé zachytenie sa na jej významových zauzleniach,  
ako aj exkurzy k dobovému pozadiu azda budú legitimovať jej voľbu aj v súvislostiach  
interpretačných či literárnohistoriografických úvah.

Názov „hlasy“ predznamenáva fónicko-vokálno-muzikálnu tému, ďalej tému retro-  
spektívne spomienkovú (v zmysle spojenia „hlasy minulosti“), na margách vzhlľadom na  
ďalšie premeny poézie J. Ondruša môže číhať aj téma preludovo halucinačná, keď sa  
„hlasy“ zmenia na perzekučné fantazmy... – Postup náznakového absolvovania diktuje  
samotné prepracované členenie viac ako osemdesiatveršového textu.

Vstupné „odkladám husle“ implikuje prerušenie-ukončenie múzickej, muzikálnej  
činnosti či aspoň manipulácie s jej krehkým nástrojom, navodzuje stíchnutú situáciu  
predstavovania si, imaginovania, vybavovania, sprítomňovania neprítomného; „pred-  
met“ „starý otec“ motiviku rodiny, rodu, generatívnej postupnosti, jeho bližšie profesné  
určenie „kováč“ zasa motiviku robustnej, vitálnej, fyzickej práce – v možnom kontraste  
voči „husliam“ a múzickej činnosti. Skutočne, seba-problematizujúca otázka refrénovito  
sa navracujúca tento kontrast potvrdzuje a rozvíja. Sprítomňujúce „vidím“ uvádza dejový  
opis pracovného postupu podkúvania koňa aj s chórom „prizerajúcich“ v kovárni; poeto-  
logicky je to klimax, stupňovanie extatickej pracovnej aktivity so zrkadlovým antiklima-  
xom „skončil, / odišiel, / lahol si“. Opätovná seba-problematizujúca otázka, zrejme  
s elipsou, vynechávkou slov „znamená, platí, značí, zmôže atď.“ obsahuje „smietku“, čo  
akoby z odstupu rokov, pomyselne zasiahla „oko“ spomínajúceho; skôr to môže byť dis-  
krétna perifráza zvlhnutia oka, slzy, zavrávajúceho pretretia si oka od dojatia pri spomien-  
ke-vybabovaní si minulosti; ponúka sa tu však aj evanjeliové odsúdenie opovážlivého  
posudzovania druhých: „Prečo vidíš smietku v oku svojho brata, kým brvno vo vlastnom  
oku nebadáš?“ (Mt 7, 3), citovaná pasáž by tu však bola individuálne a radikálne prehod-  
notená, „smietka“ vo vlastnom oku by bola synonymom deficitnosti, slabosti, previnilos-  
ti, kým korelatívne „brvno“ synonymom sily, zmáhania života... Nasleduje scénicky po-  
daný výjav konca s dramaturgickou priamou rečou-zvolaním, s familiarizujúcou  
zdrobňujúcim „bežkala“, so staccatom bez slovík – stavové perfektum „vystretý“ a pri-  
rovnanie-oxymoron „ako oheň čierny“, vyťažené z kovárskej práce, s „delegovaním“  
príznakov konca („zimnične sa triasla“) na žiarovku prostredníctvom homonymity „ciev-  
ky“ ako jej technickej súčasti a „cievky“ v telesnom, anatomicko-fyziologickom zmysle  
– na báze presnej vecnosti. Všetko fatálne zdefinitívňuje gnóma: „Je pieseň, po piesni je  
mlčanie“, kde pieseň predstavuje synonymum života, jeho rytmu, pracovného rytmu... –  
Oproti hutnej reliéfности podania „starého otca“ „otec“, akoby časovo a životne spomí-  
najúcemu „bližší“, je tu podaný rozvedenejší, „žánrovejší“, detailizovanejší: je to  
rytmus pracovného dňa, extáza práce, telesnej námahy, technicko-zvuková orchestrácia  
či inštrumentácia dielne s prechýlením do domáckej idyly a opätovným prepuknutím inak  
slovne zamlčivanej hektiky života („vedieť to a nepovedať: Žijem, žijem“) až po hranicu  
– dnešným jazykom ironicky povedané – „domáceho násilia“... Technické zariadenie  
dielne tu je priamo pripodobnené (pedál, píšťala, zvuky, implikované mechy) kráľovské-  
mu, chrámovému hudobnému nástroju – organu. – Ponúkajú sa tu dva krátke exkurzy!

Začiatok biograficko-tvorivého medailónu J. Ondruša v publikácii *Trnavská skupina – konkretisti* (editorka a autorka sprievodných textov: A. Bokníková-Tóthová) by mohol byť elementárnym biografickým komentárom k básni Hlasy: „Pochádzal zo sedliackej rodiny, otec ovládal i kováčske remeslo, matka sa starala o domácnosť.“<sup>2</sup> Popri „malom čase“ autorovej biografii akoby sa tu však dostával k slovu „veľký čas“ (kontrastné pomenovania M. Bachtina) archaicko-mýtického vrstvenia, občas a nevypočítateľne sa predierajúceho na povrch aj široko chápanej súčasnosti: mám na mysli pregnantné formulácie M. Eliadeho v kontexte úvah o „mytológii doby železnej“, čo mi roky nutkavo asociojú práve s J. Ondrušovou básňou Hlasy: „Mimoto má bůh-kovář vzťahy k hudbe a zpevu, tak jako v mnoha společnostech jsou kováři a kotláři rovněž hudebníky, básníky, léčitelé a kouzelníky. Na různých úrovních kultury (což naznačuje velkou starobylost) existuje zřejmě těsná vazba mezi uměním kováře, okultními technikami (šamanismus, magie, léčitelství atd.) a uměním zpevu, tance a poezie.“<sup>3</sup>

Zástupným „predmetom“ už konštatovaných potenciálne agresívnych gest je inventár-rekvizitár domácej idyly, domu, domova „*kuchynský stól, hrnce a cibul'a*“, „*myšie kúty*“, „*čipky a kvietky, / tulipán vyšívány*“, znaky skôr tradične „ženského“ priestoru oproti kontrastnej „dielni“. – Celú extázu diania fónicky uzatvára „*plesknutie dvermi*“, „*stíchnutie*“, „*ako cvaknutie kľučky (...) plač*“. Od sprítomňovaného diania hovoriaci-spomínajúci prechádza k emfatickému trojitému komentáru: „*Ach, aké piesne títo ľudia spievali! // Ach, ako zaznel v týchto ústach spev! // Ako znel! Ako sa spiekli slová tejto piesne!*“ Je to oscilovanie medzi seba-problematizujúcim povzdychom a ódicím obdivom. „Záber“ sa zužuje od „piesní“ a „ľudí“ cez „spev“ v „ústach“ až po zhuňujúco zvukovo vystužené: „*Ako sa spiekli slová tejto piesne!*“, čo dáva myslieť na sémantickú „tesnotu“ či „tesnosť“ veršového radu (u J. Tyňanova), vyjadrenú tu pomenovaním kompetentným pre situácie s „ohňom“, keď napr. pri kúrení v ohrievacom telese koks špeciálnym nemilo vytvorí kompaktnú masu...

Je tu azda „chvíľa“, „pravá chvíľa“, povedané s básnikom, pokúsiť sa o exkurz k celkovej povahe doteraz absolvovaných partií textu. Námetovo ide, isteže, o „verše rodinné“; je to pocta, vzdanie úcty najbližším, pri všetkej dejovej a detailizovanej rozvedenosti ponúka sa tu označenie – monumentalizujúca portrétna báseň. – V debute M. Rúfusa (1928 – 2009) *Až dozrieme* (1956) nachádzame poctu matke a otcovi Vyznanie lásky, básne nadpísané Otec a Pieseň o tkáčke, čo má byť rustikálno-folklorizujúca podoba matky, alebo báseň Genesis, čo je v zmysle názvu formulovaním autorovho pôvodu, sociálnej genealógie. Apostrofy, dejové momenty, enumerácie sú angažované do ódickej alebo pamfleticko-invektívnej rétoriky; takto dokumentovaná a deklarovaná „proletárskosť“ odkazuje – popri faktickej či fiktívnej platnosti – literárne zrejme na J. Wolkra, ktorému v čase svojho debutu M. Rúfus, profesiou literárny vedec a vysokoškolský pedagóg, venoval rozsiahlu esej Wolker v nás, kým „plebejskosť“ na V. Mihálíka (1926 – 2001) ako autora zbierky *Plebejská košeľa* (1950). Poeticky evokované a rétoricky exponované prejavy a príznaky „odcudzenej práce“, „vykorisťovania“, nostalgia „závoja

<sup>2</sup> Bokníková-Tóthová, A.: *Trnavská skupina – konkretisti*. Bratislava : Kalligram, 2006, s. 577.

<sup>3</sup> Eliade, M.: *Dějiny náboženského myšlení I*. Prel. K. Dejmalová, F. Karfik et al. Praha : OIKOYMENH, 1995, s. 64.

rokov dávnych“, „rozprávka clivá... o detstve mojej mamy“ atď. – to všetko potenciálne dovoľovalo aj pri vypätom lyrickom personalizme autora, polemickom voči dobovému rámcu a jeho normám, v druhej polovici päťdesiatych rokov časť jeho textov na tému najbližších čítať v znamení ideologickej inštrumentalizácie či priamo ich takto anektovať, kým dnes môžu provokovať k ideologickokritickému čítaniu, k evidovaniu estetizácie a etizácie plebejstva či proletárstva. – Práca v Hlasoch J. Ondruša ponad svoju potenciálnu sociálnu príznakovosť, resp. typickosť je situovaná do extatiky či patetiky existencie, jej hybnosti, pochopiteľne, aj so zvratom do kolapsu, náhleho konca. – Z generačných druhov J. Ondruša ako paralelu možno uviesť z básne O cemente J. Mihalkoviča (1935) z jeho debutu *Lútosť* (1962) básnickú verziu pracovného postupu, pričom práca „industriálna“ je tu príznačne videná „ruko-dielne“: „*Smie miešať kameň s hlinou (...) Do hlin s láskou hrúži ruky ľudský tvor. // Preosiali zem, vyňali ju, v rukách zapálili, / explozívnu, preletujúcu, jame odňatú. / Kým tlela, vnútri vzbĺkli a nadobudli sily, / mučili ju, múčili si ruky, vyhmatávajúc podstatu.*“ Peknú stopovú ukážku extatiky činnosti, aj zvukovo inštrumentovanú, poskytuje inak skôr „chirurgicky“ strohá báseň Z nemocnice z debutu *Šialený mesiac*, v niekoľkoveršovej pomyselnéj enkláve detstva či mladosti, kontrastujúcej s „nemocničným“ kontextom, čítame: „*Kováči v rytme kopýt kladivami zvonía...*“

Späť k textu! „*Slová... piesne*“ sa personifikovali, emancipovali, akoby nadobudli „neprístožnú“ expresivitu, analogicky voči svojim pôvodcom – „*bili do tvári, / do prs strkali, prevrhli, šliapali*“, ale aj mäkkú nehu – „*zmäkli na odpoveď, našli si v tráve cestičku, / jediné pierko na hlase sa zachytilo, / plávalo, klesalo, oknom vyletelo / pod bledú oblohu, kde vietor pieseň sfúkol*“. – Opäť exkurz k možnému dobovému pozadiu! V debute M. Rúfusa *Až dozrieme* báseň Večer na Ďumbieri je pomyselným dialógom s mŕtvym, padlým vojakom, zastúpeným znakovou, memoriálne pomníčkom v horách. Situácia „*vojak zrútil sa a zaspal na úbočí*“ básnikovmu monografistovi V. Marčokovi zaasociovala s Rimbaudovým „*spáčom v úbočí*“ (názov podľa prekladu V. Nezvala znie – Spáč v úvalu). U M. Rúfusa „*do žliabku v doline vytielol jeho hlas. / Vták z neho napil sa, vták píska v kosodreví. / A ďalej zostáva a oslovuje nás*“. Je to estetické „zmierenie“ života a smrti, straty a zadostiučinenia. V básni M. Kováča (1934 – 1992) Oswiením 1958<sup>4</sup> zo zbierky *Zem pod nohami* (1960) opis tamojšej muzeálnej expozície, navštevovanej od päťdesiatych rokov aj z vtedajšieho Československa, predstavuje katalóg, výpočet vecí, mien, adries, toho, čo tu po ľuďoch a z ľudí ostalo, avšak už bez ich živúcej prítomnosti. „*A kde zostali vaše hlasy? // Je ticho, / je veľké ticho na tejto zemi. // Vták, / ktorý bol vtákom, keď sme boli mladí, / vták, / ktorý bol škrekl'avým mäsom, / keď sme hladom zomierali, / vták, / ktorý sa z našej krvi napil, // spieva našim hlasom. // Počujete?*“ Má to byť pri všetkej symetrii výpočtu skôr an-estetická kakofónia neodčiniteľného. – U J. Ondruša z „vtáčieho“ motívu je synekdocha „pierka“. Vracajúce sa refrény seba-problematizujúcich otázok menia sa na zvolania, obnažuje sa motivika deficitnosti spomínajúceho-hovoriaceho, „večne lyrického“ „pozde“ (magické slovo I. Krasku): „*prv než som klesajúce pierko / svojím hlasom zachytil a opäť dvíhal; / než som tú pieseň zo zeme / vzal*

<sup>4</sup> K okolnostiam vzniku básne a k vtedajšiemu kontaktu autora s J. Ondrušom je relevantná pasáž v poetologickokonfesijnom texte M. Kováča Poznámky o voľnom verši. V: *Dotyky*, roč. 1, 1989, č. 10, s. 36 – 37.

*ako kameň a v ľahkej dlani stískal (...)*“ (Básnikova formulácia „hlasom zachytil“ má pre mňa obdobu v príležitostne použitej formulácii J. Mihalkoviča o desaťročia neskôr, keď mieru či vlastný „výkon“ poézie a úvah nad ňou označil obratom – „zachytiť sa v jazyku“) „Pierko“ (homonymné „pero“) – „hlas“ – „pieseň“ ako synonymum poézie, resp. tvorby? „Hlas“ a „pieseň“ ako ešte vždy utopická „paradigma“ lyrického či poetického živilu aj pri všetkých jeho modernizačných premenách? Hlasy J. Ondruša ako báseň nielen „rodinná“ v zmysle generatívnej postupnosti, nielen extaticky „činnosť“, ale skryto poetologická? – Kolaps a skon v generačnej vrstve „otca“ je podaný ako variácia na kolaps a skon „starého otca“. Vypálenie a zhasnutie žiarovky ako technická šifra konca-smrťi (spálenie sa v práci, vyhasnutie života) privádza na um azda aj v generácii J. Ondruša už školsky známe verše J. Wolkra zo záveru *Balady o očiach topičových*: „*Dělník je smrtelný, / práce je živá, / Antonín umírá, / žárovka zpívá...*“, tu však motivika technicky sekularizovaného „svetla večného“, energeticky dotovaného „živou pracou“, je v zmysle Ondrušovej poetiky deficitnosti radikálne prehodnotená, „zrušená“. Problematická voľná asociácia prinajmenšom upozorňuje, analogicky voči Wolkrovej modernej sociálnej balade, na baladicky osudovú postupnosť v „rodinnej“ línii Hlasov.

Pri náznakovom absolvovaní básne Hlasy odzneli provizórne určenia v mnohom až disparátne: portrétna báseň s nábehmi k monumentalizácii, oscilujúca medzi extatikou práce a ohrozovanou idylou domova, diskretný lyrický autoportrét spomínajúceho-hovoriaceho v znamení seba-problematizácie, poetologická báseň, baladická „rodinná“ osudovosť, priebežný fónicko-vokálno-muzikálny živel vo svojom vzmachu i v stiesnene-tiesnivom doznievaní... Špeciálne žánrová skladba modernej a široko chápanej súčasnej lyriky, resp. poézie je dlhoročnou témou P. Zajaca. So zjednodušením – azda tu prípustným – zoči-voči situácii slovenských šesťdesiatych rokov na jednej strane možno hovoriť o tiahnutí k „dlhej básni“ s poväčšine komplikovanejšou štruktúrou, pričom „dlhá báseň“ na pozadí apollinairovského „pásma“ a jeho následných obmien má ambície predviesť kaleidoskop moderného sveta, ako aj ambivalentnú ľudskú účasť v ňom, alebo z príbehových fragmentov, neraz ťaživých, meandrovite sa členiacich, vôbec z „tiaže“ individualizovaného života a jeho „zapletenosti“ do sveta chce dolovať obrazovou šifrou či priamou reflexiou jeho vzácne a mihotavé záblesky zmyslu, a na strane druhej možno hovoriť o tiahnutí ku „krátkej básni“ s gnómickými kondenzovanými skúsenosťami, s exemplárnosťou synekdochických situácií či náznakov konštituovaných postáv. Na jednej strane by to boli „štyri knihy nepokoja“ M. Válka (1927 – 1991), zbierky z rokov 1959 až 1965, alebo *Zimoviská* (1965) J. Mihalkoviča a na strane druhej *Zvony* (1968) M. Rúfusa. Zjednodušujúca skratka tu má len upozorniť na pomedzný terén s množstvom útvarov ponúkajúcich sa na skusnú identifikáciu. Pri básni J. Ondruša Hlasy možno hovoriť o viachlasosti, polyfonickosti textu: priame hlasy-repliky postáv, variácie refrénov, gnóm a kľúčových predstavovaných situácií, štylistický register od priamo gestickej expresivity či agresie až po lyrické stíšenie-doznievanie, priebežný fónicko-vokálno-muzikálny živel tematizovaný, skondenzovaný obrazom „organu“. – Tematický podklad, výberovo a posunuto angažovaný v básni Hlasy, ako o ňom svedčia kalendáriá života J. Ondruša či biografické materiály, zahŕňujúce aj rodinnú prehistóriu a osudy rodiny v peripetiách viacerých zložitých desaťročí minulého storočia, vydal by materiál na prozaickú rodinnú ságu, na zá-

ner s menším či väčším úspechom pestovaný na obdobnom materiáli aj v slovenskej literatúre nedávnych desaťročí. – J. Ondruš však intenzitou svojej obrazotvornosti a reči všetku tu preberanú „rozmanitosť“ skoncentroval do – básnickej fúgy.<sup>5</sup>

Náznakové absolvovanie básne J. Ondruša Hlasy – aj s riskantnou pointou – malo byť drobnou poctou P. Winczerovi ako čitateľovi a interpretovi poézie, pri všetkej metodicky kontrolovanej vecnosti azda ešte vždy aj jej priateľovi a entuziastovi; exkurzy na okraji básne k jej pozadiu mali byť niekoľkými skusnými ťahmi pri aktuálnom prekresľovaní obrazu slovenskej poézie medzi historickou avantgardou, neoavantgardou druhej polovice päťdesiatych a šesťdesiatych rokov ako paradoxne ešte vždy inovačným, významovo obohacujúcim, pôvodným „opakovaním“ akoby dávno „nového“ a postavantgardou, kde vedomie zavŕšenosti istej éry a „veci“ vedie poéziu ďalej cestami, ktorým dejine i literárnohistoriograficky v ich nielen deklarovanej, ale skutočne absolvovanej podobe ešte len prichádzame na meno.

máj 2010

Postskriptum – k podnetom z diskusie

P. Zajac upozornil na elementárnosť a metaforickosť v básni J. Ondruša, na ich súhrnu, čím pripomenul širší rámec poetiky raných veršov J. Ondruša, resp. veršov spred debutu *Štálený mesiac*. – Pisateľovi textu sa v týchto súvislostiach vynára dávnejší situačný postreh J. Trávníčka, že zoči-voči lyrickému textu máme sklony spontánne prechádzať k metaforickej platnosti pomenovania všade tam, kde nám východiskové faktické, vecné súvislosti pomenovania unikajú, sú zastreté, kladú odpor. – P. Zajac v súvislosti s básňou Hlasy pripomenul aj pojem a fenomén „Trauerarbeit“ (S. Freud), „práce trúčhlenia“, resp. „smútenia“; pisateľ textu si pred časom dovoľil takto pointovať svoj pokus o rozbor a výklad Ondrušovej ranej básne Sobota (kníže: *Lektúry*. Bratislava, 2005); ak za ním pri básni Hlasy mimovoľne nesiahol z obáv z nutkavého opakovania, tak o to vítanejšie jeho pripomenutie v diskusii – ako jedného z možných výkladových kľúčov interpretovanej básne! P. Zajacom zdôraznený sled „smrti“/„úmrtí“ v tematickom dianí básne („starý otec“, „otec“) vedie pisateľa textu k otázke, kto by v zmysle generatívno-mortálnej postupnosti, ako aj rozprávkovej, baladickej či jednoducho poverovej „trojitosti“ mal byť zmlčane „tretí“? Seba-problematizujúci spomínajúci-hovoriaci? Lyrický text teda nielen ako „práca trúčhlenia“, ale aj ako zmlčané zaklínanie obáv z neodvratného? Zoči-voči hľadaniu súhrnného žánrového vymedzenia básne Hlasy – básnická fúga P. Zajac vyslovil názov najznámejšej a najslávnejšej básne P. Celana (1920 – 1970) – Fúga smrti, na čo pisateľ textu, pochopiteľne, myslel, ale tak trochu poverčivo alebo

<sup>5</sup> Po dokončení tohto textu náhodne čítané verše talianskeho básnika U. Sabu (1883 – 1957) čitateľa-interpreta Hlasov J. Ondruša zaujali práve prepojením motívu „hlasov“ minulosti, najbližších a hudobného princípu či žánru fúgy: „Ó hlasy z dávna, navráťte sa ku mne, / vy drahé hlasy v nesúladných stonoch! / Ktovie, či v nových, najsmutnejších tónoch / nerozozniem vás ešte do súladu? // Tam vzadu / zmizla mi zora, do noci už vchodím: / niekoľko jasných hodín / bolesť mi ponecháva; koľké bytia / ma vo vás obkolesia. / Ó navráťte sa, / hlasy už skoro zabudnuté. // Možno len teraz, a hneď naposledy, / do srdca – môjho – môžete vstúpiť z dialí. / Rodičia dvoje životov mi dali, / a jak som ja v svoj jeden vliaf ich vládala...“ Citát je z Prelúdia, z „vozvýšenej“ invokácie „hlasov“ na spôsob dávneho vzývania Múzy, v preklade V. Turčányho (*Romboid*, 1, 1966, č. 1, s. 69). Prelúdium je vstupom k básnickej knihe *Prelúdium a fúgy* (1928 – 1929). V časopiseckom výbere z poézie U. Sabu prevládajú ukážky z *Prelúdia a fúgy*, je tam ďalej prekladateľova vstupná informatívna poznámka a ukážky zo Sabových esejí-autokomentárov. V češtine je k dispozícii knižný výber z poézie U. Sabu *Terst a jedna žena*, Praha: Odeon, 1977 – preklad a doslov V. Mikeš. – V poznámke V. Turčányho pripomenutý prvotný lexikálny význam „fuga“ – „útek“ čitateľovi poézie J. Ondruša privádza na um kľúčovú báseň Útek (so začiatkom: „J. Ondruš pred pochytením / kufríka svojho...“) a jej oproti lyrickej monologickej príznakovej viachlasu poetiku replík, variácií, latentných citácií; vôbec ako celok svojím vyznením pripomína jednu z podôb „sémantického gesta“ J. Ondruša z vratkého pomedzia „literárneho radu“ a „radu životného“.

zdržanlivo pred nemecky komunikujúcim publikom neformuloval. Diskutér tu nemal na mysli kontaktové záležitosti, ale pri všetkej odlišnosti námetu\* predovšetkým „polyfonickú poetiku“, ako aj muzikálny a subtilný lietaco-vznášavý, volatilný motív („slová tejto piesne“, „pierko“ u J. Ondruša). – Napokon P. Zajacom improvizovaná úvaha, ako možno situovať „hlas“ na pomedzie tela, telesnosti a znakovosti, bola mimovoľne prechodom k otázke U. Rassloff – tá v rámci svojich aktuálnych intermediálnych tém položila otázku, čo sú vlastne „hlasy“ v básni J. Ondruša? Referent vzhľadom na svoje vystúpenie síce mohol tautologicky odpovedať, že sú to hlasy-repliky postáv, refrénové opakovania atď., ale otázka ho zaviedla našťastie inam. V roku 1984 pri pokuse o rozbor a výklad básne Pamäť ako kľúč k nej sa javilo evidovanie elementárneho telesného seba-pohybu „subjektu“ básne, seba-orientácie a orientácie, seba-pocitovania a pocitovania, dotýkania, kontaktu so živlami („zem“, „slnko“) a vecami, ich skúsenostného syntetizovania a diferencovania, prechádzajúceho až následne do „vyšších“ kultúrno-komunikačných aktivít (knižne: *Lektúry*. Bratislava, 2005). Súhrnné pomenovanie pre to všetko – „kinestézie“, tak trochu magicky pôsobiace slovo z fenomenologického kontextu, z fenomenológie telesnosti a vnímania, sprostredkovávali vtedy aktuálne čítané texty predovšetkým L. Landgrebeho a J. Patočku. („Civilnejšie“, menej magicky by pôsobila lat. „senzomotorika“.) Kroky od týchto inšpirácií ku konkrétnej podobe Ondrušovej básne diktovala v nej umeno-tvorne exponovaná slovesná intencia, nie náhodou homonymná s intencionalitou vedomia a správania vo fenomenológii, v celej svojej lexikálno-syntaktickej subtilnosti (inaugurovaná v slovenskej jazykovede začiatkom štyridsiatych rokov E. Paulinym). Bokom vtedy zostal pracovný námet, čo znamená túto pred-rečovú, „nemú“ skúsenosť básnicku vyťažovať, artikulovať, konkrétne čo to znamená pre vedenie lyrického „hlasu“, intonáciu, syntax – vetnú i nadvetnú, pre podoby voľného verša, proces písania, následnú grafickú konfiguráciu textu atď. – Práve sem zrejme cieľila otázka U. Rassloff. Postskriptum chce byť zachytením podnetov, poďakovaním diskutujúcim za ich azda nielen zdvorilostnú pozornosť a za popud k malému repetitóriu dávnejších lektúr poézie J. Ondruša.

#### Príloha

Keďže v texte celá báseň J. Ondruša Hlasy nebola citovaná-reprodukováaná, bude vhodné z hľadiska ústretovosti voči čitateľovi uviesť ju tu v prílohe.

#### Hlasy

Odkladám husle,  
predstavujem si starého otca, kováča.

Čo tento sláčik,  
pohyb pred tvárou?

Vidím starého otca, ako zastavil tancujúceho koňa,  
ako mu skrútol nohu bez kolena, páčil kopyto, dychčal,  
vyrážal vety k prizeraujúcim, skončil,  
odišiel,  
Fahol si.

Čo moja smietka  
z oka vypadnutá?

Zavola! Katarína! Stará mať bežkala,  
neskoro prišla. Vystretý, ako oheň čierny,

\* Azda je tu vhodná skusmo vysvetľujúca poznámka: tam neriešiteľná trauma zo straty najbližších a vôbec celého východiskového „životného sveta“ v dôsledku „konečného riešenia“ – tu osud rodiny v nepriazni doby, ďalej ambivalencia talentu, citlivosti, tvorivosti a bežného života, samoty a kontaktu s druhými, šťastia a nešťastia, uznania a zneuznania, zdravia a choroby...

nad jeho hlavou zimnične sa triasla  
v žiarovke cievka pretrhnutá.

Je pieseň, po piesni je mlčanie.  
To sa odmičal môj starý otec, kováč.

Čo tu môj  
sláčik?

Otec, tiež kováč, ráno vstával, vyšiel,  
vrátil sa po uterák, svítalo,  
a povedal: Svitá. Svitá, hovorí. A tak prišla chvíľa  
(to už nepovedal)  
urobiť podkovu ako zlatú korunku,  
spievať a volať, stúpať na pedál  
(organu, ktorý iskrí, horí,  
syčí žeravou pišťalou, kone pri ňom kričia),  
utrieť dym vo vlasoch, máchnuť ramenom,  
až letí vejár kvapiek, každá v horúčosti  
dopadá na zem v podobe zrnka soli,  
večer vojsť do kuchyne, nabrať si z misy,  
zložiť lyžicu, zamyslieť sa a nepovedať: Žijem.

Vedieť to a nepovedať: Žijem, žijem,  
to je tá práva chvíľa, miesto, ponúknutie  
raz udrieť, udrieť tisíc ráz,  
tak ako nikto  
udrieť kladivom!

Čo tento sláčik,  
pohyb pred tvárou?

Čo tento náznak  
zakrývania očí?

Zložil lyžicu, vstal.  
Vstal a plesol dverami. A zazrel  
a vstal a plesol a bol by  
bil, tľkol hánkami, bol by sa zahnal  
rukou ako predĺženou kladivom a azda by bol pl'ul  
ponad kuchynský stôl, hrnce a cibuľu,  
do myších kútov, na čipky a kvietky,  
tulipán vyšívavý,  
nesmiete, nechytajte ho za kabát,  
za rukáv nezdržiavajte –

a plesol dverami a stíchlo a za ním  
ako cvaknutie kľučky začal plač.

Ach, aké piesne títo ľudia spievali!

Ach, ako zaznel v týchto ústach spev!



Ako znel! Ako sa spiekli slová tejto piesne!

Po kusoch leteli. Bili do tváří,  
do pŕs strkali, prevrhli, šliapali,  
ale aj zmákli na odpoveď, našli si v tráve cestičku,  
jediné pierko na hlase sa zachytilo,  
plávalo, klesalo, oknom vyletelo  
pod bledú oblohu, kde vietor pieseň sfúkol.

Čo táto smietka,  
pohyb pred tvárou?

Čo tento sláčik,  
zakrývanie očí?

Je pieseň, po piesni jej mlčanie.  
Mlčí ju, mlčí ju môj otec, kováč.

Smietočka! Sláčik!

Prv než som prišiel, než som mohol zbadat',  
na čo uprene hľadí nad strechami,  
prv než som klesajúce pierko  
svojím hlasom zachytil a opäť dvíhal;  
než som tú pieseň zo zeme  
vzal ako kameň a v ľahkej dlani stískal –

zavolať: Pavlína! Mat' bežkala,  
nestihla. Vystretý, ako oheň čierny,  
nad jeho sluchou žilke podobá sa  
v žiarovke nitka pretrhnutá.

Smietočka,  
sláčik...  
Mat' vraví: Otec,  
no, otec!  
Otec!