

# Mesto a syntax pohybu Náčrt k flánerstvu ako faktoru výstavby textu v súčasnej slovenskej literatúre

Patrik Miskovics

MISKOVICS, P.: The City and Syntax of the Movement.  
An Outline of Flaneurship as a Factor in Textual Composition in  
Contemporary Slovak Literature

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 69, 2022, no. 2, pp. 114-130

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2022.69.2.2>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7211-2691>

**Key words:** literary space, city,  
flaneur, walker, palimpsest

The article takes a look at four literary texts and analyses them from the perspective of literary flaneurship. In doing so, the study accentuates the category of subject and space of the city from the point of view of their mutually given constitution and the parameters of media fixation of the flaneur act. Textual analysis is based on the understanding of flaneurship as a way of reorganising of the objective city space. The article looks at Ján Rozner's autobiographical novels *Sedem dní do pohrebu* ([Seven days to the funeral] 2009) and *Noc po fronte* ([Night after the front] 2010) in the context of textual creation of Bratislava as a palimpsest, uncovering layers of city's history in the intersection between personal memory and history. Stanislav Rakús' novel *Temporálne poznámky* ([Temporal notes] 1993) is read primarily through the prism of literary flaneurship seen as a way of resisting disciplinary mechanisms of totalitarian power attempting at utilitarian structuration of space and time. The analysis of Peter Macsovszky's *Mykať kostlivcami* ([Making skeletons dance] 2010) accentuates the intertextual handling of the space.

**Kľúčové slová:** literárny priestor,  
mesto, flanér, chodec, palimpsest

**F**lanér ako špecifický typ postavy mestského chodca predstavuje jeden z emblémov širšie ponímanej modernity. V európskej literatúre sa etabloval predovšetkým vďaka tvorbe Charlesa Baudelaira, ktorej kánonický status vo vzťahu k modernite neskôr potvrdil Walter Benjamin. Flanéra pritom nemožno ponímať iba prostredníctvom stabilizovaného súboru osobnostných črt či identifikovateľného postoja k realite, ale možno ho spájať aj s typom takých textov, ktoré sú svojské z hľadiska spôsobu, akým sa v nich etabluje literárny priestor. Charakteristikou, ktorá sa pre vzťah medzi chodcom a mestským priestorom javí ako smerodajná, je chodcova jedinečná perspektíva a s ňou súvisiaca subjektivita vnímania – chodec-flanér nevidí mesto z vtáčej perspektívy ako projektant alebo ten, kto sa na mesto pozerá na mape, naopak, jeho vnímanie mesta je fragmentárne, vždy orientované na časti, čo mu umožňuje všimnúť si detaily a konkrétosti mestského diania (Coverley 2006: 24). Flanér v tomto zmysle individualizuje objektívny mestský poriadok (Löffler 2017: 41), pričom sa oddáva hre, v rámci ktorej hľadá a nachádza neočakávané súvislosti medzi prvkami mestského priestoru (Ferguson 2015: 30).

Cieľom predloženého textu je poskytnúť analytický pohľad na niekoľko prozaických diel, ktoré spája flanérstvo ako princíp zakladajúci špecifický vzťah subjektu k priestoru a médiu (textu). Nejde o vyčerpávajúci prehľad realizácií postavy flanéra v súčasnej slovenskej literatúre, predmetom záujmu sú iba vybrané diela, na ktorých možno účinne demonštrovať prieniky medzi tematizovaním aktu chôdze, konštrukciou literárneho priestoru a výstavbou prózy. Ide v zásade o texty, v ktorých sa mestský priestor – a fyzická prítomnosť subjektu v ňom – vo významnej miere podieľajú na tvorbe významu. Nejde tu teda o „literárne bezpríznačkové mesto jako dějiště, jeden z označovaných předpokladů děje, obvykle v banální úloze všudypřítomné, „nehybné“ kulisy“ (Hrbata 2005: 405). Zároveň sa zdá, že práve vo flanérskych textoch sa výrazným spôsobom sprítomňuje „telesná dimenzia“ aktu estetickéj reflexie skutočnosti, ktorú postuluje napríklad Maurice Merleau-Ponty (Zajac 2020: 40). Ako uvádza Peter Zajac, „telesné vnímanie, vnímanie telom a vnímanie tela interferuje prostredníctvom emócií a pocitov s myslením – a pomenovaním“ (Zajac 2020: 40).

V širších súvislostiach ide o literárne úsilia, ktoré sa s rôznou mierou explicitnosti vymedzujú voči antiurbánnej línii v slovenskej literatúre (mesto ako výstraha, mýtický démon a podobne) (Bílik 2011: 52-53). Vybrané texty predstavujú principiálny posun od takto binárne nastolenej problematiky, keď je mesto viac-menej apriórne objektom vymedzovania sa. Mestský priestor môže byť aj v kontexte literárneho flanérstva vnímaný ako problémový či nejakým spôsobom deficitný, no v konečnom dôsledku sa zdôrazňuje jeho potenciál generovať u flanéra estetický postoj ku skutočnosti.

## **Bratislavský palimpsest**

### **(Ján Rozner: Sedem dní do pohrebu, Noc po fronte)**

Kniha *Sedem dní do pohrebu* (2009) Jána Roznera je spomienkovou prózou vydanou zo spisovateľovej pozostalosti, v ktorej autor prezentuje udalosti siedmich dní od smrti manželky Zory Jesenskej po jej pohreb po Vianociach v roku 1972. Bezprostredná časová línia rozprávania sa v texte asociatívne zapletá do siete autorových rozpomienok siahajúcich až po jeho detstvo prežité v Bratislave, ich

116 roč. 69, 2022, č. 2  
ťažisko však leží v období prevažne od počiatkov spoločenského odmäku od druhej polovice päťdesiatych rokov; autor teda aspoň čiastočne obchádza obdobie bezprostredne po februárovom prevrate, keď patril medzi prominentných intelektuálov. Miesto toho je rámec jeho spomínania určený aktuálnou pozíciou – autor, ktorý bol v dôsledku normalizačnej spoločenskej konsolidácie pozbavený možnosti participovať na verejnom živote pre jeho otvorene odmietavý postoj k okupácii Československa vojskami Varšavskej zmluvy.

Odlúčenosť od spoločenského kolektívu a s ňou súvisiace pocity odcudzenia a melanchólie zásadným spôsobom určujú spôsob, ktorým sa spomínajúci subjekt vzťahuje v texte k svojmu okoliu a ktorým ústredná postava naviguje interakcie so sociálnym prostredím i s urbánnym priestorom Bratislavy. Radoslav Passia v tejto súvislosti nazýva J. Roznera v kontexte jeho spomienkových kníh „introvertným flanérom“ a „dištancovaným pozorovateľom“ (Passia 2017: 113). Miera dištancie je v tomto texte špecifická, keďže autor tu miesto priameho rozprávača v prvej osobe volí personálneho rozprávača, čím sa akty spomínania, vnímania a zaznamenávania ešte viac problematizujú. Nastáva tu akoby „zdvojenie“ spomínajúceho subjektu, keď autor-rozprávač spomína na svoje minulé spomínanie a túto dištanciu zviditeľňuje prostredníctvom zvoleného typu rozprávača, jazykovo-gramaticky sa oddeľujúc od svojho minulého ja.

Motív odcudzenia subjektu od jeho okolia korešponduje s charakteristikou flanéra ako typu postavy, menovite s odtrhnutosťou od sociálneho sveta, nezaujatosťou, oslobodenosťou od spoločenských záväzkov (Ferguson 2015: 26). Roznerovo vylúčenie zo spoločenských štruktúr je na jednej strane nedobrovoľné, dané politickým diktátom zhora, na druhej strane je determinované jeho introvertným naturelom: „*Chvilú sedel nepohnuto a bezmyslienkovito v ušiaku, díval sa do rozžiarenej izby a myslel si, ako je dobre byť zase tu a nemusieť s nikým hovoriť*“ (Rozner 2009: 181). Respektíve: „*Asi v ňom bola nejaká chyba, že bol inak taký uzavretý, až po krk zapätý, že medzi sebou a inými nevedel rozbiť akúsi sklenenú stenu*“ (Rozner 2009: 75).<sup>1</sup> Jeho introvertnosť je však v napätí s fascináciou mestským priestorom, o čom svedčí napríklad zvyk hľadieť z okna bytu na ulicu: „*Pomyslel si, božemôj, koľko hodín asi strávil v tomto byte pred týmto kuchynským oblokom, prehnutý v páse, opretý o kamennú obrubu. [...] Vedel zízat tam dohu, stáby sa bol nahltal nejakej drogy*“ (Rozner 2009: 37). Zatiaľ čo toto gesto predstavuje v určitom zmysle obrátenie sa chrbtom k intimitate a súkromiu domova, možno ho zároveň chápať ako kompromisné riešenie zosúladujúce bezpečnosť priestoru domova s otvorenosťou voči verejnemu priestoru a mestu. Za zmienku stojí aj fakt, že J. Rozner s manželkou bývali v danom období na Vlčkovej ulici, ktorá svojím predmestským rázom kontrastuje s chaotickosťou, preplnenosťou a anonymitou typicky mestských priestorov. Okrem pozorovateľských výhod poskytovaných vyvýšeným stanoviskom je relevantný aj fakt, že pozorovateľ v takejto pozícii nie je súčasťou davu, vďaka čomu sa nevystavuje potenciálnym hrozbám prítomným v mestskom priestore. Vedomie tohto nebezpečenstva je v texte verbalizované: „*niečoho sa bál, predovšetkým alebo len ľudí [...] na úteku pred niečím, pred nejakým ohrozením*“

---

1 Na flanérsky princíp v texte poukazuje aj deklarovaná tendencia k záhaľke: „A tak bolo len logické, že Peter ho už dvadsaťpäť rokov pokladal za flákača, za nedisciplinovaného leňocha, tackajúce sa individuum bez cieľa. A mal svojím spôsobom pravdu“ (Rozner 2009: 224).

(Rozner 2009: 206). Kým charakter tohto „ohrozenia“ môže byť chápaný viacerými spôsobmi, v mimoriadne intenzívnej miere sa obavy tohto rázu ukážu ako opodstatnené v pasáži, keď sa J. Rozner vyberie na nočnú prechádzku, počas ktorej je napadnutý a okradnutý. Aj v tradičnej parížskej koncepcii si je flanér vedomý tohto nebezpečenstva, no nevyhýba sa mu, naopak, je preňho súčasťou flanérskej skúsenosti. Ako píše Keith Tester, „u Baudelaira práve nebezpečie plynúce z bytia v dave vyvoláva u básnika pôžitok z verejného spektaklu“ (Tester 2015: 3-4). Možno teda povedať, že miesto toho, aby flanér dav programovo vyhľadával, zároveň sa mu aj vyhýba, čo čiastočne určuje spôsob, akým sa pohybuje v priestore mesta. Roznerov introvertný flanér zájde dokonca tak ďaleko, že reálny pohyb po meste nahrádza prechádzaním sa v domácom interiéri: „Namiesto toho, aby sa prechádzal vonku, prechádza sa po byte“ (Rozner 2009: 42). Keď je okolnosťami nakoniec prinútený obydlie opustiť, prechádzkové trasy volí so zreteľom na eliminovanie možnosti potenciálnych stretnutí: „Nikde inde v celom meste nebola taká vysoká pravdepodobnosť, že by na niekoho narazil, preto prešiel na druhú stranu Štúrovej a z nej rovno ďalej do Fučíkovej, predtým Fochovej“ (Rozner 2009: 63). Vyhýbanie sa stretnutiu s ľuďmi tu nie je výsledkom rozprávačovej arbitrárnej mizantropie, v skutočnosti ide o snahu vyhnúť sa momentom sociálneho stretu – vďaka čomu si chodec zachováva anonymitu flanéra.

Vnímanie mesta je v texte silne subjektívizované, určované nánosmi spomienok vnímateľa, ktoré toto vnímanie prestupujú; niekedy ide iba o letmé reminiscencie, inokedy o pomerne rozsiahle epizódy z osobnej minulosti. J. Rozner v texte zároveň mapuje efemérnosť spôsobov, ktorými sa vládnuce režimy a historické obdobia vpisujú do textu mesta,<sup>2</sup> reprezentujúc vedomie, ktoré vidí za hranice konkrétneho historického obdobia a vníma mesto ako komplikovaný palimpsest pozostávajúci z vrstiev a nánosov jednotlivých historických etáp. Toto mapovanie sa často uskutočňuje prostredníctvom poukazu na zmenené názvy objektov a ulíc: „Tulipán bol pomerne nový bar na rohu jeho niekdajšej ulice a Štúrovej, a na konci Štúrovej bola kaviareň Bláha, síce sa teraz volala Krym, ale on ju ďalej volal tak, ako z čias vojny“ (Rozner 2009: 63). Jeho chodec je citlivý na dobové mocenské snahy prepísať minulosť mesta, uspôsobí ju aktuálnym ideologickým potrebám:

„A už sa aj ľahkonoho ponáhlal v zimmíku a s nákupnou taškou dolu zákrutou, až sa z nej dostal na široký viedensko-jugendstilovský kvázi bulvár, na druhej strane s veľikánskym, pred víťazstvom robotníckej triedy aj ľudu prístupným parkom, s Grassalkovichovým palácom, po väčšinu jeho života sa táto ulica volala po Štefánikovi, až keď historici za novej éry ľudstva odhalili, že tento národný hrdina bol celkom obyčajný francúzsky špión, premenovali ju na ulicu Obrancov mieru“ (Rozner 2009: 230-231).

Mestský subtext (marginalizovaný text, staršia vrstva palimpsestu) je potláčaný novším textom, reprezentujúcim jeho dobovú politickú interpretáciu. Vnímanie mesta ako palimpsestu umožňuje flanérovi „čítať odporujúce si momenty radikálnej diskontinuity a historickej alterity ako fragmenty a stopy prepísaného, iného‘ textu príbehov, ktoré presvitajú zo zlomkov domnelého dejinného

2 Spojenie „text mesta“ používa napríklad Daniela Hodrová, čím zdôrazňuje semiotickú povahu mestského priestoru (Hodrová 2006: 17-46).

118 kontinua“ (Nünning 2006: 578). História podložené vnímanie mesta je umožnené tým, že J. Rozner vychádza z intímneho vzťahu k rodnému mestu, ktorý textuálne fixuje. V texte sa z tohto hľadiska sprítomňujú a križia dve podoby minulosti Bratislavy – historická (nadosobná) a privátna, viazaná na spomienky obyvateľa mesta. Daniela Hodrová v tejto súvislosti hovorí o „tekutosti“ obrazu mestského priestoru: „Při čtení města totiž jako pozadí nefunguje jen kontext jiných měst, jimž disponuje čtenář-chodec [...], ale i vnější proměnlivost města v čase – v řádu hodin, dní, ročních dob, a konečně také minulé obrazy města, které jsou pro obyvatele spjaty s určitými vzpomínkami, s jeho příběhem – obyvatel město tvaruje na základě vzpomínek i svého snění“ (Hodrová 2006: 22).

Osobná minulosť nie je len konštitutívnym prvkom Roznerovho vzťahu k Bratislave, je zároveň aj tým, čo tento vzťah problematizuje. Vnímanie mestského priestoru je determinované spomienkami autora, ktoré môžu byť aj negatívne a traumatické, ide teda o vzťah istým spôsobom ambivalentný: „*a pretože ho videl prvý raz, čierne a vyludnené, bolo krásne, ako divadelné kulisy, teraz sú všetky cesty vychodené, každý dom niečím poznamenaný, všetko je opluvané jeho rozpomienkami, ošarpané, každodenné, zovšednené*“ (Rozner 2009: 216). V nadväznosti na formuláciu D. Hodrovej o snení je nutné podotknúť, že práve táto aktuálne vnímaná monotónnosť a rutina mestského priestoru akoby boli príčinou relatívne častého utiekania sa k historickej minulosti mesta, často až do období, na ktoré sa rozprávač nemohol pamätať. Ide teda sčasti o akúsi „privátnu“, nostalgickú históriu Bratislavy: „*vždy si myslel, bohvie prečo, keď bol v tejto budove, že tu kedysi, za monarchie, museli byť nejaké vojenské kancelárie, možno tu kedysi bolo veliteľstvo c. k. dunajskej flotily*“ (Rozner 2009: 64). Alebo: „*Všetci ti lidé sa mu zdali akísi sviatoční, aj sa prechádzali pomaly, plavne, zdalo sa mu teraz v rozpomienke. Idyla. A on patril tiež k nej. Bol v pastelovom impresionistickom obraze*“ (Rozner 2009: 66). Silný dôraz je kladený na vykonštruovanosť obrazu, jeho štylizovanú povahu. Vytváranie alternatívnej predstavy o meste, ktorá stojí v kontraste k deficitnej realite, je však legitímnym spôsobom, ako spomínajúci túto realitu spracúva. Dôležitým prvkom kontrastu je akcent na sviatočný charakter obrazu minulosti, čím sa čiastočne evokujú staré fotografické portréty, na ktorých boli fotografovaní spravidla oblečení do sviatočného, prípadne staré filmové zábery z mestských prostredí.

Základný prvok, ktorý prózu *Noc po fronte* (2010) odlišuje od knihy *Seдем dní do pohrebu*, je aspekt časovej extenzie. Príbeh prvej spomienkovej knihy sa odohráva počas jedného týždňa, pričom na túto základnú úroveň sa nabaľujú vrstvy spomienok. *Noc po fronte* je komponovaná ako tradičná spomienková próza s priamym rozprávačom v prvej osobe a s viac alebo menej zreteľným lineárnym radením jednotlivých sekvencií. Zachytáva obdobie od Roznerovho raného detstva za prvej Československej republiky po koniec druhej svetovej vojny. Text pozostáva z relatívne ucelených kapitol, z ktorých každá obsahuje jednu epizódu, respektíve spracúva jednu konkrétnu tému – Vladimír Barborík tieto útvary identifikoval ako črty (Barborík 2010: 74). Badateľná je určitá miera nekohéznosti prózy ako celku, ktorá je daná tým, že autor na nej pracoval od sedemdesiatych rokov až po

koniec svojho života (Barborík 2010: 74). Prejavuje sa to napríklad opakovaným uvádzaním niektorých faktov, čo ešte upevňuje svojbytnosť jednotlivých kapitol.<sup>3</sup>

Jednou z ústredných tém prózy je status Bratislavy ako mesta. J. Rozner má tendenciu zdôrazňovať hlavne „nemestský“ charakter Bratislavy, ktorá je tu vnímaná ako „predmestie Viedne“, v kontraste napríklad s českým Libercom:

*„Mal som rád Liberec, bolo to naozajstné mesto. Bolo viac mestom ako Bratislava. Nebol by som vedel povedať, v čom to bolo, veď Bratislava mala až raz toľko obyvateľov (alebo skoro raz toľko). Potom som raz usúdil, že starý Prešporok, hoci bol vždy prevažne nemeckým mestom – hradná štvrť patrila vždy nejakému veľkému uhorskému magnátovi, ale v ostatných častiach mesta žili mešťania – napriek tomu to bolo pohraničné mesto Uhorska a nieslo veľmi zreteľne jeho stopy – prizemné alebo úbohé, jednoposchodové domčeky v centre mesta, niečo z balkánskej nedbanlivosti, zaprášenosť – kým Liberec bol Západ, vedel som, že Západ je inde, ale Liberec už bol jeho príslubom, jeho predčasným zjavením“ (Rozner 2010: 14-15).*

V Roznerových spomienkach zaujímajú prominentné miesto také obrazy Bratislavy, ktoré evokujú dojem rozostavanosti, prázdnoty, vidieckosti a malosti: „kráčali [sme – doplnil P. M.] chodníkom medzi vysokou trávou, burinou a rastlinstvom, ktoré rozkvitlo práve teraz, koncom leta, a pretože sme videli okolo seba iba vysokú trávu, burinu a kvetenstvo, stále sme sa spytovali matky, či ideme správne“ (Rozner 2010: 105).<sup>4</sup> Na tieto spomienky potom nadväzujú početné obrazy Bratislavy zdevastovanej prechodom frontu cez mesto, v ktorých dominujú motívy deštrukcie a ohrozenia. Ide o textové konštruovanie obrazu mesta, v ktorom absentuje pevný poriadok; Bratislava sa nachádza v bode dejinnej ruptúry a jej osud je nejasný. Je to práve takéto mesto, ktoré v texte fascinuje Roznerovho flanéra. Inak povedané, zaujíma ho aspekt historického predelu, Bratislava v stave provizória: „teraz som si zrazu uvedomil, čo je mojou povinnosťou urobiť v tento deň: vyjsť do ulíc, keď sa mesto prebúdzá, vlastne ešte ani neprebúdzá, ale prejavuje prvé známky života“ (Rozner 2010: 240). D. Hodrová takýto stav mesta spája s princípom „divoškosti“, ktorý reprezentuje moment neusporiadanosti, chaotickosti, absenciu pevného poriadku ohrozujúcu telá pohybujúce sa v priestore mesta (Hodrová 2006: 52). Vojna narušá štruktúru mestského priestoru a pre chodca ho robí neprehľadným. Práve dočasná neprehľadnosť mestskej topografie zvlášť vyhovuje Roznerovmu flanérovi, ktorý sa vyžíva v prejavoch neusporiadanosti,<sup>5</sup> čo zrejme súvisí s jeho vtedajšou nekonformnou, programovo protimeštiackou orientáciou: „nervózni vzrušení fanatici ako ja, pre nich bol život tušený nepokoj, neustály pohyb, kolízie, antinómie, dialektické skoky a zvraty, tak či inak vykladany chaos, a noviny výrazom tohto zmietania“ (Rozner 2010: 30). Roznerovo prežívanie Bratislavy (a jeho textové stvárnenie) sa vyznačuje intenzívnou orientáciou

3 „Klepe všeličo do stroja – nespojité fragmenty do mozaiky nesplývajúcej do zreteľných tvarov“ (Rozner 2010: 162).

4 Na porovnanie: „lebo oproti domom na okraji Ružinova nebolo nič, [...] tam neboli už nijaké domy, ako na predmestskej ulici alebo na dedinskej ceste, niekde tam bola veľká lúka, kde nás aj všetkých vyfotografovali“ (Rozner 2010: 11).

5 Preferovanie princípu chaotickosti sa spája aj s odkazmi na „pulzovanie“ mestského života: „ale inak mesto, v ktorom pulzoval ďalej život – ibaže pulzoval izolovane v každom byte, ten pulz bol prepojený z bytu do bytu“ (Rozner 2010: 137).

120 na autenticitu a bezprostrednosť, pričom tu sa ešte viac než v próze *Sedem dní do pohrebu* zobrazuje priestor Bratislavy vo svojej špecifickej neopakovateľnosti. V texte sa hromadia názvy ulíc, obchodov a uvádzajú sa príbehy konkrétnych osôb. Textualizácia bratislavského priestoru v určitých momentoch prerastá do joyceovských pasáží písaných v móde prúdu vedomia:

*„Znova som sa vybral do bratislavských ulíc, začal som uprostred mesta, dolu na námestí od Manderlu, tam vo výklade mäso nie je ani nebolo, potom keď zabočím do Laurinskej, neskôr Leningradskej, malý obchod s dámskymi klobúkmi, potom Meinl, potraviny, ktoré tam už ani pred frontom neboli, potom obchod s rádiami, kedysi sa volal Quysztler, potom ho arizovali, ďalej dlhé rady výkladných skriň Umlaufa, nepotrebujem voňavku alebo extra mydlo, ani špeciálne nožnice alebo lak na nechty, oproti je Holderer, kam som v detstve chodil kupovať zošity a hlavne vystrihovačky, šiel som ďalej niekdajšou Laurinskou popri obchode s hračkami, popri kožušníctve, nie, o nijaký kožuch som nestál, popri optikovi, rám na okuliare nepotrebujem, ďalšom Meinlovi, medzitým boli ešte obchody so strižným tovarom a dámskymi pančuchami a krajčírstvo, ale vravel som si len, nič nič nič, a šiel som ďalej, na konci Laurinskej, tam kde sa na korze križuje so Sedlárskou, je na rohu veľký obchod s linoleom, do predizby alebo do kuchyne by sa nám zišlo linoleum, ale nebudem po ulici nosiť zrolované linoleum“ (Rozner 2010: 199).*

Príznačné je prepínanie medzi minulým a prítomným časom, signalizujúce intenzívne prežívanie aktu spomínania, jeho dôsledné sprítomňovanie. To súvisí s prelínaním časových línií, v jednej pasáži sa prestupuje minulosť, prítomnosť a budúcnosť mesta („*neskôr Leningradskej*“). Vedomie vnímateľa nepracuje s časovou lineárnosťou, miesto toho sa asociatívne rozkrývajú vrstvy mestského palimpsestu. V citovanom úryvku sa zvýrazňuje cudzojazyčný charakter mnohých z vymenúvaných vlastných mien, zdôrazňuje sa mnohonárodný charakter mesta, ktorý sa postupom času nivelizoval – Bratislavčania židovského pôvodu boli odvečení ešte za vojny a Nemci vyhnaní po vojne. Roznerovo spomínanie na pohyb mestom ide „proti prúdu“ dejín, vymedzuje sa voči procesom, ktoré zvonka zasiahli do vývinu mesta. V Barborík túto tendenciu v Roznerovom diele chápe ako „spor pamäti a dejín“, respektíve ako „spor jedinečného spomienkového výkonu a inštitucionálneho, ideologicky deformovaného a mocensky garantovaného moderovania minulosti: jeho zdrojom je situácia, v ktorej subjektívna skúsenosť s minulosťou nekorešponduje s tým, čo je zvonku (takrečeno úradne) ako minulosť predkladané na osvojenie“ (Barborík 2010: 73).

J. Rozner nad objektívne existujúce mesto rozprestiera vlastnú mentálnu mapu Bratislavy, ktorá jej priestor deformuje. Flanérova chôdza nepodlieha reálnej topografii priestoru a pozorovanie nie je ekfrasticky dôsledné, spojitosť obrazu je nahradená fragmentárnym kĺzaním od jedného čiastkového javu k druhému a z jednej časovej roviny do ďalšej. Deficit celistvosti obrazu priestoru je však v texte kompenzovaný predstavou o celistvosti kultúrnej identity mesta, jej kontinuite, vyjadrenej pojmom *genius loci*, s akcentom na tie aspekty priestoru, ktoré sa vzpierajú dočasným civilizačným vplyvom (Derdowska 2011: 120).

## Chodec v čase a mimo času (Stanislav Rakús: Temporálne poznámky)

Próza Stanislava Rakúsa *Temporálne poznámky* vyšla v roku 1993, teda v období, ktoré ponúkalo možnosť otvoreného kritického zhodnocovania normalizácie. Presná lokalizácia jej deja (Košice v roku 1972) naznačuje, že autorovým cieľom je literárna reflexia špecifického dejinného obdobia, ako ho vnímal konkrétny a presne lokalizovaný jedinec (hlavná postava Dušan Sakmár sa sčasti prekrýva s empirickým autorom) (Barborík 2006: 324). Dianie v texte, napriek využitému personálnemu rozprávačovi a er-forme rozprávania, je naviazané na konkrétny priestorový a časový bod.

Jedným z kľúčových prvkov, ktoré určujú štruktúru Rakúsovej prózy, je princíp času, o čom napokon svedčí už jej názov. Medzi hlavné tematické uzly textu patrí najmä motív nesúladu rozličných časových režimov, menovite toho hrdinového (subjektívneho) a toho spoločenského (objektívneho), vynucovaného z mocenských pozícií. Typickým príkladom tohto nesúladu je už úvodná pasáž novely, v ktorej hlavný hrdina, učiteľ slovenského jazyka a literatúry na večernej škole, mešká na vyučovaciu hodinu. Sakmárovo meškanie – aj keď neúmyselné – predstavuje narušenie zhora ustanoveného spoločenského poriadku, reprezentovaného školským rozvrhom. Chôdza hlavného hrdinu mestom sa vymyká mocensky vyžadovanej funkcii presunu z bodu A do bodu B v stanovenom časovom horizonte a za pevne stanoveným účelom, čím sa Sakmár dostáva do rozporu s objektívne platným časom ako prostriedkom „harmonizace a prosazování zájmů“ (Nünning 2006: 107). Dušan Sakmár pri svojej ceste do školy zároveň zanedbáva organizáciu priestoru a spôsoby, ktorými je regulovaný pohyb ľudí mestským priestorom, keďže pri vstupe do areálu školy prelezie cez múr. Napriec celým textom je hrdina „konfrontovaný s vlastnou neschopnosťou zvládnuť požiadavky životného času. Inak povedané – fyzicky *nestíha* svet svojej existencie. Oproti nemu je postavený pre hlavného hrdinu primeranejší svet kultúry“ (Barborík 1994: 21).

Kontakt s kultúrou má pre Sakmára bezprostrednú podobu zápiskov, ktoré si zaznačuje do diára, pričom jeho poznámky „*nezväzovala časová predtlač tisíc deväťsto sedemdesiateho druhého roka*“ (Rakús 2006: 9). Zápisky predstavujú výsledný produkt činnosti pozorovateľského subjektu, ktorý materiál pre svoje písanie často vyhľadáva v mestských uliciach: „*Práve to, že na Leninovej ulici stretával iba neznámych ľudí, ho začalo teraz, keď sa už rozhodol, že pôjde do kaviarne, ale ešte stále hľadal na to vhodnú zámienku, vzrušovať svojou problémovosťou. Najprv sa dal unášať trocha tajomným i trocha mrazivým pocitom, že nikoho z okoloidúcich ešte nikdy nevidel, že v tomto známom teréne vidí každého z nich prvý a vari aj posledný raz v živote, a potom sa začal zaoberať odlišnosťou ľudských tvárí*“ (Rakús 2006: 27).

Ludská tvár a jej črty patria medzi návratné motívy textu, dôraz sa kladie na atribúty sprostredkujúce individualitu postáv: „*Niet veľa takých vecí na svete, ktoré sú zvlášťne svojou rovnakosťou a bežné svojou odlišnosťou, dokonca aj v literatúre, uvažoval Sakmár, je motív dvojnícťva a rovnakosti ľudských tvárí znamením výchylky a extrému*“ (Rakús 2006: 27). Je príznačné, že Sakmár, ktorý je v rozpore s nárokmi kolektívu, vníma mestský dav v jeho mnohosti a variabilite, nie ako jednoliaty celok. To je napohľad v protiklade so všeobecnými charakteristikami mesta, keď mestské prostredie potláča ľudskú individualitu – podľa Waltera Benjamina je najtypickejšou vlastnosťou veľkého mesta to, že maže stopy



122 po jednotlivcovi (Bauman 2015: 140). Motív dvojníctva, ktorý Sakmár hodnotí ako „výchylku a extrém“, patrí medzi charakteristické motívy mestských textov (Hodrová 2006: 203-207). Toto navonok protirečivé hodnotenie súvisí s naladením hlavného hrdinu voči mestu, ku ktorému sa v rozhovore hlási aj sám autor:

„Jednako však môj vzťah k mestu je prírodný v takom zmysle, v akom je prírodná dedinskosť. Tento rozmer sa do mestských Temporálnych poznámok premieta tak, že hlavná postava Dušan Sakmár ako médium personálneho rozprávania má, pravda, nie na výrazovej, ale pocitovej temporálnej úrovni, lyricky prítomnostný, prírodný vzťah k mestu, ktorý sa odvíja z prúdenia vetra, sezónnych premien krajiny, farieb, zvukov a ticha, zo zážitkovej interpretácie štvrtí, cintorínov a noci“ (Barborík – Darovec – Rakús 1996: 12).

Sakmár zvláda mestský priestor cez „nemestský“ filter, ktorý sa vzpie- ra vnímaniu davu ako anonymného, jednoliateho objektu, v ktorom sa vnímateľ rozplynie a stratí vlastný zmysel pre identitu – estetická senzibilita postavy miesta toho vysúva do popredia (často excentrický) detail potvrdzujúci jedinečnosť vnímaného. Bezčasová kategorizácia javov je nahradená prítomnostnou evidenciou singulárnej, neopakovateľnej situácie.<sup>6</sup>

Sakmárov pozitívny vzťah k nočnému mestu taktiež signalizuje jeho „obrátený“ vzťah k inštitucionálne určenému časovému režimu Košíc; ako podotýka Tamara Janecová, „nočné mesto kontrastuje s denným mestom, ktoré je pre Sakmára zdrojom napätia a nervozity. Večer je pre Sakmára vlastne ráno, až vtedy sa skutočne začínajú jeho dni“ (Janecová 2017: 20). Noc tu predstavuje obdobie, keď sa suspendujú požiadavky vyplývajúce z profesionálneho zaradenia obyvateľa mesta, existuje tu teda možnosť pre v istom zmysle nehatené využitie možností, ktoré mestský priestor ponúka. Aj v súvislosti s nocou na seba v Rakúsovej próze upozorňuje svojské stváranie mestského priestoru, ktoré tenduje k lyricko-emo- tívnej identifikácii rozprávačského subjektu s prostredím. V kontraste k vnímaniu mesta ako odcudzeného, anonymného či sterilného priestoru sa Košice etablojú v texte ako mesto „budujúce identitu obyvateľa“ (Passia 2010: 263), ako priestor dôverne známy a obývaný: „aj v tomto úsporne, takmer intímne osvetlenom strede mesta“ (Rakús 2006: 24).<sup>7</sup> Mesto ako pozitívny pól v emočnom svete hlavného hrdinu vyplýva zo všeobecne bezútešnej životnej skutočnosti, ktorá na Sakmára dolieha z viacerých strán, či už ide o stroskotávajúci vzťah s manželkou, alebo problémy v pracovnej sfére. Sakmár však aj v mestskom priestore identifikuje stopy vplyvov, ktoré determinujú jeho ubíjajúcu každodennosť – ide napríklad o dobovo príznačné názvy mestských objektov (Leninova ulica, Krupskej ulica a iné), ktoré sú podľa S. Rakúsa „výrazom totalitnej sémantiky, pomenúvajúcej po sebe kaž- dý meter štvorcový životného priestoru“ (Barborík – Darovec – Rakús 1996: 12).

6 Zmysel pre singulárny detail sa u S. Rakúsa prejavuje napríklad zdôrazňovaním telesných odchýlok postáv v zmysle „kreatúrnej dôstojnosti“ jedinca (v *Temporálnych poznámkach* napríklad nos študentky Tirpákovej) (Barborík 2014: 430).

7 Podľa P. Zajaca vychádza Rakúsovo písanie o Košiciach zo stredoeurópskej predstavy „diskrétného, znášanlivého mesta“, vnímaného z detskej perspektívy, zdola nahor (Zajac 2010: 262).

Intímny rozmer vnímania priestoru Košíc je zdôraznený evokáciou Sakmárovho mentálneho obrazu mesta vytváraného ako úhrn jeho vlastných skúseností s ním: „*Je to asi hodina cesty – nie prvý raz bude kráčať touto trasou k amfiteátru a potom do kopca k Novému mestu, kde býva v ošarpanom, v spodnej časti fasády otlčenom a popísanom, štvorposchodovom paneláku na Luníku VII, v štvrti, ktorá patrí k najnovším a zo Sakmárovej terajšej pozície aj najvzdialenejším častiam Nového mesta. Tam ho čaká asi dvojkilometrová chôdza cez Triedu SNP a po odbočení ešte desaťminútové stúpanie smerom k Myslave*“ (Rakús 2006: 109). Časové údaje v úryvku signalizujú, že mesto je spracúvané práve prostredníctvom chôdze, alebo inak, že chôdza je spôsobom, ktorým flanér nadväzuje vzťah s mestom v procese jeho „vymeriavania“, teda získavaním prehľadu o vzdialenostiach, sklone a smere jednotlivých ulíc a orientačných bodoch. Flanérске zakúšanie mesta prepisuje topografickú danosť priestoru relativizovaním jeho objektívne daných súradníc vo vzťahu k chodcovi, jeho fyziologickým možnostiam, osobnostným preferenciám a psychickým stavom. Vzdialenosti a smery sa preto flanérovi javia inak, než ako boli zanesené do mapy, segmenty priestoru sa v porovnaní s mapou môžu zdať kontrahované alebo naopak zväčšené. Flanérске prepisovanie mesta sa týka aj vnímania času a pomenúvania častí priestoru: „*Mesto však nielen vnímal, prežíval a fixoval vo svojom vnútri, ale si ho aj voľne, dojmovo charakterizoval a pomenúval – mal v ňom štvrte s pomalým plynutím času, dom nedeľného obeda, bielu ulicu a mnohé iné domy, ulice a štvrte*“ (Rakús 2006: 111).

Sakmárove pozorovania a s nimi spojené zápisky majú svoj totalitný pendant, stelesnený postavou príslušníka štátnej bezpečnosti. Tieto polohy sú však v texte spravidla starostlivo oddelené: zatiaľ čo zápisky vyhotovené pre potreby „zodpovedných orgánov“ majú presne stanovený cieľ, Sakmárove poznámky sú výrazne samoučelné, ide v nich o náhodný, asociatívny pohyb od jedného motívu k ďalšiemu (s tým súvisí tiež fakt, že nedodržiavajú ani predtlač diára). Rovnako bezcieľny, neorganizovaný charakter má aj Sakmárov prejav počas vyučovacích hodín, keď často flanérsky „blúdi“ v rámci učebnej látky, odbočujúc od predpísaných učebných osnov. Blúdenie, respektíve negácia teleologickej priamočiarosti, sa často odráža aj v digresívnej syntaktickej štruktúre súvetí – ide napríklad o už citované súvetie, v ktorom je koniec relatívne krátkej hlavnej vety („*Práve to ho začalo teraz vzrušovať svojou problémovosťou*“) oddialený až o štyri riadky prostredníctvom viacerých vsunutých vedľajších viet. Tento moment definovala Nora Schmidtová ako imanentnú súčasť flanérstva: „pokiaľ je flanérie vytlačena z konkrétného verejného priestoru, koná sa pohyb v médiu: pohyb se stáva umelckou kategóriou, ktorá ho stavia do opozície proti ustrnutiu reálneho socializmu“ (Schmidt 2018: 196). V rovnakom zmysle hodnotí digresívnosť *Temporálnych poznámok* aj Ivana Taranenková, podľa ktorej je účelom zvoleného postupu transformácia ťaživej monotónnosti do podoby bizarnej grotesky (Taranenková 2010: 235). Akt výpovede, ale aj samotné Sakmárove zápisky, teda akty medializácie, sú vlastne kompenzáciou v situácii, keď sú možnosti flanérského vzťahovania sa k priestoru okliešťované – takto možno vnímať aj Sakmárovu preferenciu nočných prechádzok. Vo všeobecnosti pritom nejde o priamu konfrontáciu s mocou v zmysle explicitného zákazu či obmedzenia, dozor tu má charakter skôr rozptýlenej, všadeprítomnej možnosti stretu – V. Barborík hovorí v súvislosti s Rakúsovou prózou o „atmosfére permanentného dozoru“ (Barborík 2014: 437). Najcharakteristickejším príkladom

124 je práve úvodná pasáž, v ktorej Sakmár mešká na hodinu, pričom tento napohľad banálny incident sa spája s príznakovými výrazmi typu „závažný priestupok“ alebo „bezočivá recidíva“. Výsledkom neustáleho vedomia hrozby je úzkostlivé napätie protagonistu, ktoré vyvažuje, okrem iného, práve chôdzou: „*Podnecovaný svojím neovládateľným dynamizmom musel aspoň občas vybehnúť von a prehnat' sa smerom k administratívnej budove a spať*“ (Rakús 2006: 82).

Nesúlad medzi hrdinom a dobou, v ktorej je situovaný, sa v próze sprítomňuje primárne na časovej rovine ako Sakmárovo „meškanie“ za všeobecne vynucovaným tempom (meškanie do práce, neskoré príchody domov, neschopnosť uspokojivo pokrývať predpísanú učebnú látku v práci). Pre dobové vnímanie času bol typický pojem pokroku,<sup>8</sup> súvisiaci s teleologickou povahou marxistického historického materializmu, ktorý postuloval nevyhnutnosť dejinného vývinu od jednoduchých politicko-spoločenských foriem ku konečnému štádiu histórie (Bílik 2020: 90). V opozícii k metafore pokroku stojí flanérska chôdza, v ktorej pohyb nie je po-krokom. Flanérova chôdza je v podstate náhodná a nemá presne stanovený cieľ, flanér bezúčelne blúdi mestským priestorom, mení smer a často sa zastaví (či už ide o lokál, nárožie, cintorín a podobne), aby mohol nerušene pozorovať mestské dianie.

Ak ostaneme pri metafore chôdze, je dôležité pripomenúť, že pre ikonografiu socialistickej totality bol príznačný synchronizovaný krok, pochod, či už jednotiek ľudových milícií, alebo prvomájových sprievodov (najmä v období tesne po februárovom prevrate). Pre všetky tieto celky platí, že v pohybujúcom sa dave sa rozplýva špecifická identita jedinca, ktorý sa stáva iba jednou čiastkou mohutného kolektívneho celku (a celok je zas nástrojom dejinného pohybu). Jedinec musí „držať krok“ a podrobovať sa časovému režimu celku (zosynchronizovať, zharmonizovať sa s ním), aby nezaostal a nevyčlenil sa z „masového tela“, pričom zmyslom chôdze je v tomto prípade – ale aj v iných dobových politických rituáloch – „potvrdiť príslušnosť ku kolektívnej štruktúre“ (Bílik 2020: 91). Ako uvádza René Bílik, „podložím tejto akceptácie [historickomaterialistického naratívu – poznámka P. M.] je rezignácia na vlastnú individuálnosť, osobne založenú subjektivitu a svojho druhu jej ‚rozpustenie sa‘ v kolektívnom sociálnom organizme“ (Bílik 2020: 92). Ďalším príkladom dobového rituálu, v ktorom sa performatívne inscenuje celok spoločenského organizmu, sú spartakiády, ktoré zároveň odkazujú k princípu organizovaného pohybu ako prejavu vitality a dynamizmu (v úvode románu sú vitalita a dynamizmus kladené do opozície k Sakmárovmu meškaniu a neschopnosti podriaďiť sa časovému režimu školy). V aktoch pochodovania a synchronizovaného pohybu sa zviditeľňuje instrumentalizácia ľudského jedinca, zatiaľ čo v opozícii voči nej stojí neorganizovaná flanérska chôdza mestským priestorom. Živelná spontánnosť chôdze sa v *Temporálnych poznámkach* premieta do spôsobu, ktorým sa pevne organizovaný a mocou uzurpovaný priestor (vo sfére pohybu spojený s inštrukciou na rýchly a priamočiary presun) stáva „ľudsky zabývaným a kultúrne zvládnutým“ (Barborík 2014: 438). Voľnosť pohybu a bezcieľne blúdenie umožňujú hlavnej postave zamerať pozornosť na singulárny detail (fragment), ktorý sprostredkúva intímny, neodcudzený charakter mesta.

8 „Má rada kvety, svoju prácu a vôbec všetko, čo je ušľachtilé a pokrokové, všetko, čo slúži rozvoju človeka a napredovaniu spoločnosti“ (Rakús 2006: 18).

## Flanér a mesto ako memento mori (Peter Macsovszky: *Mykať kostlivcami*)

V románe Petra Macsovszkého *Mykať kostlivcami* (2010) sa zviditeľňuje jeden z najvýraznejších tematických zdrojov autorovej prozaickej tvorby, a síce zážitok postmoderného tuláka – práve motív tuláka charakterizuje Zygmunt Bauman ako jeden z dominujúcich „postmoderných osobnostných vzorcov“, medzi ktoré zaraďuje aj flanéra: ide o jedinca, ktorý nepodlieha normám a pravidlám miesta, kde je aktuálne situovaný, každé jeho zastavenie je iba prechodné a chýba mu pevne určený cieľ cesty (Bauman 2006: 46-49). Postava dobrovoľného exulanta, ktorý opúšťa domov, uprednostňuje pohyb a stret s cudzinou pred istotami spojenými s domácim kultúrnym prostredím, je súčasťou viacerých próz P. Macsovszkého: *Mykať kostlivcami*, *Želáte si novú kúpeľňu?* (2012), *Tantalópolis* (2015), *Povrch vašej planéty* (2017). Možno z nich vyabstrahovať z veľkej časti autobiografický subjekt, ktorý sa konštituuje ako tulák v globálnom kontexte, bez pevných väzieb ku konkrétnemu miestu, pričom sa nachádza v neustálom pohybe a vyhľadáva strety s kultúrnymi prejavmi inonárodných spoločstiev.

Román *Mykať kostlivcami* sa odohráva počas jediného dňa v Amsterdame, kde sa hlavná postava Šimon Blef (čiastočne odkazujúca k empirickému autorovi) pohybuje priestorom mesta. Počas čakania na príchod manželky Estrelly navštevuje reštaurácie, konzumuje alkohol, oddáva sa pozorovaniu okolia, čo v ňom vyvoláva spomienky a reflexie. Šimon je v texte prezentovaný ako „*notorický zapisovač*“ (Macsovszky 2010: 9) a pozorovateľ mestského diania: „*Šimon sa usadil pri okne tak, aby dovidel na dianie nielen na ulici, ale aj pri výčapnom pulte. Obsiahnuť pohľadom čo najväčší výsek z práve naservírovaného sveta: vtedy sa cíti v bezpečí*“ (Macsovszky 2010: 7). V románe sa uplatňuje personálny rozprávač, ktorý do určitej miery koriguje narcistické zameranie hlavnej postavy, aj keď z hľadiska súvislosti medzi autorom a Šimonom Blefom dochádza k istému prekrytiu medzi perspektívou rozprávača a perspektívou hlavnej postavy. K základným znakom charakterizujúcim hlavnú postavu patrí najmä vykorenenie, v prvom rade z domovského prostredia, no zároveň aj z prostredia hostovskej krajiny, pričom tuláctvo figuruje ako fakt, ktorý v najväčšej miere determinuje protagonistovo vnímanie skutočnosti. Na Šimonov cestovateľský nepokoj nadväzuje hodnotenie domovského prostredia (časovo situovaného do minulosti) ako čohosi provinčného a malého. Domov sa v texte spája primárne s postavou odcudzeného otca, voči ktorému sa Šimon naprieč textom vymedzuje, a to najmä svojím kozmopolitizmom (prítomný morálny aspekt je tu zároveň relativizovaný, keďže aj hlavná postava je neraz prezentovaná prostredníctvom jej nedostatkov). Hrdina sa mestom pohybuje prevažne sám a jeho tendencia k fabrikácii fantaziem čitateľa zneisťuje napríklad aj v tom, či sa skutočne chystá na stretnutie s Estrellou, respektíve či táto žena vôbec existuje. Môže totiž ísť o ďalší textový „trik“, zámienku pre konštrukciu scenárov a k nim priliehajúcich úvah. Estrella sa v texte ukazuje prevažne iba ako „kostlivec“, osoba lokalizovaná v minulosti, ktorá nie je prítomná, a tým pádom je mŕtva: „*Kto nesedí so mnou v tejto krčme, za týmto stolom, ten je pre mňa mŕtvy*“ (Macsovszky 2010: 223). Zavádzanie, blafovanie je napokon zakódované aj v priezvisku hlavnej postavy (Součková 2013: 150).

S neschopnosťou hrdinu zapustiť korene v konkrétnej geograficko-kultúrnej realite súvisí aspekt bezdomovstva hlavnej postavy, ktorý je čitateľovi

126 pripomínaný v celom texte. Ako upozorňuje Karol Csiba, „oscilácia medzi starým a novým tvorí jedno z ohnísk celého textu. Odmenou, ktorú hrdina za toto mentálne úsilie dostáva, je však väčšinou vyhostenie z oboch týchto svetov a miestami skôr pocit extrémneho bezdomovstva ako duplicitné domovské právo“ (Csiba 2011: 74). Hlavná postava svoje bezdomovstvo artikuluje na viacerých miestach, čiastočne svojim opakovaným obraciam sa k Mexiku ako akémusi pomyselnému cieľu, pričom jeho provizórnosť a relativita sú vyzdvihnuté v postave otca jeho manželky, Ernesta, pre ktorého je Mexiko, naopak, východiskom, a ktorému je „*pocit cudzosti [...] bližší ako ktorákoľvek domovina*“ (Macsovszky 2010: 222). Pocit cudzosti, prežívaný aj hlavnou postavou, je typickým pre postmoderného flanéra, ktorý „nemôže svet nevidieť [...] ako miesto minulých alebo potenciálnych nomádskych expedícií – pre postmoderného flanéra sa svet konštituuje ako takéto miesto“ (Bauman 2015: 155). Ďalšie atribúty flanérstva, ktoré v texte poukazujú aj na princíp bezdomovstva, sú sklon k záhaľke (bezcieľnosť) a sociálne vyčlenenie (absencia pevných sociálnych väzieb).

Dôležitým aspektom textu je spôsob, akým sa Šimon Blef vzťahuje k cudzincom, ktorých stretáva počas svojho blúdenia Amsterdamom. Zatiaľ čo D. Hodrová uvádza, že ak pri stretnutí s okoloidúcim nedôjde k osloveniu, chodec „mine i príležitosť k setkání, k rozhovoru a mine i jeho příběh“, ktorý sa potom „nenarativizuje v rámci chodcova příběhu“ (Hodrová 2006: 200), u Macsovszkého je toto pravidlo problematizované. Šimon Blef osoby na ulici a v krčmách oslovuje len zriedkakedy, no napriek tomu ich včleňuje do štruktúry naratívu tým, že ich situuje do pozície objektov jeho fabrikácií, dohadov a špekulácií: „*A čo teda? Vedkyňa? Pedagogička? Nie, najskôr asi sekretárka. Napríklad vo vzdelávacom inštitúte*“ (Macsovszky 2010: 14). Stretnutie tak ostáva mestskou „udalosťou bez minulosti a budúcnosti“ (Bauman 2000: 95). Ak sa pre hrdinu aj nejaká postava z davu vyčlení, figuruje iba ako príležitosť pre textotvorbu notorického zapisovača P. Macsovszkého, obraz o opisovanej postave je tak vždy viac-menej nestabilný, otvorený. Nikdy nedochádza k skutočnému medziludskému stretu. Macsovszkého flanér si spravidla udržiava charakteristický postoj nezaujatého pozorovateľa: „*Ako dobre, že Šimon môže už len tak sedieť, liať do seba ohnivý mok a lahostajne sa prizerat ufúlanému stisku na ulici*“ (Macsovszky 2010: 10).

Kľúčovú úlohu vo vzťahu hlavnej postavy k mestskému davu zohráva koncept hry, a to v dvojakom zmysle, tak ako ho pri uvažovaní o flanérstve definuje Z. Bauman: Po prvé, Šimon Blef si o objektoch svojich pozorovaní konštruje fikcie; Baumanovými slovami, „veľa toho neviem, a preto z nich môžem urobiť, čokoľvek chcem, pretože nech z nich spravím čokoľvek, nebude to mať nijaký vplyv na to, kým skutočne sú alebo budú. [...] Byť flanérom znamená inscenovať možnosti významu“ (Bauman 2015: 142). A po druhé, s ľuďmi z davu rozohráva Macsovszkého flanér hru v zmysle divadelného predstavenia, keďže „úlohou flanéra je brať svet ako divadlo, život ako hru“ (Bauman 2015: 146).

Šimon Blef je fyzicky prítomný v Amsterdame, no jeho mentálny svet sa prostredníctvom rozsiahlych úvah rozširuje aj o Mexiko, Káhiru, Rím, Slovensko a tak ďalej. Napriec textom je priestor relativizovaný a subjektivizovaný, figuruje primárne ako znakový, a tým pádom „tekutý“, intertextuálny, dynamický fenomén bez pevne daných súradníc, hraníc a charakteristík, keďže, ako uvádza Macsovszkého rozprávač, „*v každom meste sú zákutia, vďaka ktorým sa cítime, ako*

*keby sme sa ocitli v úplne inom meste, na druhom konci Európy“* (Macsovszky 2010: 111).<sup>9</sup> Pre Šimona neraz splývajú aj fyzický a mentálny priestor: „*na defilé udalostí uviaznutých v pamäti je táto ulica prikrátka, priúzka, sem sa človek uchyluje myslieť na iné“* (Macsovszky 2010: 18). Výrazne znakový charakter priestoru sa prejavuje napríklad aj tým, že opisované mestské scény sa často utvárajú podľa predošlých textových alebo vizuálnych vzorov (piktoriálnych modelov), ktorými hlavná postava disponuje. Blefovo prežívanie mestského priestoru súvisí s hodnotením D. Hodrovej, podľa ktorého „je-li město Textem, [...] pak připomíná borgesovskou nekonečnou knihu – obsahuje totiž všechny, nejen literární texty, které byly o něm a v něm napsány, a zároveň připomíná leibnizovskou monádu, neboť v sobě zrcadlí všechna ostatní města-texty“ (Hodrová 2006: 21). Príkladom miest-textov, ktoré sa v Macsovszkého texte zrkadlia, sú chaotické, znepokojujúce scény obrazov od Brueghela a Boscha: „*Hnáty z Brueghela a kolieska z Boscha, skutočne: bez rúk a bez nôh, záhadné, akým spôsobom ovláda svoje vozidielko, veď to, čo má pod trupom, nemožno nazvať ani len kýptikmi nôh, a prsty, prsty na horných končatinách jej vyrastajú rovno z útlých pliec“* (Macsovszky 2010: 58).

Vnímanie Amsterdamu ako pekelného priestoru plného absurdných a odpudivých výjavov charakterizuje celú prózu, celkový postoj k životu ako k „*záhrobnému karnevalu“* (Macsovszky 2010: 55) je pritom kódovaný už v sémantike názvu prózy. Konfrontácia s mestskou chaotickosťou a „inakosťou“ spôsobuje, že hlavná postava prežíva intenzívny vnútorný nepokoj, ktorý je opäť prítomný už v názve, mestský zmätok sa prenáša na hrdinu, ktorým táto atmosféra „myká“, určuje jeho chaotické blúdenie ulicami mesta. Kompozično-formálnym pendantom flanérovoho blúdenia je digresívna, nelineárna povaha textu, ktorá na úrovni textovej výstavby aktualizuje hrdinovo neukotvenie, nerozhodnosť. V Blefovom Amsterdame je v popredí karnevalový aspekt mesta vo všetkej svojej profánosti a telesnosti: „*masné, červené líca, sliny, chriachanie, sople, rýšavý docent matematiky prežívajúci šušne, ozrutní dôchodcovia v baloniakoch béžovej farby potkýnajúci sa o stoličky v kaviarni, potiace sa obézne dievčatá hopsajúce v pochodovom rytme nederpopového šlágru, stačí, stačí“* (Macsovszky 2010: 189). Kumulácia makabrozných výjavov je v súlade s celkovým barokovo temným módom písania, ktorý sa realizuje primárne na tematickej rovine ako obsedantná orientácia na smrť, rozklad a zánik. Dôsledkom hrdinovo nepokoja súvisiaceho s jeho prítomnosťou „*v meste veselej smrti“*<sup>10</sup> (Macsovszky 2010: 145) je miestami až panický pocit ohrozenia a intenzívne prežívaná smrteľnosť, mesto tu teda figuruje ako svojho druhu memento mori. Keith Tester v obdobnej súvislosti podotýka, že „verejný priestranstvá môžu byť miestami nezmerneho existenciálneho strachu. [...] Flanér je [...] v skutočnosti obeťou, nie vládcom vlastnej slobody“ (Tester 2015: 10).

9 V Macsovszkého próze *Povrch vašej planéty* je pasáž, v ktorej je tento koncept prezentovaný ako súčasť fabuly. Rozprávač vo svojej pracovni nájde portál, ktorý ústi do argentínskeho Buenos Aires.

10 Barokový koncept dobrej či veselej smrti (*mors bona, felix*) patril medzi typické náboženské ideály v 17. a 18. storočí, išlo o ambíciu aplikovať princípy „ars moriendi“ (umenia umierať) v záujme zvýšenia šance dosiahnutia prechodu do večného života (Mikulec 2013: 218-219).

Macsovszkého flanér sa v širších kultúrnych a intertextuálnych súvislostiach konštituuje ako aktualizovaný pendant barokového pútnika,<sup>11</sup> pohybujúceho sa cez alegorické mesto, ktoré zastupuje svet, analogicky napríklad voči Komenškého *Labyrintu sveta a raja srdca* alebo Bunyanovej *Pútnikovej ceste*, v ktorých cesta súvisí s rozpoznávaním „pominuteľnosti, márnosti a ničotnosti“ (Minárik 1984: 16) predmetného sveta a v ktorom „základnou istotou je smrť“ (Passia – Taranenkova 2014: 93). Mesto-svet v texte figuruje ako divadlo sveta (*theatrum mundi*), ktoré iba prekrýva povahu reality (Minárik 1984: 16). Protagonistov pohyb priestorom je spojený s prenikaním pod to, čo je chápané ako iba zdanlivý povrch, a s odkrývaním skutočnosti ako nezmyselného „*tanca smrti*“ (danse macabre) (Macsovszky 2010: 140), v ktorom sa na pódiu divadla sveta mykajú kostlivci. Keďže sa mesto vyjavuje z veľkej časti ako symbolický, respektíve alegorický priestor, text potláča jeho referenčnú platnosť a zvýrazňovaná je jeho intertextuálna báza.<sup>12</sup> Potvrdzuje sa tu výrok Bertranda Westphala o „zneskutočnení sveta“ súvisiacom s postmoderným odmietnutím pevne danej skutočnosti, pričom pri zobrazovaní priestoru „text predchádza miestu“ (Westphal 2011: 159). Existencia miesta v próze sa odvodzuje od pretextov, v Macsovszkého prípade najmä od alegorických maliieb Pietra Brueghela a Hieronyma Boscha, čiastočne však aj iných (Jacob van Ruisdael, bedekre a podobne). Macsovszkého vykorenený flanér zosúlaďuje v próze vonkajší priestor so svojim vlastným vnútorným svetom a na základe pretextových vzorov pretvára videnú skutočnosť na scény vyznačujúce sa prízemnosťou, barokovo drastickou telesnosťou až hnusom.

## Záver

Flanérov pohyb je vo svojom výsledku korelovaný s textom, ktorý predstavuje unikátnu mapu reflektovaného mestského priestoru. Ide pritom o mapu, ktorá vzniká ako hybrid objektívnej topografie mesta a flanérovej perspektívy ovplyvnenej fragmentárnosťou jeho pohľadu, procesuálnosťou aktu chôdze, telesnou dimenziou vnímania a zároveň existenciou rozličných kultúrnych pretextov formujúcich predstavu o danom priestore. Neguje sa ním karteziánsky protiklad medzi vonkajším a vnútorným (mysľou a telom), ako aj karteziánska predstava o homogénnom priestore, pričom vonkajšie sa stáva vnútorným na spôsob záhybu, ako to opisuje Gilles Deleuze (Deleuze 1993: 14). Akt flanérstva je zároveň spravidla prevodom zažitého<sup>13</sup> a videného na sériu usporiadaných znakov, je teda výsostne mediálny – v médiu sa usporiadanie priestoru už v zásadnej miere mení, podlieha úplne iným skladobným pravidlám, určeným blúdivosťou flanérскеj chôdze. Ako podotýka Jurij Lotman, „štruktúra priestoru textu sa stáva modelom štruktúry priestoru vesmíru a vnútorná syntagmatika prvkov vnútri textu

11 Macsovszkého postava sa od tradičnej predstavy pútnika odlišuje tým, že zatiaľ čo pútnik ako produkt protestantskej imaginácie disponuje vedomím cieľa svojej cesty, Šimon Blef je v kontexte postmodernej situácie pripravený o možnosť metafyzického ukotvenia svojho putovania (Bauman 2006: 29-33). Spoločné však majú to, že aktuálne prežívaná skutočnosť je vnímaná ako provizórna, nereálna, zbavená autenticity. Kým v minulosti pútnik tento fakt kompenzoval vedomím cieľa, Macsovszkého postava vníma deficit autenticity a „hlbky“ ako možnosť „kľzat“ po povrchu skutočnosti a realizovať nezáväznú textovú hru.

12 O výrazne intertextuálnej povahe Macsovszkého prózy svedčí aj bibliografia uvedená na konci knihy.

13 Nie je náhodou, že tri postavy flanérov opisované v tejto štúdií majú autobiografický základ. Zdá sa, že podkladom pre flanérске texty je vo všeobecnosti autentický kontakt s konkrétnym mestským priestorom.

jazykom priestorového modelovania“ (Lotman 1990: 250). V nadväznosti na to sú charakteristickými výstavbovými princípmi flanérskeho textu digresia, paren-téza, systematické oddiaľovanie završenia, hravé popieranie „ciela“ rozprávania, respektíve úmyselné rozbíjanie epickej celistvosti. Text nie je prezentovaný ako uzavretý, konečný tvar, naopak, zdôrazňuje sa v ňom procesualnosť a provizór-nosť textotvorby (Roznerove „*nespojité fragmenty*“, Sakmárove a Blefove zápis-ky). Flanér svojim inscenovaním a prepisovaním významov, rojčením a ustavič-nými vpádmi mentálneho sveta do sveta predmetného (pamäti do prítomnosti) narušuje štruktúru prostredia, a tým aj štruktúru textu. Práve fakt, že mesto má zreteľnú štruktúru – vrstvy histórie, pamäťové stopy, ale napríklad aj štruktúry tvorené pohybom obyvateľstva –, je predpokladom pre možnosti jej pretvárania. Z toho vyplýva estetická produktivnosť mesta pre daný typ textov. V istom zmysle ide o poetiku nadväzujúcu na romantický postoj ku skutočnosti, ktorá sa zároveň vymedzuje voči comteovskému ordre et progrès, keďže „rozlišujúcim znakom ro-mantického osudu býva neustála pouť-bloudění. A práve jejím prostredníctvom se romantik odlišuje od bežných obyvateľ i kosmopolitných cestovateľů, turistů. [...] Rodí se magické město s magickými ulicemi, neboť ulice není pokládána pouze za spojovací tepnu, umožňující přímočarý, rychlý přesun“ (Hrbata 2005: 401).

### Pramene

- MACSOVSZKY, Peter, 2010. *Mykať kostlivcami*. Bratislava: Drewo a srd. ISBN 978-80-88965-97-8.
- RAKÚS, Stanislav, 2006. *Temporálne poznámky*. Levice: L. C. A. ISBN 978-80-8912-975-1.
- ROZNER, Ján, 2009. *Sedem dní do pohrebu*. Bratislava: Marenčin PT. ISBN 978-80-8114-009-9.
- ROZNER, Ján, 2010. *Noc po fronte*. Bratislava: Marenčin PT. ISBN 978-80-8114-037-2.

### Literatúra

- BARBORÍK, Vladimír – DAROVEC, Peter – RAKÚS, Stanislav, 1996. RAKu odpovedá Stanislav Rakús (Rozhovor). *Rak*, roč. 1, č. 1, s. 5-14. ISSN 1335-1702.
- BARBORÍK, Vladimír, 1994. Vladimír Barborík číta Stanislava Rakúsa. *Romboid*, roč. 29, č. 2, s. 18-22. ISSN 0231-6714.
- BARBORÍK, Vladimír, 2006. Stanislav Rakús: Temporálne poznámky. In CHMEL, Rudolf a kolektív, ed. *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-918-8.
- BARBORÍK, Vladimír, 2010. Pamäťou proti dejinám. *Romboid*, roč. 45, č. 9, s. 73-79. ISSN 0231-6714.
- BARBORÍK, Vladimír, 2014. Od Vymeriavania plochy k Fáze uvoľnenia (Prozaické dielo Stanislava Rakúsa v súvislostiach). In RAKÚS, Stanislav. *Temporálne poznámky a iné prózy*. Bratislava: Kalligram, s. 417-442. ISBN 978-80-8101-843-5.
- BAUMAN, Zygmunt, 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press. ISBN 0-7456-2409-X.
- BAUMAN, Zygmunt. 2006. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON – Sociologické nakladatelství. ISBN 80-86429-11-3.
- BAUMAN, Zygmunt, 2015. Desert Spectacular. In TESTER, Keith, ed. *The Flaneur*. New York: Routledge, s. 138-157. ISBN 0-415-08912-3.
- BÍLIK, René, 2020. Festivity a alternatívna kultúra. In GONDA, Peter – ZAJAC, Peter, ed. *Socializmus – realita namiesto mýtov*. Bratislava: Konzervatívny inštitút M. R. Štefánika, s. 89-99. ISBN 978-80-8912118-2.
- BÍLIK, René, 2011. K tematizácii mesta v slovenskej literárnej kultúre (O jednom kultúrnom konštrukte). In MALURA, Jan – TOMÁŠEK, Martin, ed. *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava: Ostravská univerzita, s. 46-56. ISBN 978-80-7368-996-4.



- 130 COVERLEY, Merlin, 2006. *Psychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials. ISBN 978-12-8096-547-0.
- CSIBA, Karol, 2011. Pojem identity v prózach Petra Macsovszského. In PEKAROVIČOVÁ, Jana – VOJTECH, Miloslav – ŠPANOVÁ, Eva, ed. *Studia Academica Slovaca 40. Prednášky XLVII. letnej školy slovenského jazyka a kultúry*. Bratislava: Univerzita Komenského, s. 67-76. ISBN 978-80-223-3068-8.
- DELEUZE, Gilles, 1993. *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: The Regents of the University of Minnesota. ISBN 0-485-11421-6.
- DERDOWSKA, Joanna, 2011. *Kmitavá mozaika. Městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská. ISBN 978-80-87053-57-7.
- FERGUSON, Priscilla Parkhurst, 2015. The Flaneur On and Off the Streets of Paris. In TESTER, Keith, ed. *The Flaneur*. New York: Routledge, s. 22-42. ISBN 0-415-08912-3.
- HODROVÁ, Daniela, 2006. *Citlivé město. Eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis. ISBN 80-8690331-1.
- HRBATA, Zdeňek, 2005. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In ČERVENKA, Miroslav a kolektiv. *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, s. 315-510. ISBN 80-7215-244-0.
- JANECOVÁ, Tamara, 2017. Súkromný a verejný priestor v próze Stanislava Rakúsa. *Scientia et Eruditio*, roč. 1, č. 1, s. 13-22. ISSN 2585-8556.
- LÖFFLER, Catharina, 2017. *Walking in the City. Urban Experience and Literary Psychogeography in Eighteenth-Century London*. Wiesbaden: J. B. Metzler. ISBN 978-3-658-17743-0.
- LOTMAN, Jurij M., 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran. ISBN 80-222-0188-X.
- MIKULEC, Jiří, 2013. *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích*. Praha: Grada Publishing. ISBN 978-80-247-3698-3.
- MINÁRIK, Jozef, 1984. *Baroková literatúra*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- NÜNNING, Ansgar, ed., 2006. *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno: Host. ISBN 80-7294-170-4.
- PASSIA, Radoslav, 2010. Druhé mesto (Priestor Košíc v súčasnej slovenskej literatúre). *Slovenská literatúra*, roč. 57, č. 3, s. 259-269. ISSN 0037-6973.
- PASSIA, Radoslav, 2017. Prózy Jána Roznera a Bratislava (spisovateľ – autobiografia – mesto). *Slovenská literatúra*, roč. 64, č. 2, s. 104-117. ISSN 0037-6973.
- PASSIA, Radoslav – TARANENKOVÁ, Ivana, ed., 2014. *Hľadanie súčasnosti: slovenská literatúra začiatku 21. storočia*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-8119-085-8.
- SCHMIDT, Nora, 2018. Prochádzka a kultúrní vědy. Metody flanerie a fotografie Josefa Sudka. *Slovo a smysl*, roč. 15, č. 30, s. 190-206. ISSN 2336-6680.
- SOUČKOVÁ, Marta, 2013. K (ne)spolahlivému rozprávačovi v slovenskej literatúre. *World Literature Studies*, roč. 5, č. 1, s. 144-151. ISSN 1337-9690.
- TARANENKOVÁ, Ivana, 2010. Možnosti slobody (K Temporálnym poznámkam Stanislava Rakúsa). In SOUČKOVÁ, Marta, ed. *Medzi umením a vedou (pri príležitosti životného jubilea Stanislava Rakúsa)*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 231-237. ISBN 978-80-555-0151-2.
- TESTER, Keith, 2015. Introduction. In TESTER, Keith, ed. *The Flaneur*. New York: Routledge, s. 1-21. ISBN 0-415-08912-3.
- WESTPHAL, Bertrand, 2011. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-11021-2.
- ZAJAC, Peter, 2010. Rozprávania Stanislava Rakúsa. In SOUČKOVÁ, Marta, ed. *Medzi umením a vedou (pri príležitosti životného jubilea Stanislava Rakúsa)*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 255-263. ISBN 978-80-555-0151-2.
- ZAJAC, Peter, 2020. Telo, znak, poetika. In ZAJAC, Peter. *Od estetiky k poetike chvenia*. Bratislava: Veda, s. 37-43. ISBN 978-80-224-1846-1.

---

**Mgr. Patrik Miskovics**  
**Katedra slovenského jazyka a literatúry**  
**Pedagogická fakulta Trnavskej**  
**univerzity v Trnave**  
**Priemyselná č. 4**  
**918 43 Trnava**  
**Slovenská republika**  
**E-mail: patrik.miskovics1@tvu.sk**