

# Čas a priestor, subjekt a pamäť. Malé veľké mesto Kataríny Kucbelovej Viliam Nádaskay

NÁDASKAY, V.: Time and Space, Subject and Memory.  
Katarína Kucbelová's *Malé veľké mesto* [Little big city]  
SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 69, 2022, no. 1, pp. 18-34

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2022.69.1.2>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4087-5824>

**Key words:** Katarína Kucbelová,  
poetry, city, identity, Bratislava

The article offers an interpretation of *Malé veľké mesto* ([Little big city] 2008), the third book of poetry/long poem by the contemporary Slovak poet and writer Katarína Kucbelová (1979), the author of four books of poetry and a novella. From the point of view of poetics, *Malé veľké mesto* is a transitional text, a breaking point in the development of the author's style. The book embodies a change towards a more concrete way of expression and contains topics, motives and language typical of Kucbelová's later works. The article tackles two mutually intertwined aspects of the poem – the city and the subject. The central principle of the poem is the projection of the subject into the time and space. The city (specified as Bratislava) can be analysed from the point of view of urban studies as outlined by Olivier Mongin – through his theses on the urban situation and various forms of flows in the city and the creation of bonds with it. The issue of identity that is intimately connected with the city is read on the background of various forms the speaking subject in Katarína Kucbelová's poetry takes. In her early work, the subject focuses on biological and physical traits, later she moves onto the analysis of her individualised experience complex and, finally, in her fourth book of poetry *Vie, čo urobí* ([He knows what he will do] 2013), the subject turns her attention to the society. A discussion of *Malé veľké mesto* illustrates the gradual abandonment of the fragmented (non)subject bearing traces of postmodernist subjectivity and a move towards a more decisive delineation of the boundaries of an individual.

**Kľúčové slová:** Katarína Kucbelová,  
poézia, mesto, identita, Bratislava

Katarína Kucbelová vydala doteraz päť kníh: štyri zbierky poézie – *Duály* (2003), *Šport* (2006), *Malé veľké mesto* (2008) a *Vie, čo urobí* (2013) – a jednu prózu *Čepiec* (2019). Jej tvorba sa v kontexte ponovembrovej slovenskej literatúry charakterizuje ako súčasť druhej vlny experimentálno-dekonštruktívnej poézie (Šrank 2013: 430), samotná autorka býva označovaná ako príslušníčka generácie a poetologicky blízkeho zoskupenia poetiek, ktoré Derek Rebro pomenoval *ANesthetic generation* (Rebro 2011: 179), a to práve v recenzii na Kucbelovej tretej knihu. Či sú tieto nálepky vhodné, nie je teraz dôležité. Podstatné je, že Kucbelovej tvorbu približne situujú do širokej línie slovenského postmodernisticky ladeného písania generácie narodenej ešte za čias socializmu, no ľudsky i literárne dospievajúcej už v demokratickom a pluralitnom ovzduší, a aspoň povrchovo vystihujú jej odosobnený, zdanlivo antiemocionálny charakter.

Predmetom štúdie je poetkina tretia zbierka *Malé veľké mesto*, a to z pragmatického dôvodu: prvotným impulzom k jej interpretácii bola centrálna téma mesta, konkrétne Bratislavy. Zároveň však ide o prechodovú zbierku v zmysle poetologického vývinu autorky, ktorý charakterizuje prechod „od abstraktného ku konkrétnemu“ a „prepracúvanie sa z relatívnej myšlienkovvej entropie, ktorá vzniká ako výsledok [...] snahy o očistenie jazyka, básnického výraziva a myslenia od predpripravených interpretácií k zaujatiu aktívneho postoja, respektíve ako postupný prechod od logickej (a jazykovej) analýzy a fyzikálneho pozorovania k etike“ (Hostová 2015: 180). Z tohto dôvodu *Malé veľké mesto* predstavuje najpríkladnejšie – s istou rezervou – syntézu poetiky prvých dvoch zbierok a poslednej zbierky. Tak ako ostatné knihy, aj *Malé veľké mesto* je predovšetkým knihou reflektujúcou problematiku identity, jej absenciu, fluiditu, strácanie a nadobúdanie. Rozptyľovanie, spochybňovanie či až negáciu lyrického subjektu možno označiť za postupy späť s dekonštruktívnou líniou slovenskej poézie. Napriek tomu, že Kucbelová sa k nej bežne zaraďuje, jej tvorba inklinuje spolu s viacerými mladšími príslušníkmi jej generácie k poézii súkromia – experimentálno-dekonštruktívny spôsob písania u nich už nemá subverzívnu platnosť, stáva sa štylistickou konvenciou, žargónom (Šrank 2013: 385). Tieto autorky (okrem Kucbelovej aj Mária Ferenčuhová, Jana Pácalová-Piroščáková či Lubica Somolayová-Schmarcová) sa postupne, viac či menej produktívne, vyviazali zo vzoru dekonštruktívnej poézie. Na tvorbe K. Kucbelovej možno ukázať cestu, ktorú prešla jedna tendencia slovenskej poézie, a autorkine vlastné, bytostné témy, ktoré sú, zdá sa, aj v súčasnosti celkom bežné naprieč básnickou tvorbou: vytváranie si životného priestoru, hľadanie si vzťahu k nemu a s nimi súvisiaci problém identity.

Pohľad na dobovú recepciu<sup>1</sup> napovedá, že *Malé veľké mesto* sa nestretlo s takým ohlasom ako prvé dve autorkine zbierky a rovnako jej neskoršie knihy. O dôvodoch sa dá skôr špekulovať: Spôsobila autorkina recepcne náročná poetika, že sa strácal záujem o jej ďalšie knihy? Predpokladali čitatelia, že sa Kucbelovej poetika uzavrie do seba a vyčerpá? Či azda odradila cielene strohá grafická úprava potenciálneho, v kníhkupectve listujúceho čitateľa od hlbšieho ponoru do diela? Všetky tieto otázky sú bezpredmetné. S odstupom času možno povedať, že tak ako

---

1 Bezprostredné reakcie na *Malé veľké mesto* vyšli štyri: v rubrike Konfrontácie v časopise *Romboid* knihu recenzovali Michal Jareš a Veronika Rácová, v *Knižnej revue* Ivana Hostová, vo *Vlne* D. Rebro.

sa autorka zaradila medzi popredné osobnosti súčasnej literatúry, aj jej tretia kniha našla svoje, hoci trochu nevďačné, prechodové miesto v rámci jej tvorivej línie.

V každom prípade potreba klásť si pri spätnom pohľade tieto otázky dokladuje, že *Malé veľké mesto* je naozaj poetologicky prechodovou zbierkou v tvorbe K. Kucbelovej. Tento fakt si napokon všimol už Michal Jareš: „V tom je asi nejživější a najnovější poloha Kucbelové: posunula své ohledávání hranic k časovému vymezení, a začala být okamžitě ohrožována životem daleko víc, než v laboratorním zkoumání jevů. Je náhle donucena žít a to jí samotnou překvapuje. [...] Náhle musí sama sebe přiznat do oněch hranic, o kterých dříve snad jen snila a popisovala je, teorie se stává praxí“ (Jareš 2009: 59). M. Jareš tu vystihol viacero znakov autorkinej (dovtedajšej) poetiky. Pod laboratórnosťou možno rozumieť nejasnosť či až absenciu tradičného lyrického subjektu, situovanie básnických skladieb – v *Duáloch* do priestoru mentálnych väzieb a citlivej práce s jazykom, v *Športe* do biologicko-fyziologického priestoru vlastného tela a jeho dôsledného pozorovania. S nimi súvisí aj fenomén hranice. Kucbelová prehmatáva jej rôzne formy a prechádza nimi: ide o hranicu výpovede, jazyka, štruktúr, neskôr o hranicu vlastného tela, uzavretého pred vonkajším svetom, a hranicu medzi mentálnymi a fyziologickými procesmi. Posun v tretej zbierke smeruje k výstupu zo seba, odklonu od pozorovania, analýzy vnútorných procesov, pokusu sebareferenčne (v zmysle vlastnej mysle a vlastného tela) a uzavretu konštruovať svoju identitu. Je to výstup z intimity a zo súkromia na verejné priestranstvo, do bezprostredne najbližšieho priestoru mesta.

## Čas a priestor

Mesto ako také možno vymedziť podľa francúzskeho filozofa Oliviera Mongina:

„Jako singulární scéna není město rámcem prostředkování mezi tělesnými trajektorie-mi a vědním plánovače, ale místem, které na všech úrovních působí ‚zkratky‘: tělesný zkrat, který vytváří svou vlastní trasu a který se týká člověka interiéru, jenž vychází do veřejného prostoru a vystavuje se exteriéru, a zkrat politické konfrontace. Město, tento propletenec jazyků, neustále nabízí možnost různých zkušeností na pomezí individuality a kolektivity“ (Mongin 2017: 31).

Bratislavu v *Malom veľkom meste* možno ťažko nazvať životným priestorom, rovnako aj vzťah k času, či už ku každodennosti, alebo k histórii, devaluje to, čo by sme mohli súladne nazvať životným časom. Skúsenosti, ktoré mesto ponúka, sú redukované na racionálnu reflexiu času aj priestoru, ktoré sú konkretizované len zriedka.

Paradoxne sa v zbierke s výnimkou názvu neobjaví nič, čo by mesto s istotou určovalo ako Bratislavu. Reklamný slogan Little Big City<sup>2</sup> nielen prehlbuje relatívnosť pohľadu, odráža tiež istú ironickú intenciu zo strany autorky: slogan

---

2 Nie je to jediná „prezývka“ pre Bratislavu, vytvorená s cieľom pritiahnúť do hlavného mesta turistov či korigovať jeho obraz pre domácich obyvateľov. Na oficiálnom webe bratislavského turizmu možno nájsť príznačne aj pomenovania BratisLOVE či Partyslava (<https://www.welcometobratislava.eu/the-little-big-city/>). Toto ohýbanie názvu, respektíve jeho reklamného kríženia s anglickou lexikou, za účelom vykreslenia mesta ako pohostinnej destinácie s pozitívnymi konotáciami, je napokon symptómom, ktorý Kucbelová kritizuje.

možno rozpisat' a interpretovat' ako „priestorovo malé mesto veľkých možností“. Kucbelová rezignuje na typické „rekvizity“, ktorými bežne možno identifikovat' nielen Bratislavu, ale vôbec mesto ako také. V skladbe sa dvakrát objaví narážka na Dunaj, aj to však v rovine výpožičky: podľa poznámkového aparátu je prvá inšpirovaná akciou Každý deň Michala Moravčíka zo 4. júna 2008 v Novom Sade, mesta ležiaceho na rieke, druhú obsahuje prepis textu piesne *Do zajtra čakaj* Otta Kaušitzu. Taktiež sa objaví priame pomenovanie Kapitulskej ulice, ktorá sa ako súčasť historického centra mesta tiahne popri západnej strane mestských hradieb a ktorej profil tvoria najmä cirkevné historické budovy, vrátane Dómu svätého Martina.<sup>3</sup> Tu sa však akákoľvek možná konkretizácia končí – mestský priestor je v skladbe definovaný všeobecne cez pojmy ako mesto a ulica či čiastkové znaky budov ako stena, poschodie, podlažie. Napokon, konkrétne kontúry mesta ani nie sú potrebné, dôležitejší je jeho javovo-procesuálny charakter, ktorý definujú koncepty ako pohyb, tok, informácia či dav. Autorka nimi utvára duševný obraz cielenne nezávislý od hmatateľného priestoru.

L. Schmarcová na margo zbierky a funkcie mesta v nej píše, že mesto nie je len kulisou, ale „projekčným plátnom prežívania subjektu“ a súčasne prostriedkom vyčleňovania sa voči priestoru, reflexie odcudzenia, nehostinnosti a uzavretosti (Schmarcová [Somolayová] 2010: 111). Projekčné plátno môžeme inak nazvať aj mapou – v skladbe<sup>4</sup> sa v istom zmysle prekrývajú rôzne kartografické plány. Ústia do toho, čo Daniela Hodrová nazvala druhým mestom, ktoré „není jiným mestem kdesi ve světě, nýbrž jiným nazíráním na město, jiným stavem našeho já. Nenalézá se za hranicí tohoto světa, nýbrž je všude kolem a ve všem“ (Hodrová 2006: 376). Kucbelovej zbierka sa nachádza kdesi na pomedzí žitej skúsenosti a jej všemožnej racionalizácie,<sup>5</sup> ktorá nadobúda formy rôznych odosobnených či objektivizujúcich foriem zobrazovania – od plánu budovy vo forme farebných štvorčiekov cez princípy kartografie až po komunikačné vrstvy a ich reflexiu. Lyrický subjekt sa vyznáva: „vo voľnom čase / vytváram alternatívne mapy“ (Kucbelová 2008: 17), ktorým „rozumie každý jedinec / rôznym spôsobom“ (Kucbelová 2008: 27). Alternatívne mapy sú pokusom o vytvorenie náprotivku voči svetu, ktorý subjekt znepokojuje a v ktorom sa stráca. Zároveň materiálne vyjadrujú to, čo možno nazvať pokusom byť naraz na dvoch miestach, čiže „túžbu prekročiť bezprostrednú realitu vecí, naliehavú potrebu uniknúť zo zovretia okolitého sveta, obrátiť svoju pozornosť inam, vymaniť sa z prítomnej skutočnosti v prospech nejakej inej, zraku nedostupnej, no možno práve preto pravej skutočnosti“ (Marcelli 2014: 17). Tento pohľad však možno obrátiť: lyrický subjekt uteká do mentálne vykonštruovaných svetov, no zároveň ako vykonštruovaný vidí aj ten „skutočný“. Ak budeme nazerať na mapy

3 Vzhľadom na to, že pomenovanie ulice sa objaví v blízkosti zmienky o Leopoldove, môže tiež ísť o Kapitulskú ulicu v Trnave, ktorá má však podobný historicko-cirkevný ráz ako tá v Bratislave.

4 Hoci sa v súvislosti s autorkinými prvými tromi knihami hovorilo o básnických skladbách, *Malé veľké mesto* je hraničnou zbierkou aj v tomto ohľade: podľa I. Hostovej možno hovoriť, odhliadnuc od spoločnej témy, o výraznejšej prepojenosti len pri niekoľkých textoch (Hostová 2015: 186), nazýva ju skladbou „by design“, čiže svojím rámcovaním a segmentovaním (Hostová 2020: 110). Knihu by tak bolo možné nazvať aj svojším variantom pásma. Pre potreby tejto štúdie, v ktorej čítam text ako jeden celok, kompozíciu zloženú z menších jednotiek (očíslovaných rímskymi číslicami), ju budem nazývať básnickou skladbou.

5 „Prejavuje sa tu skôr úsilie abstrahovať smerom ku geometrii. Nedôvera voči zmyslom sa kompenzuje spoliehaním na rozumovú schopnosť abstrakcie, na schopnosť porozumieť“ (Schmarcová [Somolayová] 2010: 116).

22 ako na prostriedky persuzívnej komunikácie, ktoré pomocou rétorických figúr, zdania autoritatívnosti (napríklad vedeckej), písomného vysvetlenia svojej metódy a zrozumiteľnosti pre potenciálneho čitateľa rámčujú svet a ponúkajú o ňom určitú výpoveď (Harley 1989), potom možno usúdiť, že takáto mentálne konštruovaná alternatívna mapa je nielen spôsobom sebazáchovy, ale aj presvedčovacím projekčným *plánom*. Pokiaľ v závere skladby Kucbelová vypracúva inštrukciu prepisovania a prekresľovania mapy podľa svojich predstáv, tento akt nemá žiaden dopad na reálny priestor: je to prvý krok k zmene vnímania subjektu a k tomu, aby sa naučil existovať vo svete, v ktorom vidí prekážky.

Bratislava K. Kucbelovej nemá jasné obrysy, pretože jej reálny priestor nie je dôležitý. Kľúč k pochopeniu funkcie priestoru v skladbe poskytuje napríklad téza Michela Foucaulta o posadnutosti časom v spoločnosti 19. storočia, obrátenej v priebehu 20. storočia k posadnutosti priestorom, ktorá plodí nepokoj novej doby (Foucault 1996: 73). Lyrický subjekt už v úvodných veršoch skladby formuluje časovú neistotu na pomyselnéj osi od minulosti cez prítomnosť do budúcnosti: „*deň je vždy / v hraniciach fyzických / možnosti // možnosti / predkov / sa zhodnocujú // každý deň // nie je istá / moja prítomnosť / v každodenných činnostiach / ktoré tvoria / každodenný život // nie je isté / či sa budú môcť / poistiť svojou minulosťou // deň je stále najväčšia istota*“ (Kucbelová 2008: 9-10). Deň vystupuje v celej skladbe ako jediná cyklická časová jednotka. Striedanie dní znamená striedanie priestorov, druhých miest. Dni generujú priestor, jeho vrstvy, iné mestá, iné mapy. Subjektívne videnie druhého mesta, iného plánu, je u lyrického subjektu motivované tým, že jeho „*pamäť sa nemá o čo zachytiť*“ (Kucbelová 2008: 35). Subjekt sa nedokáže upnúť k priestoru, lebo je premenlivý a nejednoznačný, vytvára si teda alternatívne podoby priestoru.

Čas a priestor tu podliehajú svojskej dynamike:

*„snažila som sa  
pamätať si*

*ale tie mená sa ďalej  
menili mizli menili  
ich davy ľudí ktoré nepretržite*

*prechádzali stále prechádzajú mestom*

*s dokonalým zmyslom pre prítomnosť  
robia dojem stáleho obyvateľstva*

*(schopnosť davu  
vytvoriť jedincov  
rovnakých vďaka jednému cieľu  
odlišiť sa)*

*nechcem prestať  
pamäťou pomenúvať znovu  
ale znovu a znovu strácam schopnosť*

*orientovať sa v dňoch  
ktoré prechádzajú mestom  
a  
všetky vyzerajú ako jeden*

*(podľa štatistík zostávajú návštevníci v tomto  
meste priemerne jeden deň)*“ (Kucbelová 2008: 12-13).

Čas v meste prestáva zohrávať zásadnú úlohu, prestáva byť určujúcou kategóriou bytia, je redukovaný na cyklické malé jednotky. Ak podstatou druhého mesta je to, že je niekoľkonásobným popretím existencie pevných hraníc a okrem domnelých hraníc medzi rôznymi druhmi priestoru aj spochybnením samotnej kategórie času (Derdowska 2011: 49), potom lyrický subjekt akoby nazeral na priestor stále jeho optikou. Akoby vyňal priestor z času, akoby z mesta vyčlenil jeho „stále“ obyvateľstvo – a napokon akoby z priestoru vybral aj seba, a nehľadal si v ňom nové miesto, ale skôr hľadal nové podoby priestoru pre seba. Časová rovina skladby sa zväčša pohybuje v prítomnosti, prípadne v jej nespočetných možnostiach, „*alternatívach*“, ako na viacerých miestach vypovedá sám lyrický subjekt. Ide v zásade o hyperbolizovaný obraz súčasnosti zameranej na krátkodobé horizonty a ciele, súčasnosti, ktorej vnímanie času akcentuje neistotu a dočasnosť, ako ju v kontexte postmodernizmu opísal Gilles Lipovetsky (Lipovetsky 2004: 53), čiže to, čo Kucbelová nazýva „*dokonalým zmyslom pre prítomnosť*“ (Kucbelová 2008: 12). Ten musí byť ukotvený nielen v čase, ale aj v priestore, a to – na rozdiel od individua – nie je problém pre masu, „*davy ľudí*“. Prilievavo to vyjadril Václav Bělohradský: „Svět pouhé přítomnosti, který vylučuje každou současnost, není proto světem, ale pouhým prostředím, absurdní hypertrofií našeho prostředí“ (Bělohradský 1991: 25). V skladbe sa tak dočasným elementom stávajú návštevníci a obyvatelia, aj mesto a jeho podoba, všetko je redukované na obyčajné prostredie, bytie na strohú prítomnosť.

K. Kucbelová ironizuje konzum a jeho „zodpovednú“ podobu: „*každé mesto / v ktorom žijem / trvá jeden deň // mesto na jedno použitie // na druhý deň / spotrebujem ďalšie / mesto by malo byť zdravé / čisté a recyklovateľné / aby vznikol čo najmenší odpad // aby sme mali / čisté a recyklovateľné // svedomie keď sa rozhodneme / spotrebovať ďalšie*“ (Kucbelová 2008: 22-23). Mesto je posunuté od stereotypizovaného obrazu miesta konzumu do roly objektu rýchleho konzumu, pri ktorom si spotrebiteľ spravidla nevytvára hlbšie väzby so svojim objektovým svetom. Subjekt dokáže len ťažko vidieť časové vrstvy mesta, jeho „dedičstvo“, stopy minulosti. Ak cieľom recyklácie je využiť všetky dostupné zdroje a udržať ich v obehu, zanechať čo najmenej stôp, je možné i mesto chápať ako recyklovateľné: s každým spracovaním a zmenou z neho nevyhnutne ubúda, mení sa jeho charakter, neraz aj účel. Takéto využitie odkazuje nielen na mesto ako turistickú destináciu, ale takisto na pomer obyvateľstva k svojmu životnému priestoru, ktorý nie je prirodzene budovaný na základe hlbšej príslušnosti k nemu, ale na základe potreby neustáleho pohybu, cirkulácie, obnovovania tiež pragmatických nutností, potrieb a túžob. Ich univerzálnosť plodí v očiach lyrického subjektu masovosť a všeobecnosť a pohlcuje jeho individuálnu identitu.

Lyrický subjekt sa pýta: „*kam ma chcú doviest' / svojou cielenou komunikáciou / spoločnosti a inštitúcie / prostredníctvom ľudí v tomto meste? // ľudia v tomto meste / prostredníctvom spoločnosti a inštitúcií?*“ (Kucbelová 2008: 13-15). Dav ľudí identifikuje skrz rôzne hierarchicky nadradené entity a prisudzuje im zásadný, až smerodajný význam cez mestský pohyb. Tieto spoločnosti a inštitúcie vníma vertikálne, či už v symbolickom obraze nadradenosti, alebo cez fakt, že sa mnohokrát nachádzajú vo výškových (či aspoň vysokých) budovách. V priestore mesta poskytuje táto vertikálne smerujúca štruktúra istý autoritatívny nadhľad a prehľad.

V predošlej skladbe *Šport* Kucbelová dôsledne analyzovala biologicko-fyziologické telesné prejavy a ich sprievodné psychické javy, rovnako v *Malom veľkom meste* skúma vo viacerých podobách pohyb, no tentoraz vo verejnom priestore. Pohyb je redukovaný na všeobecnú kategóriu, ktorá je však podstatnejšia ako samotný priestor, v ktorom sa subjekt pohybuje: „*keď prechádzam inými mestami / je to akoby som prechádzala týmto mestom // ak sa chcem niekam dostať / musím prejsť z jednej ulice do druhej*“ (Kucbelová 2008: 16). Pohyb je prezentovaný ako veličina prevládajúca nad časom, priestorom, davom aj individuom. Zásadný význam mu pripisuje autorka už len tým, že na jeho charakteristiku si vyhradí jeden z najdlhších segmentov (VIII.), ktorý v poznámkovom aparáte opíše ako „*návod na zostrojenie fontány*“:

„tok informácií  
 musí byť usmernený  
 zdanlivo nehybný  
 vďaka precízne nastavenému  
 tlaku  
 zdaniu  
 neprestajne obteká  
 hladké symetrické kamenné  
 teleso  
 opisuje  
 vo svojej cirkulujúcej sebestačnosti  
 nezrýchľuje nespomaľuje  
 nevydáva  
 skoro žiadny zvuk  
 nekomunikuje  
 [...]
   
 neustálym obtekaním  
 vzbudzuje dôveru  
 transparentné zdanie  
 ochrany skreslením  
 prázdneho  
 prázdny  
 uvedomelo zakrývaného pohyblivým  
 priehľadným zvukom  
 nepretržitá atmosféra zmeny  
 ktorá uvoľňuje  
 odpútava

*upokojuje  
príťahuje pozornosť  
k sebestačnému povrchu  
tlakom presne určeným“ (Kucbelová 2008: 19-22).*

Dokonca aj vzhľadom na modalitu celej skladby má tento text viac odosobnený, technicistický a nepoetický ráz – vyňatý z kontextu skladby by skutočne pripomínal skôr časť návodu, opis mechanizmu fontány a jej pôsobenia na pozorovateľa. Či ide o presný citát zo sekundárnej literatúry, nevedno. Odhliadnuc od niektorých veršov sa iba o slove „informácií“ možno domnievať, že posúva význam segmentu a nehovorí sa v ňom len o fontáne. Ak si pripomenieme básnický obraz o ľuďoch, ktorí vo vzťahu k subjektu a svojmu životnému priestoru „*stále neprestávajú komunikovať*“ (Kucbelová 2008: 15), „*tok informácií*“ tu môže zastupovať nielen ich interakciu a rečové akty, ale vôbec akúkoľvek zmenu v situácii, ktorá je dôsledkom plynulého pohybu. Ako ďalej konštatuje lyrický subjekt v časti XIII., „*informácia musí byť / na prvom mieste // potom sa vymyslí dej / z ktorého by mala vyplynúť / v ideálnom prípade príbeh / alebo aspoň ľahko uchopiteľná metafora // ako napríklad // dni prechádzajú mestom*“ (Kucbelová 2008: 26). Tieto verše ukazujú smer uvažovania K. Kucbelovej: od čírej abstrakcie v podobe informácie prechádza ku konkrétnejším, no stále všeobecným konceptom a úvahu zakončuje „*ľahko uchopiteľnou*“ metaforou. S trochou zlomyselnosti by sa dalo povedať, že posledným veršom zhrnula autorka podstatu celej skladby a všetko ostatné ho len rozvíja a navrstvuje. Ide však o gesto, v ktorom si je vedomá nepoetického charakteru textu, metaforu ironicky ďalej ohýba a významovo vyprázdňuje.

Už samotné umiestnenie „návodu“ do skladby naznačuje, že K. Kucbelová projektuje pocity do priestoru: fontána je síce opísaná cez technicko-fyzikálne vlastnosti, v jadre ide však o stavbu, ktorá má v súčasnosti primárne estetickú, okrasnú funkciu. V presile ulíc, ciest a budov, funkčných štruktúr a komunikácií sa všeobecne platná metafora pohybu uskutočňuje cez obraz fontány. Ide o objekt súčasne dynamický i statický, stojí na mieste, no tok vody je v pohybe; je to pohyb zdanlivo nekonečný a bezhraničný, no zároveň jednoducho zastaviteľný a určený hranicami fontány; je to pohyb repetitívny (vzhľadom na technické dispozície fontán by sa dokonca dalo povedať, že nemenný), no zároveň vždy iný. Ide o svojskú aktualizáciu motívu „*panta rhei*“ či „*nevstúpiš dvakrát do tej istej rieky*“. Pôvodných interpretácií zmyslu tejto frázy je mnoho, v zásade sa však opierajú o to, čo básnicky formuluje K. Kucbelová: všetko sa deje na základe protikladov a plynie cyklicky, žiaden živý organizmus nie je stály, metafora rieky poskytuje obraz rovnováhy zložiek vo svete, „*ide tu o ustavičnú zmenu, jednotu protirečenia, večnosť pominuteľnosti*“ (Špaňár 2007: 100). Kucbelová pracuje na viacerých miestach s motívom vody, rieky či všeobecne toku, jeho vlastnosti však premiestňuje do kontextu mesta, rozšírene aj subjektu, všeobecnejšie povedané, ide o „*difúznosť hraníc, tok – neprestajné rýchle plynutie, nielen fyzické, ale i informačné a komunikačné, ktoré svojou premenlivosťou a nestálosťou zneisťuje, destabilizuje*“ (Ráčová 2009: 59). Časovú nemennosť a zároveň premenlivosť, jeho cyklickosť, vyjadruje cez motív dňa ako nekonečne obnoviteľnej zložky sveta: ak „*chaosom prestupujúcich sa častí*“ (Kucbelová 2008: 20) z časti



26 VIII. sú dni, potom ich nadradenou entitou, celkom či „živým organizmom“, metaforicky vyjadreným ako „voda“ či „tok“, je mesto.<sup>6</sup>

Na rozdiel od bežného, zámerného strácania sa, ktoré je nevyhnutné pre prežitie v modernom meste (Beaumont 2020: 9), lyrický subjekt sa nedokáže ani len umiestniť v priestore – je teda celkom jedno, kde sa nachádza. Pohyb zobrazuje protikladne ako individuálny proti masovému, necháva sa unášať davom, ale zároveň reflektuje svoje postavenie v ňom, čím narúša „zákony kolektívneho pohybu“ (Beaumont 2020: 10). Presmerovanie pozornosti z masového pohybu, vedomie subjektu, že existuje čosi mimo masy, narúša plynulý pohyb. Narušením môže byť aj myšlienkový pochod, racionalizácia pohybu v priestore: „*keď prechádzam z jednej ulice do druhej / rozhodujem sa // ako poviem čo poviem čo urobím*“ (Kucbelová 2008: 28). Tak ako protirečivý staticko-dynamický obraz toku fontány v časti VIII. „*transparentne vzbudzuje dôveru*“ (Kucbelová 2008: 20), aj tok ľudí či informácií vzbudzuje dôveru svojou stálosťou – kým nie je narušený nepredpokladanou interakciou. Ako vyjadruje lyrický subjekt stroho, opäť akoby vetami vyňatými z náučných textov, v časti XVI.: „*komunikácia je nástroj strachu pred neznámym / komunikácia má zabezpečiť informácie a dostať druhú stranu pod kontrolu / komunikácia je strategický boj o stratené súkromie // komunikácia nahrádza dôveru*“ (Kucbelová 2008: 29). Komunikácia je tu teda chápaná ako súbor nemenných prednastavených interakcií, uvedené verše opisujú ich stálosť ako určité mocenské, sebaopovrdzujúce či upokojujúce stratégie. Ak prednastavená komunikácia nahrádza dôveru, potom ju nahrádza aj pamäť, redukovaná na jednoduché symboly či prekrytá potrebami prítomnosti, alebo priestor vopred vykonštruovaný pre „spotrebiteľa“.

Mesto sa tak stáva labyrintom, v ktorom sa chodec pohybuje so slepou dôverou. Podobne opísala pohyb subjektu v meste aj Lenka Šafranová: „Labyrint núti subjekt k permanentnému pohybu, aktivizuje ho k hľadaniu a súčasne sa stáva príčinou jeho dojmu stratenosti, odcudzenosti [...], čo vyplýva nielen z dynamickej povahy priestoru a neschopnosti subjektu uvedomovať si v ňom jednotlivé zmeny, ale predovšetkým z plurality možností. Množstvo alternatív (napríklad v podobe spleti ulíc) často vedie k chaosu a otupeniu zmyslov“ (Šafranová 2013: 72). Mesto je síce poňaté ako labyrint, ale lyrický subjekt túži vytvárať si alternatívy mimo jeho rámcov. Pokusy lyrického subjektu vytvárať spomínané mapy sú tým pádom pokusom projektovať nie seba do priestoru, ale projektovať priestor samotný podľa seba, zachytávať jeho podoby v nekonečnom plynutí a nestálosti.<sup>7</sup>

6 Ak na Kucbelovej básnické skladby budeme nazeráť optikou avantgardy, možno povedať, že v *Malom veľkom meste* sa prevracia surrealistická schéma, v ktorej je čas rozpinavý, blokový či viskózný (Vojvodík 2006: 40) – čas je tu cyklický, neprijemne pevne daný, ale priestor je fluidný.

7 Motív pohybu je príznačný aj pre Kucbelovej predošlé dve skladby. V *Športe* sa telesný pohyb stáva katalyzátorom úvah o vnútorných procesoch subjektu. Sústredený pohyb v skladbe nesmeruje k vývinu, ale naopak k ustnutiu: „pohyb nie je transformácia // transformácia predpokladá nemožnosť / pohybu rozpohybovaného“ (Kucbelová 2006: 61). Obdobne sa motív pohybu vyskytuje aj v jej debute v takmer úplne abstraktnej podobe. Východiskom, leitmotívom i metódou je tam taktiež opakovanie, rituálnosť, ktoré reflektuje nejednoznačne. Akoby v počiatočnom štádiu úvah oproti *Malému veľkému mestu* si autorka kladie otázky súvisiace s časom a priestorom: „dávať času prívlastky pohybu / asi nebude riešenie // (otázka:) // existujú činnosti / ktorých / opakovanie / nevedie k vývoju / ani: k deštrukcii / ani: k postupnému / otupovaniu pozornosti (k deštrukcii)“ (Kucbelová 2003: 22-23). Dôkladným pozorovaním a rozkladom mentálnych procesov dospieva lyrický subjekt k záveru, že „spomalením / prevažuje potreba dynamiky“ (Kucbelová 2003: 56).

## Subjekt a pamäť

Ak bola reč o takých atribútoch ako premenlivosť, nestálosť či nejasnosť, možno ich vzťahnúť aj na lyrický subjekt a témy jemu blízke. Je rovnako nejednoznačný, hoci sa v istom momente identifikuje celkom priamočiaro: „*patrím medzi tých / ktorým sa zamestnanie zmenilo na hobby // mám aj alternatívne povolanie / som letuška*“ (Kucbelová 2008: 17). Tento moment predznamenáva zmienkou o pohybe na letiskách, neskôr ho potvrdzuje vyjadrením: „*zostaň so mnou / ešte / jeden deň // budem ti čítať / básne letušky*“ (Kucbelová 2008: 42). „Skutočný“ charakter lyrického subjektu, to, čím je, ostáva zastreté touto priznanou rolou – ustupuje do úzadia, podobne ako ustupuje reálna podoba mesta v prospech mentálnych alternatívnych máp. Povolanie letušky umožňuje cestovať, mať „zamestnanie ako hobby“, ale tiež spravidla nedovolí vytvoriť si akýkoľvek vzťah k priestoru, v ktorom sa človek aktuálne nachádza, skresľuje vnímanie času, ktorý je redukovaný na cykly priletov a odletov. Rola letušky tiež spočíva vo vykonávaní služieb pre zákazníkov a v udržiavaní „tváre“: „*každú informáciu treba oznamovať s úsmevom / na každú informáciu existuje vhodný úsmev*“ (Kucbelová 2008: 32). Tento princíp jednak opisuje interakcie letušky s pasažiermi, jednak rozšírene ironizuje medziľudskú komunikáciu. Lyrický subjekt sa štylizuje do roly letušky, pretože tak sa cíti vo svojom životnom priestore: odosobnene, cudzo, prechodne, ponechaný napospas nadindividuálnej logike „veľkého stroja“. Je to konkretizácia pocitu, že subjekt nikam nepatrí.

V istom zmysle to platí aj pre pamäť ako jednu z centrálnych tém skladby. Ako tvrdí L. Šafranová: „Roztrieštenosť mesta v texte K. Kucbelovej odkazuje nielen na neschopnosť subjektu osvojiť si priestor v jeho komplexnosti či identifikovať sa s priestorom, ale aj na paralelu medzi nepamäťou priestoru a nepamäťou jednotlivca“ (Šafranová 2013: 70). Pamäť mesta a miesta je evokovaná vo viacerých momentoch skladby, respektíve ide skôr o pokus o evokáciu, a to konfrontáciou prítomnosti a minulosti. Výsledkom je práve spomenutá ne-pamäť. Ako príklad možno uviesť časť XXV., štylizovanú ako repliky starej ženy, vyňaté z rozhovoru (v poznámkovom aparáte datovanom júnom 2007) a v zátvorkách doplnené vysvetľujúcim hlasom lyrického subjektu. Žena útržkovito spomína na svojho otca, rodinu a ich rodné Mestečko (konkretizované ako Leopoldov), reflektuje svoju samotu v meste, v ktorom sa narodila bez oporných bodov v podobe rodiny a rozšírene aj jej pamäti: „*v Mestečku by som tak nestrácala pamäť / pretože tam sme mali rodinu / (rozprávate sa navzájom si oživujete spomienky) // všetci sú už pod zemou / (stretávala by sa s deťmi a vnukmi rodiny / ktorých už nikdy nespozná a oni nevedia že existuje) // teraz som tu zostala sama / (málokedy sa stretávame s deťmi priateľov) // toto je najhoršie väzenie / (myslela samotu ja myslím stratu pamäti)*“ (Kucbelová 2008: 44). Táto časť skladby predstavuje v prúde vágnych kontúr mesta a času ojedinelú, hoci letmú ľudskú konkretizáciu: autorka si zvolila jeden konkrétny život a jeho autoreflexiu na ilustráciu pomeru k mestu, ktorý sa vytratil, zostal predmetom minulosti. Ak si odmyslíme, že môže ísť o pragmatickú úvahu nad reálnym strácaním kognitívnych schopností spôsobeným starobou, postava ženy reflektuje absenciu pamäti priestoru, v ktorom nikdy nežila, s ktorým ju spájajú len rodinné väzby, no i tie sú dostatočne silné na to, aby svoju súčasnú situáciu ne-pamäti nazvala väzením. Ako píše Maurice Merleau-Ponty: „Explicitní vzpomínka a zapomnění jsou způsoby, jak se nepřímou vztahujeme k minulosti, jež

28 je pro nás prítomná pouze jako přesně určené prázdno, které v nás zanechává“ (Merleau-Ponty 2018: 43). V prípade ženy plodí spomínanie úzkosť, formulovanú ako predstava o „*najhoršom väzení*“, zmarenie jednej (no klúčovej) možnosti vytvárať si pamäť, zapojiť sa do nadindividuálnej pamäti; v prípade lyrického subjektu ide o akútnu nemožnosť, spôsobenú charakterom priestoru a jeho časovými parametrami. V oboch prípadoch je klúčovým priestor, ktorý z rôznych dôvodov buď neposkytuje stimuly k pamäti, alebo otupuje schopnosť pamätať si. To platí takisto pre individuálnu pamäť, a to i v minucióznych každodenných záležitostiach. Tak je to napríklad v situácii v časti XXII., keď subjekt reflektuje svoj pobyt v bližšie neurčenej poschodovej budove:<sup>8</sup> „*nie je isté koľko poschodí je podo mnou // nepamätám si na ktorom / je zaparkované auto*“ (Kucbelová 2008: 38). Neschopnosť pamätať si zmieňuje na viacerých miestach, tu ju však konkretizuje.

Keďže poetika skladby je založená na protikladnosti či „jednote proti-rečeni“, dotýka sa to tiež jej subjektu, ktorý na seba nazerá ako na súčasť masy, ale zároveň ako na individualitu. V časti XXII. sa lyrický subjekt ocitá v zhluku anonymných ľudí: „*výtahy sú plné ľudí / ktorí prechádzajú // počet poschodí ma prekvapuje // niekto mi stúpil na nohu // nikdy to nie som ja / kto stlačí číslo // možno to je práve tá chyba*“ (Kucbelová 2008: 39). Za priznaním, že subjekt nemá svoj osud pod kontrolou, nasledujú konštatovania o dave, voči ktorému sa subjekt istým spôsobom vymedzuje ako pozorovateľ (vzhľadom na verše o výtahu a celkovo motív splyvania s davom možno povedať, že viac ako o nezávislého pozorovateľa ide o pozorovateľa závislého). Pozoruje ostatných v ich davovej existencii:

*„vyberú kúpia a idú*

*vedia že ich nič nečaká*

*vedia na ktorom parkujú*

*sami nikoho nečakajú*

*nepočujú čo hovoria*

*hromy*

*zvyknutí na suché mestské búrky*

*nerozlišujú*

*medzi interiérom a exteriérom*

*nečakajú ďalší deň*

*vedia že príde a budú môcť*

*vybrať pre seba*

*svojich blízkych*

---

8 Aspekt pohybu v multifunkčnej budove posilňuje aj vizuálna stránka zbierky – farebné štvorce vypínajúce vybrané strany, ktoré imitujú orientačný plán budovy, sú však rozmiestnené pomerne nesystematicky a, ako konštatoval M. Jareš, s ktorého názorom súhlasím, skôr na efekt (Jareš 2009). Zmysel majú prakticky len pri tejto časti.

*vybrať a kúpiť*

*ten správny ďalší*

*a nový*

*deň podľa*

*svojich potrieb a predstáv“ (Kucbelová 2008: 40-41).*

Zmienka o nerozlišovaní medzi interiérom a exteriérom je ďalším príkladom rozrušovania istých hraníc. Ako píše O. Mongin: „Tělo města vytváří napětí mezi vnitřkem a vnějškem, interiérem a exteriérem, mezi nahoře a dole (sledujeme město z větší či menší výšky, pohybujeme se metrem v jeho podzemí, skrýváme se ve sklepích a stokách), světem soukromým a veřejným“ (Mongin 2017: 44-45). Subjekt sa však otvorene nevyhraňuje ako ten iný, čo rozlišuje medzi týmito sférami a pociťuje medzi nimi napätie. Môže ísť o potvrdenie urbánnej skúsenosti, v ktorej „súkromé a verejné sa proplétajú, súkromé není vyňato z veřejného, veřejné není zapomenutím na soukromí, vztah soukromého a veřejného se převrací současně se vztahem toků a míst“ (Mongin 2017: 71). Skúsenosť opisovaná v skladbe je verejná, no zreteľne zvnútornená. Ak sa subjekt skladá zo všetkých miest, na ktorých sa kedy nachádzal (Hodrová 1997: 217), možno tu markantne pociťovať absenciu „najsúkromnejších“ priestorov: domova, izby a podobne. Subjekt sa od nich oslobodzuje, stiera hranicu medzi interným a externým, zaraďuje sa do davu, ale vymedzuje sa voči nemu vedomím svojej bezmocnosti, bezcieľnosti a odozvanosti. Kucbelová vykresľuje dav aj cez motív konzumu, ktorý je prezentovaný takmer ako zautomatizovaný. Konzum ako jedna z konkretizácií pominuteľnosti v skladbe definuje masu až do takej miery, že predmetom spotreby je aj samotný priestor, mesto. Lyrický subjekt seba nepociťuje ako spotrebiteľa mesta: „*mestá sú produkty / zacielené na obyvateľov / iných miest // žijem na okraji // každej cieľovej skupiny // patrí medzi tých / čo preferujú veľké / aj medzi tých čo preferujú malé*“ (Kucbelová 2008: 49). „Žiť na okraji“ sa tu neaktualizuje v sociálnom zmysle, ale v zmysle subjektívneho pocitu (ne)príslušnosti k mestskej spoločenskej štruktúre a súčasnému životnému štýlu. Neohraničenosť lyrického subjektu presahuje aj do jeho potrieb, preferencií – v súlade s názvom skladby sa subjekt pociťuje ako nenáležitý aj preto, že si nevyberá len jednu z možností, sťahuje sa „*na miesta bez sloganov*“. Konštatuje, že „*nie je ľahké žiť na hraniciach*“ (Kucbelová 2008: 50) – jeho situácia je teda prenesene i doslova hraničná. To vedie aj k spomenutému konceptu alternatívnych máp – rozrušovaním priestoru i času si subjekt vytvára takzvanú metaskutočnosť z každodennej skúsenosti (Vojvodík 2006: 39).

Pod touto metaskutočnosťou môžeme rozumieť aj svet vyskladaný z intertextuálnych odkazov, ktoré však nie sú samoúčelné, ale rozvíjajú rôzne tematické aspekty skladby.<sup>9</sup> Pominuteľnosť Kucbelová nepriamo zdôrazňuje narážkami na skladbu *Pustatina* od T. S. Eliota, okrem vyššie citovaných veršov „*nepočujú čo hovoria / hromy*“ aj anglickými i slovenskými prepismi strofy Dayadhvam z časti Čo povedal hrom. Spolu so strofami Datta a Damyata tvorí trojicu odkazujúcu na upanišády, staroindické hinduistické filozoficko-náboženské texty. Tieto fragmenty tvoria zakončenie jednej z takzvaných základných upanišád, Brhadáranjaka,

9 M. Jareš vo svojej recenzii píše, že tak ako grafická stránka knihy je na efekt, aj vložené intertextuálne odkazy a pripodobnenia k happeningom nemajú žiaden hlbší význam. S týmto názorom nesúhlasím.

30 každý reprezentuje slabika Da a každá z nich vyjadruje jedno z troch ponaučení: „Hrom hŕmí: ‚Da! Da! Da!‘ Ovládej sám sebe! Buď milosrdný! Buď soucitný!“ (Upanišady 1990: 107). Kucbelovej skladbu by bolo možné na viacerých miestach kontextualizovať s obomi textami: s *Pustatinou* ako modernistickým výrazom reflexie v rôznych zmysloch rozpadnutého sveta,<sup>10</sup> s upanišádami ako výrazom nachádzania seba v tomto svete, ako metafyzickým hľadaním univerzálnych, všeobecných hodnôt, ktorými by sa človek mohol riadiť. Uvediem jeden príklad. Časový aspekt skladby, orientovaný na prítomnosť a úzkostlivo reflektujúci nedostatok minulosti, respektíve nemožnosť dopátrať sa jej, sa ukazuje v inom zmysle v XII. časti:

*„môj život trvá jeden deň*

*ale tvoj*

*je poskladaný z rôznych*

*životov v každom jednom dni*

*a*

*v každom jednom z nich*

*prežijem*

*niekoľko smrtí*

*tých smrtí je veľa*

*príliš veľa na to*

*aby som nedostávala závraty*

*z úplne nového usporiadania*

*sveta*

*hraníc*

*ach“* (Kucbelová 2008: 24-25).

Textová stratégia, pri ktorej sa lyrický subjekt utiahne do úzadia, jeho odosobnenosť až neprítomnosť, korešponduje s úvahami o smrti – ide o „vystúpenie zo seba“, možno ju metafyzicky nazvať aj prechodom na iné úrovne vnímania či bytia. Ako si všimol už D. Rebro, Kucbelovej úvahy o biologicko-fyziologických procesoch možno čítať v súzvuку s „východným učením, resp. budhizmom“ (Rebro 2011: 136). Bytie sa podľa tohto kľúča rozkladá na život a smrť, radené cyklicky a zachováva juce posvätné Ja, smerujúce k jednote, ktorú v upanišádach reprezentuje

10 Toto gesto možno zvýrazniť porovnaním záverečných veršov *Malého veľkého mesta* (vynímajúc apendix v podobe Pocty J. K.) a *Pustatiny*. „ako zostručniť tento deň / zobrazit' jednou zapamätateľnou vetou // ktorá bude trvať // deň // dva // tri“ (Kucbelová 2008: 53); „Týmito úryvkami som podoprel svoje trosky. / Tak nech sa stane. Zas Hieronymo šalie. / Datta: Daydadhvam. Damyata. // Šanti šanti šanti“ (Eliot 1966: 48). Obe skladby v závere tematizujú akt prehovoru ako esenciálny pre svet lyrického subjektu a uzatvárajú ich tri chorálovo znejúce slová: Eliotovo šanti „je formálne zakončenie upanišády“, pričom je možné preložiť ho ako pokoj boží (Eliot 1966: 104), Kucbelovej výpočet dní evokuje na jednej strane ledabolé, približné počítanie, jednak spôsob odpočítavania do začiatku, respektíve konca.

Brahman. Singularita a nemennosť ako ciele bytia sú vyjadrené napríklad nasledovne: „V Brahman neexistuje mnohosť. Ten, kto vidí mnohosť, putuje od smrti ke smrti“ (Upanišady 1990: 105). Je to mnohosť, z ktorej lyrický subjekt „dostáva závraty“, je to mnohosť konzumu, mnohosť možností, ľudí v dave, priestorových usporiadaní. Je to „malý veľký život“: veľký svojou nekonečnosťou a mnohosťou, malý svojou pominuteľnosťou a bezvýznamnosťou. Kucbelová túto líniu smrti cez duchovné texty podporuje aj citovaním celej modlitby k svätému Jozefovi za blaženú smrť – nie náhodou sú v nej kľúčové pojmy dôvera (spomenutá trikrát), lútosť či milosrdenstvo.

V skladbe sa uplatnil žáner návodu (na zostrojenie fontány či dosiahnutie singularity), no o istej inštruktáži možno hovoriť aj pri mapách. Princíp návodu, ktorý by mal jedine subjektívnu platnosť, a preto veľmi ohraničený individuálny zmysel, predstavuje konceptuálna básnická zbierka Jiřího Koláři *Návod k upotřebení* (pôvodné vydanie 1969), vyskladaná z textov písaných ako inštrukcie v druhej osobe jednotného čísla. Báseň z nej, Pocta T. S. E., tvorí motto skladby K. Kucbelovej: „Vyskrtej nebo podskrtej / v jakémkoli časopise / slova / nějaké písničky / návodu modlitby proslovu / vyhlášky dopisu nebo básně“ (Kolář 2007: 46). Kucbelovej skladbu uzatvára text Pocta J. K., ktorá rovnako direktívnym, inštruktívnym jazykom nabáda čitateľa k tvorbe alternatívnych máp a žitiu podľa nich. Zmyslom Kolářových básní, ktoré svojou „návodovosťou“ a vpádom do zväčša verejného priestoru pripomínajú umelecké happeningy prevedené do textu, je v najjednoduchšom význame ozvláštniť svet, verejný aj individuálny, rozrušiť logiku sveta a zabehnutých, osvojených životných schém. Podstatou citovanej básne J. Koláři je apelovať na čitateľa, aby svojou aktivitou zmenil význam a účel zmienených textových žánrov a rozložil ich vážnosť podľa svojej ľubovôle (samozrejme, tento apel sa nemusí realizovať, môže ísť o jednoduchú básnickú figúru). Kucbelovej Pocta J. K. robí to isté s mapou, nabáda k jej prepísaniu, prekrešleniu, zmene účelu budov či presmerovaniu ciest. Mapa tak vstupuje do kontextu vyššie citovaných písomných foriem prejavu, ktoré sú viac či menej direktívne. Je to rovnako pozvanie čitateľa do „akcie“, happeningu, inštruuje ho, v závere formuluje výstup z roviny mentálnej mapy do reality, knihu zakončuje gestom tvrdošijného trvania na vlastnom obraze sveta, ktorý by sa dal chápať ako pohyb proti davovej mentalite a zaužívaným schémam, ako istý akt vnútornej vzbury: „urob niekoľko kópií / rozďaj ich priateľom / a stretávajú sa / v meste / podľa týchto máp“ (Kucbelová 2008: 55).

Využívanie prevzatých textov a ich včleňovanie do nových kontextov možno vnímať ako nadväzovanie na jednu líniu kompozičného princípu, no takéto priame intertextuálne narážky sa s výnimkou motta v ostatných skladbách K. Kucbelovej nevyskytujú. Metódu apropriacie využíva iba v tejto knihe, pričom ju priamo prepája s povahou lyrického subjektu. Zuzana Cepková Feješová opisala na príkladoch poézie s postmodernistickými tendenciami Petra Macsovszského a Michala Habaja dva postupy redukcie a negácie lyrického subjektu: aglomerovanie a autoreferenčnosť textov. Čítanie prvých „popiera tradičný ‚subjektívny‘ hlas lyriky, keď v textových inštaláciách, vyskladaných z privlastnených úryvkov iných textov čitateľ nemá kontakt s ‚autorovým lyrickým svetom‘, ale s nanovo osvetleným významom textov“, v druhom prípade „popiera možnosť kontaktu s ‚pocitmi autora‘ v autoreferenčných textoch, ktoré ‚amputujú‘ identitu subjektu

32 a samotnú kategóriu lyrického subjektu sa v textoch pokúšajú redukovať až negovať“ (Cepková Feješová 2019: 443).

roč. 69, 2022, č. 1

Hoci Kuchelová využíva takto opísaný princíp aglomerovania (a do malej miery aj autoreferencie), lyrický subjekt u nej nie je zatláčaný do úzadia, jeho identita nie je znejasňovaná – ide skôr o pokus ešte nejasného lyrického subjektu nájsť svoje hranice a priestory životnej realizácie vo svete, ktorý preň nemá jasné kontúry, je redukovaný na jeden časový aspekt a jeho fragmentárnosť sa prelína s túžbou po jednote. Privlastnené úryvky neodporujú „lyrickému svetu“ či „pocitom autora“ ani nezavádzajú subjekt jeho identity. Pomocou nich si pomáha konštruovať ju, sú oporou pri výstupe zo seba do premenlivého objektového sveta, zaplneného masou ľudí, arbitrárnou komunikáciou a pomínutelnosťou.

Ako je to teda s mestom u K. Kuchelovej? Čo sa dozvedáme o „malom veľkom meste“ v *Malom veľkom meste*? Jednoducho povedané, celkom málo. Ako v každom umeleckom diele odkazujúcom na konkrétny priestor mali by sme nadobudnúť predstavu o tom, ako ho vníma autor. U Kuchelovej sa skôr dozvedáme, ako ho *nevníma*, čo jej lyrickému subjektu bráni v tom, aby sa nechal pohltiť priestorom, aby si k nemu vytváral vzťah – skrátka, aby si v ňom vytváral svoj životný priestor. Viac ako o Bratislave sa dozvedáme o lyrickom subjekte, o jeho priznaných limitoch vo vzťahu k mestu. Skladba je skôr záznamom, čo je slovo opakovane používané v súvislosti s poetkinou tvorbou: je záznamom hľadania vo vzťahu k sebe, ktorý iba využíva všeobecné kontúry mesta ako projekčné plátno. Je to záznam v mnohom racionálny, intelektuálny, procesuálny, na spôsob jej „laboratórnych“ prvých dvoch kníh, a zároveň v ňom badať zvýšenú mieru irónie a nepopierateľný moment vyhraňovania sa voči okolitému svetu,<sup>11</sup> ktorý autorka naplno rozvila v zbierke *Vie, čo urobí*.

Bratislava je v analyzovanej skladbe jednak zaľudnená, jednak vyprázdnená. Priestor núkajúci presilu stimulov v konečnom dôsledku neponúka žiaden stimul, núti subjekt obrátiť sa do seba. Lyrický subjekt nazerá na priestor, ako človek hľadá na presklenú budovu so zrkadliacou sa fasádou, symbol kapitalistického urbanizmu – tieto budovy nielenže odmietajú modernistickú transparentnosť, pohľad pozorovateľa odrážajú naspäť a znejasňujú, kým je vlastne pozorovaný. Subjekt sa stáva objektom pozorovania, zvnútorňuje v sebe pocit neustáleho dozoru, prestáva sa cítiť ako doma, vo svojom prirodzenom prostredí (Beaumont 2020: 248). Lyrický subjekt v *Malom veľkom meste* čelí všadeprítomnej beztvárnosti – ľudí, priestoru, času. Jediným východiskom z tejto situácie je práve pohľad do zrkadliacej fasády, aby v ňom konečne uvidel seba, svoju tvár.

Boris Groys opísal premeny Petrohradu (Leningradu), jeho historické peripetie, cez zmeny jeho názvu a rôzne dobové mýty mesta. Tento fenomén možno pozorovať aj na Bratislave, na zmenách determinovaných mocensky, jazykovo, ideologicky (Prešporok, Pressburg, Pozsony, Istropolis, navrhovaný Wilsonov). Bez toho, aby som sa púšťal do obširnejších úvah, ak je tu zreteľná istá paralela, je to osud mesta po roku 1989, to, čo Groys nazýva integráciou kultúry týchto miest do „systému svetových masovoinformačných prostriedkov a s tým korešpondujúcu

---

11 Otvorené vyhraňovanie sa voči konzumu nazvala V. Rácová v aktuálnej recenzii momentom angažovanosti, no i nepríjemného moralizátorstva (Rácová 2009: 59).

[...] komercializáciu“. Ako ďalej píše: „Nepriítomnosť historickej individuálnosti je však, pochopiteľne, historicky omnoho individuálnejšia ako jej prítomnosť“ (Groys 1995: 8). K. Kucbelová vo svojej skladbe odráža tento fenomén – pocity z priestoru, ktorý nemá pamäť a charakter a do ktorého je možné projektovať čokoľvek (v emocionálnom i architektonickom zmysle). Bratislavu (ale aj hocijaké iné postmoderné mesto, priestor ako taký) vyplňa mýtus reklamný, užívateľsko-turistický, utilitárny, naskrz vyprázdnený. Nadväzujúc na Groysa, možno to nie je svojský duch Bratislavy, jej atmosféra či história, čo potrebujeme hľadať v literárnej tvorbe – možno to, čo ju minimálne dnes určuje, je hlbšia absencia týchto charakteristík a spôsob, ako sa jednotlivec vyrovnáva s hroziacou stratou identity svojho životného priestoru i samého seba.

Štúdia je výstupom projektu VEGA 2/0069/19 „Geopoetika“ Bratislavy: reprezentácie mesta v slovenskej literatúre po roku 1918. Zodpovedný riešiteľ: Mgr. Radoslav Passia, Ph.D. Doba riešenia: 2019 – 2022.

### Pramene

- ELIOT, T. S., 1966. *Pustatina*. Preložili Ján Buzássy a Zuzana Bothová. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- KOLÁŘ, Jiří, 2007. *Návod k upotřebení*. Praha: Dokořán. ISBN 978-80-7363-10-6.
- KUCBELOVÁ, Katarína, 2003. *Duály*. Bratislava: Drewo a srd. ISBN 978-80-88965-63-2.
- KUCBELOVÁ, Katarína, 2006. *Šport*. Bratislava: Ars poetica. ISBN 978-80-969409-2-9.
- KUCBELOVÁ, Katarína, 2008. *Malé veľké mesto*. Bratislava: Ars poetica. ISBN 978-80-89283-16-3.
- UPANIŠADY, 1990. Preložil Petr Kadula. Praha: Inspirace. ISBN 80-900119-0-X.

### Literatúra

- BEAUMONT, Matthew, 2020. *The Walker. On Finding and Losing Yourself in the Modern City*. London – New York: Verso. ISBN 978-1-78873-891-0.
- BĚLOHRADSKÝ, Václav, 1991. *Myslet zeleň světa. Rozhovor s Karlem Hvizďalou*. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0239-X.
- CEPKOVÁ FEJEŠOVÁ, Zuzana, 2019. Problematizácia subjektu v slovenskej experimentálnej poézii. Pokusy o redukciu a negáciu lyrického subjektu v poézii Petra Macsovszkého a Michala Habaja. *Slovenská literatúra*, roč. 66, č. 6, s. 441-462. ISSN 0037-6973.
- DERDOWSKA, Joanna, 2011. *Kmitavá mozaika. Městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská. ISBN 978-80-87053-57-7.
- FOUCAULT, Michel, 1996. O jiných prostorech. In FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Preložil Petr Soukup. Praha: Herrmann & synové, s. 71-86.
- GROYS, Boris, 1995. Mená mesta. Preložil Fedor Matejov. *Tvorba*, roč. 5, č. 9, s. 5-8. ISSN 1336-2526.
- HARLEY, John Brian, 1989. Deconstructing the Map. *Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*, roč. 26, č. 2, s. 1-20. ISSN 0317-7173.
- HODROVÁ, Daniela, 1997. Smysl pokoje. In HODROVÁ, Daniela a kolektív. *Poetika míst*. Jinočany: H & H. ISBN 80-86022-04-8.
- HODROVÁ, Daniela, 2006. *Citlivé město (Eseje z mytopoetiky)*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis. ISBN 80-86903-31-1.
- HOSTOVÁ, Ivana, 2015. Pestovanie: Od športov po izbové rastlinstvo. Poznámky k premenám poetiky Kataríny Kucbelovej. In SOUČKOVÁ, Marta, ed. *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 III*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 179-189. ISBN 978-80-555-1401-7.



- HOSTOVÁ, Ivana, 2020. Doslov. In KUCBELOVÁ, Katarína. *Duály. Šport. Malé veľké mesto*. Bratislava: OZ Vlna – Drewo a srd, s. 103-113. ISBN 978-80-89550-60-9.
- JAREŠ, Michal, 2009. Mistry uhrančivý kolos: vývoj básnířky. *Romboid*, roč. 44, č. 9-10, s. 57-60. ISSN 0231-6714.
- LIPOVETSKY, Gilles, 2004. *Hypermoderní doba. Od požitku k úzkosti*. Preložila Barbora Holá. Praha: Prostor. ISBN 978-80-7260-283-4.
- MARCELLI, Miroslav, 2014. *Miesto, čas, rytmus*. Bratislava: Kalligram. ISBN 978-80-8101-867-1.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2018. *Řeč, dejinnost, příroda*. Preložil Jan Halák. Praha: Oikoymenh. ISBN 978-80-7298-251-6.
- MONGIN, Olivier, 2017. *Urbánní situace. Město v čase globalizace*. Preložila Edita Wolf. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-3442-5.
- RÁCOVÁ, Veronika, 2009. Takmer nebadateľné odtlačky stôp v alternatívnych mapách. *Romboid*, roč. 44, č. 9-10, s. 57-60. ISSN 0231-6714.
- REBRO, Derek, 2011. *Ženy píšu Poéziu, muži tiež*. Bratislava: Literárne informačné centrum, s. 149-157. ISBN 978-80-8119-039-1.
- SCHMARCOVÁ [SOMOLAYOVÁ], Lubica, 2010. Mesto ako stav mysle (M. Ferenčuhová, K. Kucbelová, P. Bilý...). In SOMOLAYOVÁ, Lubica, ed. *Literárnokritická reflexia slovenskej literatúry 2009*. Bratislava: Ars poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 111-121. ISBN 978-80-89283-35-4.
- ŠAFRANOVÁ, Lenka, 2013. Každým pohybom iná (básnická tvorba Kataríny Kucbelovej). In ŠAFRANOVÁ, Lenka a kolektív. *K funkcii subjektu v slovenskej poézii ženských autoriek (tzv. textovej generácie)*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 53-81. ISBN 978-80-555-0786-6.
- ŠPAŇÁR, Július, 2007. *Herakleitos z Efezu*. Bratislava: Kalligram. ISBN 978-80-7149-992-3.
- ŠRANK, Jaroslav, 2013. *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia*. Bratislava: Cathedra. ISBN 978-80-89495-12-2.
- VOJVODÍK, Josef, 2006. *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-181-0.