

Zora Prušková

Písanie ako sebazabúdanie alebo ušľachtilá grafománia Rudolfa Slobodu

*Niekoľko poznámok na margo finálnej časti jedného
(auto)biografického písania*

V nateraz poslednej knihe, príznačne nazvanej Pamäti¹, Rudolf Sloboda text otvára prológom a v ňom, skôr ako „pôjde k veci“, teda k prepísaniu rozličných udalostí zo svojho prevažne rodinného života, ponúka čitateľovi krátku, od sujetu nezávislú úvahu o radostných i nepríjemných stránkach predbežne nediferencovaného živlu života a tiež o rôznych možnostiach jeho interpretácie. V prológu sa v tejto súvislosti objaví úvaha o divadle, kráľovi Learovi, úprimnosti, o užitočnosti etológie a sociológie, je v ňom ako zo sna prepísaná pasáž o rýchlom pohybe na kolieskových korčuliach (smerom k Marietálu), úvaha o úfave, ktorú môžeme mať z pozitívnych snov o svojich mŕtvych a tiež krátka a rýchla pasáž o zriedkavosti „lahodných únikov“ z reality každodenného života. To posledné Sloboda vymedzuje negatívne ako prevažne absentujúcu skúsenosť. „Nezažil som v živote takýchto lahodných únikov až tak veľa, nie, a najviac som ich zažil v strednom veku. Nie, ani v detstve, ani v dnešnej starobe už neunikám. Rád som unikal a mizol, skryl sa. Unikám zo stavby štvorbytoviek v Novej Vsi pri železnici: nikto nevie, že som preč. Unikanie nesmie byť dlhé. Zadychčaný si sadám na slnečnú stranu pri kaplnke a schúlím svoje chudé telo do kľbka. Bije mi srdce. V diaľke vlak a iné zvuky. Som celkom slobodný. Neuveriteľne dlho sa cítim slobodný, asi pol hodiny. Dnes, v starobe, sa neviem oslobodiť na minútu: len na sekundu sa od všetkého alebo niečoho oslobodím, a tá sekunda zmizne, a už som zase uväznený v realite. Potom som zase väzňom. Väzeň by sa nemusel cítiť zle – ale ja po sekunde slobody cítim strach. Zväčša je mi aj zima a niečo ma začne bolieť.“²

Jedným z najnápadnejších (aj s prihliadnutím na kontext celého autorovho diela) znakov citovaného prológu je zreteľné úsilie akcentovať tie prvky textovej sebaaprezentácie, ktoré sú zviazané s elementárnou, tzn. zmyslovou, fyzickou, v širšom zmysle telesnou orientáciou narátora vo svete. Zreteľne na takúto textovú intenciu odkazujú formuláciu typu: „zadychčaný si sadám“, „schúlím svoje chudé telo do kľbka“, „bije mi srdce“, „vlak a iné zvuky“, „je mi aj zima a niečo ma začne bolieť“. Môžeme ich považovať za takmer ostentatívne poukazovanie na telesné prejavy rozličných frustrácií a deficitov, pričom nás pre takéto čítanie motivuje aj rámeček, do ktorého sú vsadené. Reč je o absentujúcich, avšak požadovaných „lahodných únikoch“ (ich synonymom je pocit slobody), o presúvaní tu a teraz žitej skutočnosti do modalít spomienky, o hľadaní toho, čo bolo kedysi pociťované ako príjemné a čo sa navždy stratilo vo svojej fyzicky naliehavej podobe, avšak

¹ Rudolf Sloboda: Pamäti. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1996.

² Tamtiež, s. 10.

natrvalo ostáva potencionálne prítomné v modalite pamäťového, mentálne evokačného a teda aj písaného „znovuprežívania“.

Na okraj tohto zistenia je možné predbežne hypoteticky konštatovať, že Slobodovo písanie za hranicou začiatku deväťdesiatych rokov v piatich doteraz publikovaných knihách (týka sa to dvoch biografických románov *Krv* a *Jeseň*, zbierky poviedok *Útek z rodnej obce*, posmrtné vydané zbierky próz *Herečky* a tiež polymotivických „pseudomemoárov“ *Pamäti*)³ sa postupne (hlavne v dvoch posledných knihách) fragmentarizuje, tematicky a motivicky dekomponuje a narušuje tak autorom dovtedy kultivovaný žáner „chronologicky komponovaného biografického záznamu“, ktorý utváral „rukopisné“ fabulačné podložie prevažnej väčšiny cyklicky komponovaných a na rôznych úrovniach apersonality alebo naopak priznanej personalitu štylizovaných Slobodových próz z osemdesiatych rokov (počínajúc románom *Druhý človek* a *Rozum* až po romány *Uršula* alebo *Rubato*). Táto autorova uvoľnenosť voči prísnej logike chronologickej narácie ako nevyhnutnému predpokladu pre rekonštrukciu udalostí alebo „sebarekonštrukciu“ postojov pravdepodobne súvisí so stratou primárne spoločensko-polemických väzieb Slobodových próz na čitateľa z osemdesiatych rokov (v širšom zmysle bola „želaným“ adresátom týchto próz ideologicky rezistentná časť slovenskej kultúrnej verejnosti – za túto formuláciu dávam otáznik, kladiem si totiž dodnes otázku, či takáto societa na Slovensku skutočne existovala) a ich náhradou intímny obrátením sa k sebe a do seba, čo mohlo postupne utvárať predpoklady pre sebazáchovné, až terapeutické písanie bez hraníc a obmedzenia. Je však iba pochopiteľné, že takto „psycho-terapeuticky“ formulovaný autorský program v sebe obsahuje mnohé vnútorné paradoxy a riziká.

Naznačuje to aj Slobodov autorský vývin v prvej polovici deväťdesiatych rokov. Napriek tomu, že naznačuje narastajúci proces rozširovania a hlavne prehlbovania fabulačno-tematických konštánt textu, autor sa nevzdialil z overeného a vyskúšaného priestoru biografického seba-prepisovania a seba-vpisovania. Oveľa viac však začína klásť dôraz na to prvé, vpisovať sa náhle nebolo do čoho (alebo proti čomu!), početné napätia, frustrácie, avšak tiež vzopätia k sociálne polemickému, persiflážnemu a ironickému gestu, ktoré sprevádzali písanie v osemdesiatych rokoch, sa rozplynuli a spolu s nimi sa vytratila aj potreba seba-proti-postavenia voči spoločnosti, voči neprijateľnej inakosti neautentických názorov a postojov. Slobodove texty z deväťdesiatych rokov sa takto „spriaznčili“ v žánrových postupoch (ako ich spoločné sémantické podložie môžeme vystopovať nesústavne vedené denníkové (?) záznamy, poprekladané úvahami, postrehmi, opismi, tieto sa týkajú dôverne známej krajiny, živej prírody alebo zvierat) a súčasne sa stali jednoznačnejšími aj na tematickej, motivickej a tiež fabulačno-naračnej úrovni. Vytvoril sa tak priestor, v ktorom autor postupne odkladal ironické, trpiteľské, cholerické alebo skeptické masky „nášho hrdinu“ a niekedy až so šokujúcou úprimnosťou *neretušovane dokresloval vlastnú tvár*.

„Autoportrét slovenského intelektuála“ má vo finálnej Slobodovej verzii menej intelektuálskych a oveľa viacej ľudsky univerzálnych vlastností. Ironické a polemické gesto sa zachováva aj pri seba-prepisovaní, niekedy je nadľahčené, inokedy je až úborne sebakriticky a sebausvedčujúco namierené voči vlastným zlyhaniam, slabostiam a deviáciám. Príkladom môžu byť nielen vybrané pasáže, ale aj celková koncepcia a smerovanie autobiografického písania-portrétu, ktorý prináša román *Krv*. Milan Jungmann sa v recenzii románu k tomuto problému vyslovil nasledovne: „Princípom rozprávania je bezohľadná úprimnosť, ktorá nevynechá na gazdu nič, nijakú nízkosť, hanbu či hriech. Musíme pritom vedieť, že gazda sa narodil v ten istý deň a rok ako R. Sloboda. (...) Dôvodom na uplatnenie princípu bezohľadnej úprimnosti je potreba sebasúkma-

³ Rudolf Sloboda: *Krv*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991; *Útek z rodnej obce*. Bratislava, HEVI 1992; *Jeseň*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1994; *Herečky*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1995.

nia, sebakúšania, vášnivá túžba prísť až na koniec zla v človeku, dopátrať sa všetkých možností jeho mravných pádov a zlyhaní. Za touto potrebou je vedomie, že ak má gazda ostať celistvou osobnosťou, nemôže nič zo svojej smutnej minulosti poprieť, vytriediť, odsunúť do zabudnutia.⁴

Autorova rigorózna predstava o sebe samom naozaj vylučuje pohodlné a milosrdné zabúdanie, odvrátenou stranou tejto prísnosti voči kontinuite vlastnej osobnosti je však spočinutie v spomienke, tematicky čoraz viac frekventované „úlety“ za hranice fyzicky a sociálne limitovaného sveta, ktoré skicujú obraz vedome asociálneho a nechtiac osamelého človeka, pre ktorého písanie zastupuje jednu z možností fyzického (telesného) pobytu vo svete. Práve v takejto súvislosti a v takomto kontexte sú odôvodnené aj možné úvahy na margo Slobodovej „posadnutosti“ písaním, ktorá sa odborne kvalifikuje ako grafománia a v psychiatrickej praxi odkazuje buď na manické alebo obsesívne kompenzačné stavy. Grafomániu ako relevantný kultúrny fenomén vo svojej práci o ruskej post-stalinskej literatúre kvalifikuje nemecká rusistka Florence Tchouboukov-Pianca, ktorá, zohľadňujúc bežne dostupné psychiatrické poznatky o nekontrolovanom písaní, z neho odvodzuje aj niektoré všeobecne platné princípy postmoderného písania, a to hlavne v súvislosti s jeho väzbou na spoločensky preferované, alebo naopak, spoločensky vytesňované témy.⁵

Súvislosti Slobodovho pisateľského gesta s takto vymedzeným štatútom terapeutického písania nie sú náhodné, vo finálnej textovej podobe však vykazujú niektoré špecifické vlastnosti, ktoré ich z priestoru umelecky pochybného písania posúvajú do oblasti autorsky selektovaného (t.j. esteticky kontrolovaného a korigovaného) rukopisu. Predovšetkým je to využívanie „implicitnej estetickej normy“, ktorú reprezentuje autorovo zohľadňovanie dialógu (prípadne aj sporu) s autoritou čitateľa. „Ušľachtilú“ grafomániu totiž od tej bežnej odlišujú nielen stopy dobrého remesla, ale aj čosi oveľa subtilnejšie: odtlačky osobného vkusu a disciplíny, t.j. limitov a hraníc, za ktoré sa rukopis (predovšetkým s ohľadom na čitateľa!) nevychýli. V Slobodových textoch existujú aj vonkajšie, čitateľsky evidovateľné dôkazy o takejto „disciplíne“. Reprezentujú ich niektoré, bez možnosti dvojitého výkladu použité motívy, vystupujúce v pozícii mentálnych, etických alebo estetických autorít.

Hlavne prózy z deväťdesiatych rokov môžu v tomto zmysle poslúžiť ako textový dôkaz. Spomenuté motívy sa v nich objavujú v netransparentnej fabulačnej aj sujetovej pozícii, zdanlivo iba v podobe úvah a digresíí, akýchsi postrehov na okraj banálnej každodennosti života. Ako najfrekventovanejšie je možné vystopovať reflexie o smrti, morálke (táto vždy v spore „akceptovanej“ morálky väčšiny versus „úchylnej“ morálky jednotlivca) a budúcnosti. Prvý z motívov v posledných knihách nadobúda aj sujetovo stvárnenú podobu, v zbierke próz Herečky sú niektoré texty komponované ako podobenstvá o starobe, telesnom chátraní, t.j. aj o očakávaní smrti. Motív divergentnej (kolektívnej versus osobnej) morálky sa ako leitmotív prepletá celým Slobodovým dielom, je zdrojom fabulačných konfliktov a sujetových exkluzív autorovho biografického písania, v románe Krv napr. je predstavený ako trvalý spor so vzdialeným (štát, politická realita, susedia), bližším (zať, dcéra, manželka) i najintímnejším (Boh, alter ego, predstavy o sebe samom, vlastné telo) okolím. Budúcnosť a úvahy o nej v Slobodových prózach z deväťdesiatych rokov čoraz viac splyvajú s úvahami o smrti, avšak bez fatálneho alebo existenciálneho zafarbenia. Smrť, rovnako ako Boh je pre autora „iba“ silnejším (zložitejším) partnerom v dialógu (spore) o ľažko získavanú príjemnosť dennodenného prežitia. Na elementárnej čitateľskej úrovni sa takto Slobod-

4 Milan Jungmann: Autoportrét slovenského intelektuála, Kultúrny život 1992, č. 41, s. 11.

5 Florence Tchouboukov-Pianca: Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur. München, Verlag OTTO Sagner 1995.

dove autobiografické prózy stávajú ambivalentne prerozprávanými príbehmi o „veľkom trápení“, nad ktorým sa môžeme rovnako zdesiť ako pousmiať.

Nepovieme nič nové, keď skonštatujeme, že najspoľahlivejším mechanizmom estetickéj seba-produkcie a sebareprodukcie takéhoto písania je striedanie naračných „masiek“ vážneho a nevážneho seba-prepisovania sa do literárneho diskurzu, pričom zdrojom estetického dráždenia (pre autora i čitateľa) sa takto stáva nie hranica medzi zažitým a písaným, ale medzi tým, čo už napísané je, a tým, čo napísané nechce alebo nemôže byť, teda tým, čo ostáva ukryté pod maskou, v nepriznateľnej „medzere“ medzi neartikulovateľne intímny, ktoré je v spore s trvalým „provizóriom“ akéhokoľvek pomenovania (alebo písania).

Ak sme sa aj pre iné tvrdenia pokúsili nájsť v texte tematicko-motivické paralely, pre posledné sa budeme musieť vrátiť na začiatok našej nesústavnej úvahy. Reč totiž bude ešte raz o „lahodných únikoch“, ktoré sú synonymom pre únik, zmiznutie z reality, ale tiež pre sebazabudnutie sa v nej. Rituál písania ako telesného (mechanického, stereotypného, alebo naopak všelijako prerušovaného) pohybu s nimi súvisí tesnejšie, ako by sme predpokladali. Aj keby sme v autorových textoch nenašli explicitné dôkazy – tzn. opisy pohybu v priamej súvislosti s procesom spočínutia alebo sebazabudnutia sa v priestore a čase (v tejto súvislosti znovu odkazujem na prológ z Pamätí a na opis sna, v ktorom sa rozprávač rýchlo pohybuje na kolieskových korčuliach, a za ktorým nasleduje už citovaná úvaha o „lahodných únikoch“), môžeme si vypomôcť teoretickou úvahou z okruhu reflexie súčasného ruského konceptuálneho umenia a pripomenúť si, čo o vzťahu umelca, reality a rituálu tvorby ako „miznutia“ v skutočnosti a proti skutočnosti konštatuje Ilja Kabakov v rozhovore s teoretikom Borisom Groysom roku 1990: „...v tomto svete se nedá žít. Musí se z něj uletět. Všichni musí uletět. Přetvoření života je nemožné, tak jako tak je odsouzen k ztroskotání. A proto musíme něco podniknout, abychom tento život opustili ještě zaživa, ještě než umřeme...“⁶ Lietanie vo význame „pohľadu zhora“, teda vo význame „korekcie“ skutočnosti, precizuje vo svojej štúdií *Létat-odejít-zmizet* Milena Slavická: „Pohlédnout na věci shora je ovšem jiné než ze strany, mimo jiné je vidět i samu povahu reflexe a dílo zahrnuje i vědomí její nedostatečnosti, omezenosti. Jedná se proto o jakousi dvojitou reflexi či kontrareflexi. Tak je nahlížen nejen život, ale i smrt, jež je ostatně hlavním tématem jejich tvorby“⁷.

Je zaujímavé, že analogicky sa s fenoménom výtvarných aktivít, tentoraz však už priamo uprostred deväťdesiatych rokov, vyrovnávajú aj českí výtvarní teoretici, manželka Jana a Jiří Ševčíkovci. V štúdií s veľavravným názvom *Rozptýlená koncentrace* sa okrem iného venujú aj glosovaniu denníkovej autobiografickej literatúry a jej vzťahu k totalite skutočnosti (pars pro toto reprezentovanej mocou) s odkazom na Lyotardovu Glosu o rezistencii, ktorá sa týka Orwellovho románu 1984. „Deníkový záznam je oblastí vymykající se kontrole a Lyotard ho uvádí do souvislosti s vlastním aktem umělecké tvorby, 'kde úzkost nenaplněnosti a *blbství* vyplouvají na světlo a tím se (umělec) vzdává toho, aby ztelesňoval celek v totalitě, ba dokonce toho, aby ho kontroloval'. Tedy proti moci 'senzibilita idiomu', výpověď o vlastní slabosti, nedostatečnosti, odhalení neslučitelné se zvykem, tradicí, pohoršlivé svou odlišností. 'Slabost ve vztahu k normě, selhání, ve vztahu ke komunikabilitě (...) poslední rezistence prožívaná na této linii krajní slabosti.' Zdá se, že forma rezistence prostřednictvím naší slabosti je stále velmi důležitou oporou.“⁸

Žiadna iná literatúra okrem autobiografickej neposkytuje toľko možností pre spriaznenie sebaobnažujúcich, avšak rovnako sebazáchovných rituálov písania. Práve v tomto type literatúry

6 Kathrin Becker, Dorothee Bienert, Milena Slavická: *Létat-odejít-zmizet*. Moskevské konceptuální umění. Ostfildern, CANTZ-Verlag 1995, s. 194.

7 Mienená je tvorba ruských konceptualistov od začiatku osemdesiatych rokov. Pozri cit. zborník, s. 207.

8 Jana a Jiří Ševčíkovi: *Rozptýlená koncentrace*, Ateliér 1996, č. 17-18.

čitateľ nájde najviac priezorov a trhlín ústiacich do medzery medzi maskou a tvárou, tento typ literatúry „zjavuje“, že úlety k snom a mystifikačným margináliam, ktoré občas vystužujú denníkovú autobiografickú literatúru, sú len posledným pokusom (a priznajme, že pre čitateľa želaným pokusom!) nepriznať najspodnejšiu vrstvu intímneho, ktoré by chtiac-nechtiac mohlo zrušiť podstatu estetického zážitku z literatúry, podstatu takého čítania textu, pri ktorom tajomstvo nikdy nie je odhalené, ale iba poodhalené v „prázdnom strede“ medzi nejasne tušeným a slovosledne zrejším.

Rudolf Sloboda (a nielen on, ako relevantná sa v tejto súvislosti javí aj posledná kniha Alta Vášovej⁹) sa svojim písaním z deväťdesiatych rokov vpisuje do takého diskurzu umeleckej tvorby, o ktorej, povedané (ešte raz) s Janou a Jiřím Ševčíkovcami platí: „Prázdny střed. Extrémní situace je mezi (nikoli uvnitř nebo vně). V ní se usiluje o smysl a je tu místo pro drobné události, ‘mikrologie’ a intimní prožitky. Smyslem intimity je udržení hranic s otevřenou možností reflektovat své nejscestnější odchylky i reflektovat vnější systémy s podvratnou paralogickou aktivitou naší představivosti. Nové zkušenosti jsou produkovány v mezeře a nedovedeme je ještě pojmenovat. Mezera není pravým ‘místem’ v silném smyslu slova. To je ztraceno.“

⁹ Alta Vášová: Úlety. Bratislava, knižná edícia časopisu Fragment 1995.