

Na prahu prachu (Rozhovor s Petrom Zajacom o lyrickom minimalizme)

Zornitza Kazalarska

15. – 16. 3. 2019, Bratislava



Zornitza Kazalarska: *Priblížme sa k téme lyrického minimalizmu cez aktuálny príklad zo slovenského umenia. Multimedialny umelec Peter Rónai vystavil pred niekoľkými týždňami v bratislavskej Galérii 19 inštaláciu Opačne fungujúce umenie. Rónai pokryl podlahu v galérii rohožkami, utierkami a kobercami všelijakého typu a previedol na ne texty príslovi, porekadiel, aforizmov. Steny galérie zostali pri tom prázdne. Niektoré texty odkazujú priamo na poetiku minimalizmu v hudbe alebo vo vizuálnom umení: napríklad „Ticho“ alebo „V noci je každý Malevič čierny“. Boli ste na výstave?*

Peter Zajac: Bol som na finisáži.

ZK: *Je to zvláštna scéna čítania krátkych foriem. Ako na Vás pôsobila?*

PZ: Pri finisáži boli rohožky poukladané na seba na jednom mieste; na stene premietali video s textami. Krátke texty sú veľmi pružné a môžu prijať rozličné vizuálne formy. Na finisáži odznel aj Rónaiov programatický text, ktorým zdôrazňuje svoju solitérnosť, ale Rónai je z dnešného hľadiska už v podstate kanonizovaným autorom v konfigurácii slovenského výtvarného umenia posledného polstoročia. Zhodou okolností som sa nedávno zaoberal krátkymi formami Tomáša Janovica. Niektoré z jeho aforizmov takisto pripomínajú minimalistickú poéziu. Sú zvláštnymi paratextami, akýmiisi paradoxnými poetickými návěstiami, tvoriacimi náprotivky novinových titulok. Pokúsil som sa ukázať, že u Janovica (a u Rónaia je to podobné) ide o zvláštnu formu významového zhustenia, ktoré nevychádza zo smelej avantgardnej alebo neskoromodernej paradoxnej metafory modernej lyriky dvadsiateho storočia, ale z frazeologizmu. Čaro tých textov spočíva v návrate k pôvodnej sile metafory, zasunutej pod vychladnutou lávou stereotypu.

Napríklad u Rónaia bolo na jednej rohožke len ustálené spojenie „márnosť šedivá“. Pri tom som si prvýkrát uvedomil, že ide vlastne o krásnu metaforu, lebo tá farebnosť na škále medzi bielou a čiernou je – v spojení s márnosťou – metaforicky vlastne veľmi inovatívna. Sila toho spojenia spočíva práve v tom, že jej pôvodná metaforickosť sa vynorí spod nánosu stereotypného používania z akéhosi prekvapeného výdychu a povzdychu.

ZK: *V knihách Tomáša Janovica (ako aj na Rónaiovej výstave) stoja aforizmy a sentencie, okrídlené slová a citáty, príslovia a krátke básne tesne vedľa seba. Krátke formy tu nie sú chápané žánrovo, ale majú širší zmysel. Výstava nastoľuje skôr otázku, či neexistuje akási všeobecnejšia kultúra malého, ku ktorej sa hlásia Peter Rónai a Tomáš Janovic. Existuje podľa Vás niečo ako kultúra malého, ako kultúrna paradigma minimálneho?*

PZ: Rónai určite vychádza z minimalizmu šesťdesiatych rokov a z konceptu. Napríklad Juraj Meliš má textový obraz, na ktorom je len slovo „idea“. Alebo Marián Mudroch má sériu neónov, kde zasvieti napríklad len slovo „tma“. V podstate tu ide o formu Burkeovej estetiky vznešeného, „sublimného“ („the Sublime“). Moderná kultúra minimalizmu (a dá sa naozaj hovoriť o kultúre minimalizmu) vychádza z estetiky vznešenosti. Myslím si, že ona zakladá minimalizmus modernej lyriky a moderného umenia. U Immanuela Kanta je vznešenosť daná nepredstaviteľnou nesmiernosťou, napríklad veľkých prírodných katastrof, u Schillera je vznešenosťou veľkých historických udalostí, ktoré sa vždy spájajú s bážňou. Aj u Edmunda Burkea sa zakladá estetika *sublimného* na význame niečoho veľmi veľkého (sublim/at/um), ale v druhej úvrati aj veľmi malého (sublim/um), podprahového, sotva vedome vnímateľného. Bázeň, spojená s estetikou vznešeného, má potom dvojakú podobu, je to bázeň z toho, čo nás prekračuje, presahuje a bázeň z prázdnoty, z ničoty. Kategória minimálneho je – takým či onakým spôsobom – jednou zo základných vlastností vizuálneho umenia a literatúry.

Rónaiov minimalizmus síce spadá do estetiky vznešenosti, ale pochybujem, že Rónai pracuje vedome s jej tradíciou, alebo že by si uvedomoval, ako jeho minimalizmus a minimalizmus jeho rovesníkov súvisí v slovenskej kultúre s ostatnými oblasťami umenia tých čias, napríklad s minimalizmom a krátkymi formami v literatúre. Ak niekto túto tradíciu minimalizmu v slovenskej poézii sledoval, bol to Oskár Čepan. Napísal dve kratučké úvahy, *Obraz a slovo* a *Vesmírne veci veľké a veľký vesmír vecí*, v ktorých konfrontuje texty dvoch básnikov, Ladislava Novomeského a Milana Rúfusa, sprevádzajúcich dve knihy fotografií Martina Martinčeka. Čepan rozlišuje na jednej strane Martinčekov minimal art a Novomeského minimalizmus, na druhej Martinčekov land art a Rúfusov básnický monumentalizmus.

ZK: *Sú to príklady na to, že estetiky minimálneho a maximálneho sa niekedy stretávajú a že medzi nimi existujú aj krížne body.*

PZ: Áno, určite je to tak. Výtvarný teoretik Werner Hofmann píše v monografii *Moderna v spätnom zrkadle* (Die Moderne im Rückspiegel) z roku 1998, ktorú nazval v podtitule *Hlavné cesty dejín umenia*, o dvoch podobách estetiky vznešenosti – burkeovskej a kantovskej – a koreluje ich ako najvzdialenejšie prejavy toho istého. V 19. a 20. storočí mala estetika vznešenosti veľmi rozmanité podoby. Bola to na jednej strane veľkolepá vznešenosť nepredstaviteľného. Zemetrasenie

142 v Lisabone v roku 1755 stálo pri zrode Kantovej estetiky vznešenosti rovnako ako pri vzniku novely *Das Erdbeben in Chili* Heinricha von Kleista. Schiller rozšíril estetiku vznešenosti do oblasti veľkých historických tragédií, ktoré vyvrcholili v 20. storočí holokaustom. Nietzsche zašiel na druhej strane do oblasti sublimného, do prázdna a ničoty. Na rozdiel od ničoty v existenciálnom zmysle slova môže však prázdno znamenať aj estetickú kategóriu čistoty. Estetika vznešenosti dvadsiateho storočia má rozličné formy. Spája sa s estetikou krutosti, grotesknosti, banálnosti. Minimalizmus, a osobitne lyrický minimalizmus spadá generálne do tej istej oblasti ako goetheovská inkomensurabilita, nesúmerateľnosť, nezmernosť, nezmerateľnosť.

ZK: *V podstate to súvisí s otázkou kvality malého a nepatrného. Ďalšia otázka, ktorá je s ohľadom na lyrický minimalizmus zaujímavá, je otázka kvantity. Kedy môžeme vlastne hovoriť o krátkych formách lyriky? V rámci súčasného, veľmi živého záujmu o minimalizmus vyšlo množstvo štúdií o krátkych formách naratívu, vedenia alebo digitálnej komunikácie. Oproti tomu bol problém minimalizmu v lyrike len zriedkavo predmetom výskumu. Prečo? Je vôbec legitímne hovoriť o lyrickom minimalizme, keď máme na mysli, že krátkosť, zhustenosť a pregnantnosť sú vlastne charakteristickými žánrovými znakmi básne?*

PZ: Myslím, že v poézii funguje pojem minimalizmu veľmi dobre. Niečo také ako lyrický minimalizmus existuje a je – a to nielen v modernej lyrike – veľmi produktívnym typom poézie. Jedna z charakteristických vlastností poézie je maximálna kondenzovanosť, hutnosť. Minimalizmus nespočíva len v krátkosti formy, je skratkou. Kritérium kvantity je len pomocným kritériom. Krátky text sa stáva až vtedy lyrickým textom, keď je jeho významový náboj veľmi hustý, je zážehom, latenciou, v reči poetiky má anagramatickú povahu, v rámci ktorej vzniká mnohovýznamovosť básne. Latenciou, skrytosťou sa vytvára tajuplnosť básne, priestor na domýšľanie alebo priestor nezrozumiteľnosti ako estetickej kategórie. Samotné zhustenie môže znamenať vysokú mieru celotextovej metaforickosti, ako je to v prípade textu pozostávajúceho zo spojenia „márnosť šedivá“. Môže ísť pritom nielen o neočakávané obnovenie „stvrdnutého“, zmeraveného významu, ako v tomto prípade, ale primárne o somatické významy, vznikajúce telesným vnímaním. Môže však ísť aj o minimalizmus, založený na nepatrných rozdieloch medzi jednotlivými rytmickými, veršovými, strofickými a tematickými významami ako v piesňových textoch. Tak sa dostávame zrazu do opačnej úvrate minimalizmu, založeného nie na zeroálnosti, ktorá je akousi limitnou nulovosťou, ale na seriálnosti (sú to pojmy Mirjam Gollerovej), založenej na nuansách ako minimálnych rozdieloch medzi jednotlivými sériami. Seriálny minimalizmus sa pritom vôbec nezakladá na krátkosti textu.

ZK: *Treba rozlišovať medzi naratívny a lyrickým minimalizmom? Kde je rozdiel medzi nimi?*

PZ: V nultých rokoch sme na kolokviu o modernej lyrike na Humboldtovej univerzite často uvažovali o tom, čo je komplementom *naratívu*, spôsobu rozprávania. Už František Miko písal o prioritě epiky pred lyrikou a v teórii sa hovorilo štvrtstoročie o epike, *naratíve* na jednej strane a na druhej o *tom inom*. Potom som našiel

u Giorgia Agambena kdesi na margu jeho úvah pojem enunciácia, z ktorého sa dá odvodiť pojem *enunciatív*, spôsob výpovede. Ako sa neskôr ukázalo, ten pojem je skorší, v jazykovednom štrukturalizme rozlišoval Èmile Benveniste obsah výpovede (énoncé) a akt výpovede (énonciation), ale samotný pojem má v jazykovede dlhú tradíciu. V roku 2015 vydal Jonathan Culler knihu *Theory of the Lyric* a Josef Hrdlička napísal do časopisu *Česká literatura* veľkú štúdiu *Cullerova Teorie a problémy lyriky* (2018). Culler rehabilitoval lyriku voči epike a Hrdlička možno obrátil celý poriadok vecí v tom zmysle, že prvotná je enunciácia, výpoveď, od ktorej sa odvíja narácia a dianie. Aj ja som presvedčený, že primárnou je enunciácia, jednoducho preto, že vychádza z podložia telesného vnímania, ktoré sa stáva zmenou telesnej polohy díaním. Novšie neurobiologické výskumy (António Damásio) otvorili obrovský priestor pre argumentáciu v prospech telesnosti ako elementárneho základu lyrickej výpovede a – čo sa týka jemného a modálneho rozlišovania emócií – aj minimalistickú lyriku. To sú potom elementárne formy, ktoré existujú na pomedzí telesnosti a znakovosti a súvisia veľmi tesne s minimalizmom. Táto forma minimalizmu nevychádza z redukcie alebo zo zhustovania významov, zakladá sa na elementárnom telesnom dotyku, na hlase, na zraku, na zmysloch, na telesnej polohe a telesnom rozpoložení. Martin Heidegger používa v tejto súvislosti existenciálny pojem rozpoloženie („Befindlichkeit“) a Miroslav Petříček upozorňuje na Aristotelovu predstavu džbánú ako metafory priestoru (enunciatív) a pohybu (naratív). Enunciácia, lyrická výpoveď sa začína na úrovni slova. Farby, zvuku, pachu, hmatu... S tým súvisia aj elementárne situácie písania, v ktorých píše samotné telo. Ťahom ruky, záznamom ľahu štetca, v zrkadliacej sa kvapke potu, v atmosferickom závane vzduchu, dotykcom vznikajú elementárne minimalistické artefakty.

ZK: *Teda minimum lyrickej výpovede. Možno, že latencia udalosti je fenomén naratívneho minimalizmu. A latentnosť enunciácie – fenomén lyrického minimalizmu.*

PZ: Áno, ale existujú rozličné typy zeroálneho minimalizmu. Jeden je celkom elementárny a neviem, odkedy ho možno pokladať za minimalistickú lyrickú výpoveď. Keď poviem napríklad „biela“, môže to byť, ale nemusí minimalistická lyrická výpoveď; keď však poviem „biela na bielej“, je to už minimalistická výpoveď. Keď sa niečoho dotknem, mám pocit masnoty a keď poviem „masnota“, je to báseň? Možno, že s tým treba počítat pri probléme estetického zarámovania (frame) ako s elementárnou formou lyricnosti.

ZK: *Spomínali ste elementárnu situáciu ťahu ruky. Nie je asi náhodou, že českí básnici ako Jiří Valoch, Ladislav Novák a Karel Trinkewitz, ktorí experimentovali s krátkou formou japonského haiku, majú aj kaligrafické práce, kaligraficky štylizované čmáranice.*

PZ: Áno, ďalšia forma minimalizmu, ktorá s tým súvisí, je minimalizmus na prechode medzi slovom a obrazom v experimentálnej alebo optickej poézii, kde dochádza k minimalizácii vecných významov a k maximalizácii modálnych naladení. Jiří Kolář prešiel k vizuálnej poézii a k obrazu, lebo si uvedomil nedostatočnosť písma a slova. Keď som pripravoval antológiu dadaizmu pre edíciu *Lyrické smery 20. storočia*, narazil som na jednu dadaistickú báseň Johanna Baargelda, ktorá

zdanlivo už nenesie nijaké vecné významy, ale len isté emocionálne naladenia. Ukázalo sa však, že báseň okrem prenosu vecných významov na modálne, na obraz alebo na hlas, obsahuje v stopovej podobe aj zvyšky vecných významov. Pred niekoľkými rokmi bola v bratislavskej Galérii 19 výstava Ladislava Nováka, pri ktorej Božidara Turzonovová s kolegyňou Luciou Hurajovou recitovali jeho optické básne. Bolo to famózne skandovanie, založené na rytme, teda na modálnom význame textu. Turzonovová s Hurajovou ukázali, ako môžeme prejsť z oblasti medzi písmom a obrazom do oblasti medzi písmom a zvukom. A to je priestor minimalizmu piesne, ale pieseň je už seriálna forma minimalizmu. Minimalizmus je neuveriteľne pružný.

ZK: *Hovorili ste o modalitách a spomenula som si na Vaše úvahy o modálnej semiotike ako „rozlahlej oblasti semiotiky, založenej na jemnom škálovaní“, na subtilných modálnych rozdieloch. Zdá sa mi, že minimalizmus je pole, na ktorom by sa dala modálna semiotika veľmi dobre skúmať. Myslíte si, že minimalizmus niekedy privádza aj do oblasti modálnej semiotiky?*

PZ: Áno, minimalizmus je v tomto prípade založený na poetike indícií, ktoré viedol do filozofického uvažovania Charles S. Peirce. Indície samé o sebe sú latentciami, je tam vždy niečo skryté, a obsahujú v sebe také vlastnosti minimalizmu ako napríklad lapidárnosť, zhustenosť, tajomnosť (a s ňou spojenú zvedavosť) a anagramatickosť a s nimi spojenú estetickú nezrozumiteľnosť. Keď sa na minimalizmus pozrieme aj zo semiotickej – a nielen z estetickej strany, tak spadá v zmysle svojej eliptickej poetiky do semiotickej oblasti indícií. Kľúčovou figúrou minimalistickej poetiky je elipsa.

ZK: *Pripomína mi to naratívny žáner elektronickej literatúry, ktorý sa volá hint-fiction, teda náznakový príbeh, ktorý by mal obsahovať len 25 slov. Je to príklad na to, že aj poetika nových digitálnych foriem minimalizmu niekedy spočíva v hre náznakov a indícií.*

PZ: Čo sa týka minimalizmu v digitálnej sfére, redukcia je tu nevyhnutná, lebo je to otázka ekonomie výpovede. Základnou povahou nových digitálnych médií je nevyhnutnosť skratky a ona má žánrové, ale aj všelijaké iné zákonitosti a formy. To vytvára ten celkom osobitný štýl zjednodušovania až na kostnú dreň. Digitálne médiá znamenali do istej miery nový odklon od obrazu – od absolútnej dominance obrazu nad slovom – a návrat k slovu, ale v inej podobe. Došlo k zmene vo všetkých možných sférach a určite aj v lyrike. Vždy som si myslel, že lyrika je už niekde mimo, ale zdá sa, že nie je, že návrat k lyrike predsa len existuje. Ale to budú potom úplne iné formy lyriky, ktoré s tým novým minimalizmom určite budú korešpondovať.

ZK: *Spomínali ste kolokvium o modernej lyrike 20. storočia, ktoré ste viedli v posledných rokoch Vašej profesúry na Humboldtovej univerzite v Berlíne. Hugo Friedrich v knihe Štruktúra modernej lyriky (Die Struktur der modernen Lyrik, 1956) tvrdí, že intenzita modernej lyriky vyplýva výlučne z kontrakcií, zo zmlknutia, z ticha. Témy kolokvia sa vtedy krútili kaleidoskopicky okolo niekoľkých kľúčových pojmov poetiky ako napríklad „metafora“, „intermedialita“, „subjektivita“, „intertextualita“, „topos“. Minimalizmus stál vtedy*

len na okraji našich diskusií, aj keď sme sa do témy niekedy dostali okľukou, napríklad cez intermedialitu. Myslíte si, že pojem minimalizmu patrí do kaleidoskopu modernej lyriky?

PZ: Áno, minimalizmus je aj odvrátenou tvárou intermediality, druhou stranou toho istého procesu. Tú odvrátenú tvár intermediality som si začal stále viac a viac uvedomovať po mojom odchode z Berlína. Pojem intermediality dnes veľmi často nepoužívam. Čo ma viac zaujíma, sú skôr iné vlastnosti, ktoré sa spájajú s intermedialitou a charakterizujú práve seriálnosť a zeroálnosť minimalizmu, jeho eliptickosť, skratkovitosť, zhustenosť. Intermediálny rozmer scén písania, inscenovania, čítania, počúvania je väčšinou samozrejмый a stačí ho opísať, ale zaujímavejší je vznik rozmanitých foriem významov.

ZK: Chcela by som sa ešte zmieniť o novšom projekte, ktorému sa v poslednom čase v Ústave slovenskej literatúry (SAV) venujete: „Poetika slovenskej literatúry po roku 1945“. Spracovali ste v súvislosti s projektom pojem „novej poetiky“, ktorý zahŕňa poetiku textu a poetiku udalosti. Kde by ste poetiku minimalizmu na škále medzi textom a udalostou situovali? Práve pri pojme udalosti mi prišla na myseľ štúdia Estetika ticha (The Aesthetics of Silence, 1967), v ktorej Susan Sontagová píše, že minimalizmus je „jazyk, prevedený do kategórie udalosti“.

PZ: Okrem poetiky ticha je aj poetika mlčania. Sú to pojmy, ktoré boli populárne na konci šesťdesiatych rokov. Ticho a mlčanie sú veľmi rozdielne typy udalostí. Mlčanie je vynútený proces a vyjadruje skôr nedostatok alebo nátlak, zatiaľ čo ticho je formou prázdna. A to prázdno nemusí byť ničotou. Skôr mlčanie – ako telesná forma nejakého pohnutia – smeruje k ničote, až k existenciálnej ničote. Mlčím, lebo nemôžem, nesmiem hovoriť.

ZK: Podľa Sontagovej existuje dôležitý rozdiel medzi mlčaním ako stavom dozrievania, v zmysle vedomého a meditatívneho mlčania umelca, a ultimátnym odmlčaním sa umelca, v zmysle prerušenia, interrupcie jeho hovoru.

PZ: Prvý príklad spadá skôr do estetiky ticha, druhý do estetiky mlčania. Foriem mlčania je veľa. Jedným z klasických príkladov mlčania je autizmus. Autistické dieťa nie je dieťa, ktoré je ticho, ale dieťa, ktoré mlčí, lebo nemôže alebo nechce komunikovať. Je to veľmi excesívna forma mlčania. Kým ticho je niečo iné, forma prázdneho priestoru, ktorý si človek vytvára, napríklad aby zdôraznil vznešenosť prázdnoty. Ale aj ticho aj mlčanie sú formy minimalizmu.

ZK: Susan Sontagová píše v tej istej štúdii, že existujú dve možnosti vytvoriť ticho: hlučne, apokalypticky, freneticky, extaticky (u futuristov a dadaistov) alebo jemne, zdržanlivo, diskkrétne, asketicky (v experimentálnej hudbe Johna Cagea).

PZ: Sú to dve úvrate toho istého. Dobrým príkladom je Munchov obraz *Výkrik*: veľmi expresívne namalovaná figúra s úplne rozďavenými ústami, ktorá nevydáva žiadny zvuk. Takých foriem je veľmi veľa, asi nemá zmysel ich taxatívne opisovať, ani sa to nedá. Význam má skôr evidovať tie situácie, tie typy udalostí a tie typy textov, ktoré z toho vyvstávajú. V rámci projektu novej poetiky slovenskej literatúry sa zaoberám problémom, ktorý by mohol poukazovať na kľúčové

146 pojmy poetiky udalosti. Vybral som niekoľko základných pojmov ako konfigurácia a rekonfigurácia, s ktorými narábam ako s poetologickými pojmami. Potom možno identifikovať aj zmeny, ku ktorým dochádza a tvoria udalosti, ich pravidlá a gramatiky, a to je už oblasť poetiky. Ďalším pojmom je napríklad singularita. Je na pomedzí medzi poetikou textu a poetikou udalosti. Singularita je vlastnosťou textu, ale oproti nej stojí všeobecnina, ktorá sa dá evidovať cez nejaké udalosti. Miroslav Petříček hovorí tomuto spôsobu utvárania udalostí antologizmus. Cez poetiku udalosti sa potom možno dostať k tomu, čo Dalibor Tureček nazýva „literárnohistorická udalosť“ a k historickej poetike. Tie zmeny možno identifikovať napríklad zmenami v konfigurácii žánrov, ich rekonfiguráciami, zmenami, ktoré tvoria udalosť a tým, ako sa určité poetologické vlastnosti textov stávajú ako všeobecniny pojmami pre poetiku udalostí. Napríklad „symbol“ ako pojem poetiky textu sa v jednej chvíli stal ako „symbolizmus“ pojmom poetiky udalosti. Z toho potom vyplýva, ako prechádzame z poetiky textu celkom samozrejme do poetiky udalosti.

ZK: *Spomínali ste literárnohistorické udalosti. Keby ste mali napísať literárne dejiny lyrického minimalizmu, ako by ste ich rekonštruovali?*

PZ: V historickej poetike sa pohybuje na dvoch osiach: povedzme pri žánroch sledujeme, aké sú premenlivé a potom to, ako sa mení ich pozicionovanie a konfigurácia v rozličných dobových uzloch a literárnohistorických udalostiach a ako sa medzi rozličnými udalosťami rekonfigurujú. Môžeme napríklad ukázať, ako sa mení haiku a ako sa mení jeho pozícia v rozličných historických konfiguráciách. Je to evidentné, lebo japonské haiku – elegantné, nepríznačné, ľahké – má úplne inú povahu v európskej kultúre a ešte navyše v slovenskom haiku, kde má najčastejšie len formálnu podobu, chýba mu elegancia a ľahkosť, je ťažkopádne a tematickou príznakovosťou pripomína skôr epigram. Otázka potom znie tak, prečo je haiku v slovenskej poézii posledných desaťročí medzi básnikmi také populárne. Domnievam sa, že básnik chce v prvom rade dokázať, že zvláda istú techniku, viac ho zaujíma *techné* ako *poiesis*. A druhá otázka? Prečo napríklad hralo haiku v jednotlivých obdobiach európskej lyriky úplne rozdielne roly. Raz nehralo nijakú rolu, inokedy – len okrajovú, periférnu, a inde zase – centrálnu.

ZK: *Haiku hrá napríklad v konceptuálnom umení veľmi zvláštnu rolu. Jiří Valoch objavil pre seba haiku ako koncept, ako pevnú formu, elementy ktorej možno podľa určitých vopred daných pravidiel selektovať, kombinovať, tvoriť z nich permutácie.*

PZ: Áno, to je zaujímavá otázka – koľko je napríklad v dadaistickom minimalizme náhody a koľko permutácie a kombinatoriky. V slovenskej poézii sa hovorí zbežne pri zbierke Rudolfa Fabryho *Utátené ruky* z roku 1935 o dadaizme. Ale u Fabryho nejde o princíp dadaistickej náhody a významovej indiferencie, ale o čistú permutačnú kombinatoriku. V minimalizme a v koncepte je to napokon vždy otázka tejto proporcie. Valoch je tiež podobný typ umelca, u ktorého – na rozdiel od Ladislava Nováka, ktorý je veľmi hravý – procesy tvorenia sú vedome a racionálne konštruované.

ZK: *Práve pripravujete antológiu dadaizmu. Sú tam aj minimalistické básne? Listovala som napríklad v antológii Stredoeurópskej moderny, ktorú som zostavila pre tú istú edíciu Lyrických smerov 20. storočia, a našla som tam len jednu krátku básňu od českej poetky Irmy Geisslovej, ktorá je zhodou okolností minimalistickou aj na tematickej úrovni, lebo sa volá Pozdní jeseň. Ticho. Môžeme teda povedať, že minimalizmus je v básnickej moderne na prelome storočia prázdny miestom a je príznakový svojou neprítomnosťou.*

PZ: Dadaistická poézia je v podstate minimalistickou poéziou s maximalistickými výnimkami.

ZK: *Aj to patrí podľa mňa do literárnych dejín krátkych foriem: vystopovať obdobia, kde sú udalosťou, ale aj obdobia, v ktorých sú prázdny miestom. Napríklad Walter Höllerer, autor známej antológie Teória modernej lyriky (Theorie der modernen Lyrik), sa v šesťdesiatych rokoch programovo lúči s krátkou básňou a píše manifest Tězy o dlhej básni (Thesen zum langen Gedicht). Obrat k dlhej básni znamená preňho protipohyb proti rozličným praktikám zúženia a ohraničenia, proti reštrikciám. Je to vlastne kritické vysporiadanie sa s lyrikou ako paradigmou moderny, s jej hermetickosťou a nezrozumiteľnosťou, ktoré vyplývajú podľa Höllera výlučne z krátkosti.*

PZ: To je v prvom rade špecifický problém nemeckej povojnovej poézie. Höllerer určite reaguje na hermetickú poéziu Paula Celana, Petra Huchela, Güntera Eicha. Existuje zaujímavý príbeh, ako Bertolt Brecht sedel za jedného krátkeho popoludnia u herečky Käthe Rühlickeovej, ktorá mu priniesla prvú básnickú zbierku Ingeborg Bachmannovej *Odročený čas* (1953). Brecht si vybral tri básne a v každej zaškrtnol ceruzkou niekoľko miest, takže z dlhých básní vznikli tri (nikdy nepublikované) epigramy. O tejto udalosti písal v roku 1982 Gerhard Wolf. Ja som z nich vybral básňu *Drevo a triesky* a identifikoval som ju žánrovo ako antickú veštbu meniacu sa na biblické zvestovanie. Brecht zdôraznil rozdiel medzi minimalizmom epigramu a širkou básnického príbehu (Erzählgedicht). Urobil to samozrejme aj preto, aby dokázal užitočnosť ekonomie písania básne, ale našťastie to nechal tak. Pre nás však má jeho experiment ešte iný význam. Ukazuje na zmenu proporcií vo vzťahu medzi naráciou a enunciáciou. V poézii s pribúdaním diania, udalosti pribúda lyrickej naratívosti, v próze sa s ubúdaním diania mení povaha naratívu, pribúda v ňom eliptickej enunciácie. Ešte iné situácie vznikajú na intermedialnom pomedzí slova a obrazu, ale aj slova a hlasu, pričom z hľadiska poetiky nás bude primárne zaujímať práve zmena poetiky textového obrazu a piesňového textu. A akosi záverečnou bodkou za poetikou poézie je intermedialná situácia, v ktorej sa mení spätne obraz na text básne, alebo na text-vec.

ZK: *Ten príbeh je aj o mytológiách, ktoré sa vytvárajú okolo krátkosti lyriky. Roland Barthes píše vo svojich prednáškach Priprava románu (Die Vorbereitung des Romans) z konca sedemdesiatych rokov, že do záujmu literárnej vedy patria aj také (doteraz zanedbané) fenomény kvantitatívneho charakteru ako napríklad rozťahnutie, krátkosť, nadbytok, zhustenie, zredukovanie. Tieto sú podľa neho zaujímavé preto, lebo prinášajú so sebou určité mytológie a fantazmy, normy a hodnoty. Existuje aj v slovenskom alebo v českom kultúrnom kontexte podobná diskusia, vychádzajúca z problému lyrickej*

148 **kvantitty? V českém kontexte na konci pětadesiatych rokov prebehla napríklad diskusia o dlhej básni „pásmového“ typu, v rámci ktorej minimalistické básne Jaromíra Jermáři, inšpirované japonskou a bluesovou poéziou boli kritizované za ich extrémnu krátkost.**

PZ: Áno, nie je to náhoda, že Vladimír Macura, ktorý písal o Jermářových básňach prvý raz pred rokom 1989, sa k nim vrátil ešte raz po roku 1989 a analyzoval ich na pôvodnom kultúrno-politickom podloží. Ďalším paradoxným príkladom je slovenský básnik Miroslav Válek, ktorý začínal krátkymi popevkovitými básňami a potom sa pustil do dlhej lyriky pásmového typu a do básnických príbehov, lebo sa mu zdalo, že tým zvýznamní svoju ranú, zdanlivo príliš jednoduchú tvorbu a dodá jej spoločenský rozmer. Dospelo to potom uňho až k priamej ideologizácii *Slova*. *Slovo* zapadlo prachom, ale Marián Varga chytil koncom šesťdesiatych rokov do rúk Váľkovu popevkovitú báseň *Smutná ranná električka*, zdôraznil jej seriálnosť, zhudobnil ju a vznikla z toho živá pieseň a najživšia časť Váľkových básní. Svet čítania a počúvania paradoxne zvýznamnil to, čo sám Válek pokladal za malé, ani nie minimalistické, ale minimálne a nevýznamné.

ZK: V tomto prípade je opakom minimalizmu poetika socialistického realizmu, ktorá je poetikou maximálneho, monumentálneho, totálneho. Zdá sa mi, že sa minimalizmus definuje aj cez svoje antonymá, cez to, čo bolo v danom období jeho opakom. Keď zistíme, aká je poetika maximálneho, na ktorú minimalizmus reaguje, môžeme evidovať aj rozdielne formy minimalizmu.

PZ: Áno, ale aj to veľké a monumentálne môže mať rozlične podoby. Môže to mať podobu úplne odlišnú od socialistickorealistického pátosu a znamenať pátos empatie, vcítania, utrpenia. To veľké, ako ukazuje prípad Dominika Tatarku, môže byť monumentálne v zmysle veľkého zlyhania, ako o tom píše Valér Mikula, môže však byť aj tragické, katastrofické, no i patické a apatické. Potom závisí od básnika samotného, ako sa s tým vysporiada.

ZK: Maximálnu poetiku majú aj avantgardy. Tam je tiež priestor pre maximalizmus revolúcií, pre maximalizmus utópií.

PZ: Áno, zreteľné je to u surrealistov. U poetického Vítězslava Nezvala cítiť ľahkosť a hravosť, ale jeho surrealistické písanie je často mechanickým plagátovým memorovaním nezrozumiteľnosti. Krátke alebo dlhé, to je v rámci poetiky udalosti aj otázkou disciplíny a nedisciplinovanosti. Preto možno nastáva aj pohyb od dlhých surrealistických básní ku krátkosti. Honza Krejcarová napríklad píše krátke básne ako protipohyb k dlhým surrealistickým básňam. Podobný je vzťah medzi dlhou a krátkou básňou u Egona Bondyho alebo u Jiřího Koláři. Krejcarová má šesť krátkych, minimalistických pornografických básní, nie viac, a celkom sa v nich zbavuje smelej avantgardnej metafory. Sú to minimalistické básne a celotextové metafory priameho pomenovania. Priame pomenovanie tu má obscénnu povahu, ktorá sa stáva poetikou jej básní. V básni zasvieti singulárne jedno jediné obscénne slovo alebo krátke spojenie.

ZK: Vychádza lyrický minimalizmus vždy z odstránenia, z redukcie niečoho?

PZ: Nie, prvotné je minimum telesnosti a telesného vnímania. To sú elementárne formy minimalistickej poetiky, ktoré nevznikajú, keď sa niečo redukuje, eliminuje

alebo mizne. Pôvodným prejavom minimalistickej poetiky básne sú podľa mňa elementárne situácie telesnosti. Napríklad báseň *Odklesni* (Sink mir weg) Paula Celana, ktorú sme prekladali s Jánom Štrasserom, tematizuje stratu ako telesné vzdialenie sa z podpazušia toho druhého a stratu tepla. Rozhodujúce je tu napätie tesnosti a netesnosti, blízkosti a vzdialenosti. Telesnosť a vnímanie predudalostnej situácie je originárnou výpovednou, enunciatívnou situáciou. Myslím, že uvažovanie o minimalizme treba začať odtiaľto: nie od sekundárnych situácií, ale od primárnych somatických pocitov, v ktorých telo ešte neoznačuje, ale samo značí. Kde je telo telom. Tam sa začína podľa mňa poézia, v elementárnom vnímaní, v ktorom sa ešte nerozlišuje subjekt a objekt, telo a predmetný svet. Myslím si, že to je základná situácia minimalizmu a celej poézie.

Ale v kontexte minimalizmu existuje samozrejme aj možnosť výpustkov. Slovenský básnik Marián Kubica má dve verzie básne *Mier a Ši..ku..lov .. mier* (s.. *Mihalkovičom*). V druhej verzii urobil rozličné eliminančné operácie prostredníctvom výpustiek, zmien diakritických znamienok, napríklad trojbodiek na dvojbodky, pomocou lomiek, zátvoriek. Vytvoril takto minimalistický text, ktorý smeruje k optickej poézii. Ďalší typ minimalizmu, ktorý sa takisto pohybuje medzi obrazom a textom, súvisí s poetikou odpadkov, gundží, franforcov, zdrapov. Zvláštne je, že vznikajú pomerne často trhaním alebo jedením kníh, čo signalizuje akýsi proces akulturácie sveta.

ZK: Pamätáte si na ďalšie prekladateľské stretnutia s minimalizmom, skrátkou básňou?

PZ: Druhým bolo stretnutie s poéziou Güntera Eicha. Eich má absolútne minimalistické básne, veľmi jednoduché dvojveršia, trojveršia, štvorveršia. Nazýva ich pritom paradoxne *Dlhé básne*. Jedna z nich sa volá *Dôvera*: „*V Soluni / viem o jednom, čo ma číta, / a v Bad Neuheime. / To sú už dvaja.*“ Sú to básne elementárnej skromnosti. Musel som sa pri preklade zaoberať názvami rastlín, ktoré sa u Eicha vyskytujú a zistil som, že sú to všetko samé skalné rastliny, vyrastajúce v drsnej prírode, v nedostatku pôdy a vody. Aj to je forma minimalizmu, nie metaforického, ale tematického. S Jánom Štrasserom sme spolu prekladali minimalistické básne Bertolda Brechta z *Buckovských elégií*. Brecht písal v štyridsiatych rokoch podobne ako Benn často básnické príbehy (Erzählgedichte). V päťdesiatych rokoch kladie proti lyrickej narácii, rozprávaniu a „urozprávaniu“ kratučké enunciatívne výpovede. Niečo podobné možno pozorovať aj u neskorého Huchela. Celá neskoromoderná nemecká poézia po druhej svetovej vojne sa minimalizovala. Po druhej svetovej vojne sa hovorilo o „Kahlschlagu“, holorube, ohlodaní na kostnú dreň. Sú to básne minimálnych pomerov a toho, čo zostáva v ľudskom živote ako základné minimum. Ten lyrický minimalizmus už nevychádza z nejakej eliminácie alebo skratky, ale z elementárnych ľudských situácií.

ZK: V úvode k zborníku *Poetika textu a poetika udalosti* (2018) píšete, že nová poetika je poetikou existenciálnou. Do akej miery ukazuje minimalizmus na pohyb existencie? Je minimalizmus zvláštnou snahou o poéziu ako lyrickú existenciu?

PZ: Áno, určite. Vždy je to poézia ľudského minima. Minimum (a teda aj minimalizmus) je vždy spojené s existenciálnou situáciou. Aj keď niekedy – ako v optickej

150 poézii – prechádza z vecnej do modálnej semiotiky. Aj to je prejav existenciálnej situácie, napríklad toho (ako to hovorí Jiří Kolář), že vecné významy slov už nestačia. Aj Celanov minimalizmus je pokusom o existenciálnu odpoveď na Osvienčim. Situácie dnešného minimalizmu sú odlišné. Minimalizmus je v nich výpoveďou o neprítomnosti, nedostatku, miznutí, vyprázdňovaní, chýbaní, ale aj o oprostovaní, elementárnosti základných vecí a existenciálnych situácií.

ZK: *Spomínali ste možnosť súčasného návratu k lyrike. Môžete uviesť nejaký príklad?*

PZ: Je to napríklad lyrika na prechode z vysokej kultúry do popkultúry, na prechode medzi textom a hlasom. Tu je poézia veľmi štepná. Rozmýšľal som o tom na príklade piesňového textu *Len on* z muzikálu *P+L (Peter a Lucia)*.

ZK: *O čom je libreto muzikálu?*

PZ: Alta Vášová vychádzala pri písaní libreta z románu Romaina Rollanda, ale jej príbeh sa neodohrával len v čase prvej svetovej vojny, ale tiahol sa celým dvadsiatym storočím. Začína sa za prvej svetovej vojny a potom plynule prechádza do druhej svetovej vojny až po anticipáciu roku 1989 a pekinského námestia Tien an-men, kde vtedajšie vládne vojská povraždili čínskych študentov. Do toho ešte vplietla v názve piesne textu *LEN ON* narážku na smrť Johna Lennona, ktorú rozvinul v piesňovom texte Ján Štrasser: „Každý vie niečo. / Všetci vedia všetko. Ale mnohé / vedel len on.“ Príbeh vzniku muzikálu poznám z prvej ruky, s Altou Vášovou spolu žijeme. Ona napísala libreto, Ján Štrasser doňho vpísal piesňové texty, Dežo Ursiny skomponoval hudbu k piesňam a naspieval ich za klavírneho sprievodu Jara Filipa. To bol uňho dosť častý prejav hudobného minimalizmu.

Zaujímavé sú zmeny konfigurácií samotného piesňového textu. Pekne sa to dá ukázať práve na piesni *LEN ON*. Prvou je zmena minimalistického prozaického textu Alty Vášovej ako súčasť libreta na text jedenástej piesne. Lucia na scéne v dialógu s Petrom hovorí: „*Máme už svadobnú kyticu*“. Peter pokračuje: „*Máme už svadobného svedka*“ a Lucia sa pýta: „*Kde je naša sobášna sieň*“? Peter na to replikuje: „*Tam, kde je pochovaný priateľ*“ a tematicky posunie dianie, keď hovorí: „*Vezmime kyticu*“, na čo ho Lucia doplní: „*Vezmime svedka*“ a zbor dopovie: „*A poďme k nemu*“. V piesňovom texte Jána Štrassera Peter hovorí text o svadobnej kytici z novín, Lucia o svadobnom svedkovi na nosidlách a ďalší text spievajú študenti: „*A poďme k nemu, / poďme k nemu s ostatnými, / s tými, čo ostali. / Poďme k nemu, / k nemu, čo spieval pre nás, o nás, za nás, / pokým ho nestlmila guľka. / Každý vie niečo. / všetci vedia všetko. / Ale mnohé, mnohé / vedel len on. / Len on.*“

Rozdiel medzi zeroálnym textom prozaického dialógu Petra a Lucie a seriálnym textom študentov je zrejмый. Práve ten svojou podvojnou dokumentuje premenu zeroálnosti na seriálnosť. Člení sa na sériu opakovaných verzií a refrénov, pričom kľúčové je spojenie *Len on*. To je adresované pochovávanému Petrovmu bratovi Filipovi, ktorý padol v prvej svetovej vojne, a zároveň je aktuálnou dobovou alúziou na vraždu Johna Lennona. Scénou písania je libreto Alty Vášovej a piesňový text Jána Štrassera. Scénou školského predstavenia na Malej scéne STU divadelná scéna. Z nej sa potom prenáša pieseň na scénu koncertu, na ktorom spieva piesne z muzikálu syn Deža Ursinyho Jakub a dcéra Jara Filipa Dorota Nvotová. Pri premiére muzikálu v Mestskom divadle v Zlíne vo februári

2019 dochádza k dvom ďalším posunom. Pribúda preklad textov piesní českého básnika Petra Borkovca zo slovenčiny do češtiny a scénou muzikálu sa stáva akýsi univerzálny podchod, možno benjaminovská pasáž dvadsiateho storočia, ktorou prechádzajú po celý čas inscenácie v hektickom pohybe ustaraní dospeli a hysterická mládež.

Scénou piesne sa však stal aj bratislavský míting Za slušné Slovensko 4. mája 2018, kde odznel text piesne na scéne verejného priestoru námestia ako súčasť skandovaného textu prihovoru pred 25 000 účastníkmi mítingu ako akási stíšená protiváha k jeho plagátovitosti. Text pritom získal nový význam väzbou na Jána Kuciaka, novinára, zavraždeného spolu so snúbenicou Martinou Kušnírovou vo februári 2018, pričom práve 5. mája 2018 mali mať svadbu. Z minimalistického pohľadu je v tomto prípade zaujímavá viacnásobná zmena textu zo zeroálneho minimalizmu na seriálny, a premena súvislostí, do ktorých pieseň vstupuje, čím sa vytvárajú jeho stále nové konfigurácie. Práve mnohopočetnosť scén písania, inscenovania, čítania, performovania a počúvania vytvára veľkú štepnosť piesňového textu.

ZK: V štúdií o slovenskom muzikáli *Musical, Song, lyrischer Minimalismus* píšete o minimalistickom texte piesne ako o poézii *light*. Ako sa minimalizmus v pop-kultúre prejavuje?

PZ: Piesňové texty v muzikáloch Alty Vášovej tvoria vždy pauzu medzi dianím a práve tú pauzu vyplňa enunciatívna výpoveď o vnútornom stave človeka. V tomto zmysle možno označiť jednu formu seriálneho lyrického minimalizmu aj ako pauzu v diani. Seriálnosť je svojou opulentnosťou len zdanlivo opakom minimalizmu. Je zdanlivou nadbytočnosťou toho, čoho je priveľa, založená na pauzách a nuansách minimálnych rozdielov medzi sériami. Seriálnosť obsahuje dĺžkou textu opačný princíp ako zeroálnosť, ale zároveň má s ňou niečo spoločné – ide o minimalizmus v zmysle minima významových zmien. Maximálna miera opakovania je dôležitá z hľadiska zapamätateľnosti hovoreného alebo spievaného textu. Piesňové, operné, operetné alebo muzikálové texty majú klasickú seriálnu štruktúru. Vo Váľkovej piesni *Smutná ranná električka* urobil Marián Varga základnú zmenu a vložil do textu dlhý rad refrénovitých opakovaní syntagmatického spojenia „smutná ranná električka“, ktoré sa napokon vytráca ako echo v nekonečne. Echo je vlastne krásnym príkladom seriálneho minimalizmu.

ZK: Do akej miery fungujú malé formy lyriky ako malé formy (politického) protestu?

PZ: Viem si predstaviť minimalistickú báseň ako formu protestu, založenú na skandovaní. Nemyslím len na formy priameho politického protestu, ale na protest proti strašnému bujneniu slova, proti neveriteľnej neskromnosti v dnešnom civilizovanom svete, ktorý je založený na mrhaní, míňaní, ničení alebo na stálych náhrádkach. Takto vzniká náš náhradný svet.

ZK: Vráťme sa na záver k Rónaiovej výstave. Možno povedať, že aj Rónaiove rohožky fungujú nielen ako scény písania krátkych foriem, ale aj ako scény udalosti. Rónai určuje miesto krátkych foriem na prahu, v priestore pasáže.

152 *Sú to prechodné fenomény, ktoré sa nachádzajú na pomedzí textu a obrazu, textu a zvuku, textu a udalosti.*

PZ: Áno, ale nachádzajú sa aj na prahu prachu. Lebo rohožka je niečo, o čo si človek utiera nohy. A Rónai to tak aj používal na tej finisáži, lebo dal rohožku pred každý obraz. A každý, kto prišiel, mohol alebo dokonca musel stáť na tých rohožkách, aby videl obraz. A tými nohami vlastne (v úvodzovkách) „písal“. Evokuje to Foucaultovu predstavu subjektu ako tancujúceho zrnka v prachu viditeľného, na prahu miznutia. Minimalistická poézia je poéziou infámneho, nepatrného, ale aj zlopestného.

ZK: *Kde sú hranice minimalizmu? Dostáva sa poetika minimalizmu niekedy na hranicu svojich možností, na hranicu vnímania?*

PZ: Jedna hraničná forma postkonceptuálneho minimalizmu vychádza z Duchampa. Estetická funkcia tu nemá materializovanú formu, lebo predmet sa neestetizuje, ostáva vecou, len sa mení jeho zarámovanie. V jednom ráme má úžitkovú funkciu, v druhom má estetickú povahu, zbavenú akejkolvek účelovosti. Je to poézia nepotrebných vecí – z pisoára sa stane fontána. V poézii to môže byť napríklad zmena funkcie minimalistických citátov, povedzme novinových názvov ako v Janovicových aforizmoch. Pred rokmi som si myslel, že najväčším objavom výtvarného umenia dvadsiateho storočia je abstrakcia. Ale zdá sa, že najväčším objavom bolo prerámovanie. Aj to sa zakladá na minimálnej zmene – prerámovania, re-framingu. Prerámovaním možno každú vec vyňať z jej pôvodnej funkcie. Spočiatku to bolo fascinujúce a zdalo sa, že to úplne napĺňa pôvodnú avantgardnú myšlienku, že každý sa môže stať umelcom seba samého. Dnes si skôr myslím, že sa s tým spája hrozba najväčšieho nivelizovania v dejinách umenia.

ZK: *Prečo?*

PZ: V tej istej Galérii 19 bola pred časom výstava, na ktorej vizuálny umelec pokryl celú dlážku centrálnej miestnosti akousi kostrou, či armatúrou obrazu, obráteného prednou stranou k zemi, kde bola viditeľná len zarámovaná, zalatkovávaná zadná strana obrazu. Divák po tomto „obrazu šliapal“, videl stále len jeho armatúru, všetko, čo tvorilo vnútro obrazu, ostalo skryté. Bolo to všetko a nič. Absolútna zeroálnosť a absolútna seriálnosť. Metafora nerozlišiteľnosti, či skôr len nerozlišovania v umení. Totálna ľubovôľa a relativizácia. Pri Rónaiovom minimalistickom obraze „*Márnosť šedivá*“ evidujem paradox metafory šedivej márnosti. Tu už evidujem len šedivú márnosť umenia.