

Poézia ako útek do jazyka. Na príklade básní Jána Ondruša a Alexandra Vutimského

Irena Dimova

DIMOVA, I.: Poetry as an Escape into Language (On poems by Ján Ondruš and Alexander Vutimski)

SLOVENSKÁ LITERATÚRA 67, 2020, No. 1, p. 58 – 73

Key words: homotextuality, language deficiency, lyrical subject, Slovak literature, Bulgarian literature

The focus of the current study is the construction of poetic meaning, which the eminent Slovak author Ján Ondruš and the Bulgarian one Alexander Vutimski employ in some of their poetry texts. First, are being analyzed the poetic strategies of 'overcoming the language deficiency' in Ján Ondruš's poetry. The argumentation is based on two main problems and initial points of similarity that can be found in the works of both poets: the multiple lyrical subjects and 'the enclosed circle.' Second, we look at four poetry works by Alexander Vutimski in terms of 'the naming problem,' 'the alternative language' and 'the alternative reality.' Furthermore, we project those problems on two main lyric presences in the texts – the blue boy and the rotted angel, which represent two methods of lyrical subject identification/self-identification. We briefly map the traces of homosexuality as a social problem in the 1940s in Bulgarian context – during A. Vutimski's life and writing years.

Kľúčové slová: homotextualita, nedostatočnosť jazyka, lyrický subjekt, slovenská literatúra, bulharská literatúra

V umeleckej literatúre sa často stretávame s témami, ktoré svojou problémovosťou nútia autorov hľadať možnosti, ako posunúť výrazový potenciál jazyka. V lyrickej poézii býva vysoko problémová situácia ostro viditeľná a obrazné výrazové prostriedky poézie sú založené na prekračovaní denotatívnych významov jazyka, aby lyrická výpoveď mohla dosiahnuť istú mieru verbalizácie nevyjadriteľného. Český básnik Miroslav Holub disproporčný výkyv lyrickej témy a jej tenzívnosť výstižne vyjadril tak, že lyrika je posledným slovom človeka v situácii,

keď sa už nedá nič robiť.¹ S „nedostatočnosťou“ jazyka sa básnici vyrovnávajú nielen prostredníctvom obraznosti, ale napríklad aj znejednoznačením lyrickeho subjektu, jeho rozdvojením či ešte zložitejším zmnožením. Takýto postup nachádzame aj v poézii Jána Ondruša (1932 – 2000), ale napríklad tiež v tvorbe bulharského básnika Alexandra Vutimského (1919 – 1943).²

Hoci ide o autorov rozdielnych národných literatúr, ktorí sú súčasťou odlišných spoločenských a kultúrnych kontextov, jestvujú medzi nimi paralely v postupoch umeleckého kódovania výpovede presahujúcej limity jazyka. Ak však aj v rámci komparácie priradíme oboch básnikov k sebe, môžeme sledovať iba ich typologické súvislosti, pretože nie sú dostupné informácie o tom, že by J. Ondruš poznal básne A. Vutimského z rozhrania tridsiatych a štyridsiatych rokov 20. storočia. Zároveň je hneď na začiatku potrebné upozorniť na rozdielnu mieru jednoznačnosti a konkrétosti zdrojov „nedostatočnosti“ jazyka, s ktorou sa obaja básnici vyrovnávali. Kým u J. Ondruša je motivovaná ideou protikladnosti človeka a strachom pred „záhubou individuálnej existencie“,³ problémovosť a tenzívnosť vybraných textov A. Vutimského vyplýva z tematizácie vlastnej homosexuality – to je dôvod jeho hľadania primeraných výrazových prostriedkov umožňujúcich transponovať do poézie viacvrstvosť tematického východiska.⁴

Ján Ondruš: zmnožený lyrický subjekt a uzavretý kruh

Zoltán Rédey konštatoval, že poézia J. Ondruša pôsobí na čitateľa „markantnosťou, zarážajúcou, inakosťou, semiotickou neurčitnosťou, iritujúcou významovou neprístupnosťou“.⁵ Fedor Matejov vidí v Ondrušovej poézii „zložitú ne-samozrejmosť jej významového utvárania a rozumejúceho čítania“.⁶ Je viacero faktorov, z ktorých vyplýva sproblematizovaná čitateľská recepcia tvorby J. Ondruša. Pre autora je charakteristická fragmentárnosť lyrickej výpovede, odzrkadľujúca sa v prerývaní vytvárania zmyslu v textoch – výraznú asociatívnosť sprevádzajú u neho časté veršové presahy. Ďalšou z príčin významovej neprístupnosti je znejasnenie identity lyrickeho subjektu. Ide o interferenciu troch gramatických osôb, ktorá vedie ku komplikovaniu čitateľskej recepcie. Milan Hamada píše o Ondrušových básňach ako o „trojrozmerných organizmoch“, v ktorých „sa všetko týka mňa, teba a jeho

1 Cit. podľa HARPÁŇ, Michal: *Teória literatúry*. Bratislava : Tigra, 2004, s. 194.

2 Literárna história priraduje Vutimského k tzv. generácii štyridsiatych rokov. Ide o veľmi všeobecné označenie, vytvorené na základe spätosti s decéniom, v ktorom väčšina príslušníkov tejto generácie začala uverejňovať svoju tvorbu. Básnik žil len krátkych 24 rokov. Napriek tomu jeho tvorba, ktorá je plodom päťročnej práce, zanechala v dejinách bulharskej literatúry výraznú stopu.

3 HARPÁŇ, Michal: Preventívna básnická akcia (Na okraj poetík Vaska Popu a Jána Ondruša). In: ONDRUŠ, Ján: *Básnické dielo*. Bratislava : Kalligram, 2012, s. 423.

4 Ešte výraznejšie tematizovanie homosexuality je badateľné v prozaickej tvorbe A. Vutimského. Ide o jeho dva esejistické texty O-hi-ku-san, Chromý chlapec a najmä novelu Oči, ktoré plačú, ktorej text nebol vydaný ešte dlho po autorovej smrti (vyšiel až v roku 2002 v knihe *Modrý chlapec rozpráva*), a to práve pre náznaky homosexuálnej tematiky. Homosexualita bola v čase života A. Vutimského (nielen) v Bulharsku stigmatizujúcim znakom, čo nevyhnutne vplývalo na jej poetické vyjadrenie – na jednej strane sa vyrovnával s vonkajším spoločenským postojom k homosexualite, na druhej strane s vlastným subjektívnym prežívaním sexuálnej „deviacie“.

5 RÉDEY, Zoltán: Poézia Jána Ondruša – sugescia mýtu a realita tvorby. In: *S dľaňou v ohni*. Bratislava : Studňa, o. z., 2002, s. 64.

6 Cit. podľa Rédey, c. d., s. 64.

60 a v podstate som to stále ja“.⁷ V súvislosti s náročnosťou recepcie Ondrušových básnických textov literárna kritika akcentuje spôsob, akým sa sám básnik projektuje do svojej tvorby. K uvedenej trojrozmernosti autorského Ja možno pridať ďalšie určenia, ako sú rozdvojenosť, rozštiepenosť, rozpoltenosť. Podstatný aspekt rozdvojenia vyrastá z vnútornej drámy básnického subjektu vystupujúceho zo seba v úsilí hľadať sa a nachádzať sa. To, čo literárna kritika označila ako rozdvojenosť, pomenoval Ján Ondruš pojмами rozpornosť, protirečivosť, protikladnosť.⁸ Zatiaľ čo prvé pomenovanie akcentuje vonkajšiu realizáciu vnútorných konfliktov, s výsledkom v podobe rozdvojenosti, Ondrušov výber pomenovaní kladie dôraz na to, čo vedie k tejto rozpornosti, t. j. na procesy prítomné v samotnom uvedení si stavu uväznenia v sebe. Téma protirečivosti je výstižne zachytená v básni *Z nemocnice* zo zbierky *Šialený mesiac*, kde je podstatná nielen postava Sifyfa, ale aj jeho kameň, ktorý naznačuje Ondrušom neskôr často využívanú seba-projekciu subjektu do predmetov z fyzického sveta. Údel lyrického Ja indikuje závislosť od príčiny jeho utrpenia. Básnické Ja je zároveň aj Sifyfom, „aj kameňom, ktorý dvíha, / jastrabím krídlom, / aj jeho vzlietnutím / terčom, / aj výstrelom doň/ ostrím, / aj rezom“.⁹ Pri interpretácii Ondrušových básní môžeme využiť všetky vyššie uvedené pojmy, pričom rozpornosť a protikladnosť označujú procesy sebareflexie a seba-analýzy básnického Ja, zatiaľ čo dosiahnutý stav básnického Ja predstavuje rozdvojenosť, prípadne roztrojenosť – v závislosti od postavenia subjektu v konkrétnych básňach, resp. básnických zbierkach.

Aspekt seba-problematizácie je identifikovateľný už v Ondrušovej debutovej zbierke *Šialený mesiac*, napr. v úvodnej básni *Pamäť*,¹⁰ kde verše oscilujú medzi modalitou troch gramatických osôb:

„Každé ráno bolo jediné obnažené okno,
bol pes bežiaci popredku a bola
obrovská príležitosť ako nad bazénom
celým telom sa rozhodnúť.
(...)
Nakreslím chlapca, ako si zvyká
zložitým pohybom okrucania onúc,
a ty mi povieš: vtedy.“

Text je sčasti formulovaný ako prehovor lyrického Ja, sčasti ako svojrázny básnický report, ktorým sa začína vstupný opis. Veršový úsek „matka ťa niesla, tíšila ústami“ v kontexte celej básne odkazuje na hľadanie auto-identifikácie, na ne-diferenciáciu lyrického Ja a Ty. Ide o rozvrstvenie vlastnej totožnosti, ktoré sa viaže na motív pamäti, čo je erbóv motív J. Ondruša.

7 HAMADA, Michal: Nahý plameň poézie. In: *Kultúrny život*, roč. 20, 1965, č. 34, s. 5.

8 „Nie je teda pravdivé, že som písal o jedinej téme, a je zavádzajúce, ak sa za ňu považovalo rozdvajenie. Správnejšie je v súvislosti s mojimi básňami hovoriť, že sa dotýkajú rozpornosti, protirečivosti, protikladnosti v životných situáciách.“ Cit. podľa ONDRUŠ, Ján: *Básnik J. Ondruš sám doma so svojou poéziou*. In: ONDRUŠ, Ján: *Básnické dielo*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 357.

9 V štúdiu citujeme verzie básnických textov z debutovej zbierky J. Ondruša *Šialený mesiac* z roku 1956.

10 Pracujeme s pôvodnou verziou básne *Pamäť* zaradenej vo vydaní z roku 1965.

Retrospektíva, na ktorej je text založený, vedie k prelínaniu prvej a druhej osoby lyrického diania. K oscilovaniu medzi agansom a patiensom sa pridáva aj výskyt takých častí básne, ktoré predstavujú anonymné dianie, dávajú básni rámčujúci kontext („Každé ráno bolo jediné obnažené okno“), agensa posúvajú do všeobecnejšej roviny či vyslovujú isté želania (v podobe infinitívu: „Byť stále pod slnkom“). Podľa Fedora Matejova ide o tému „podmetu a predmetu“, alebo inak vyjadrené, o tému podvojnosti „agens“ a „patiens“.¹¹

Princíp rozvrstvenosti sa odzrkadľuje na kompozičnej aj významovej úrovni textu. V básni sa motivicky realizuje mesiac, ktorý tvorí podstatnú súčasť básnikovho súboru obrazov. Druhá časť textu čitateľovi ponúka svojráznu „mapu“ oblohy:

*„Ústredné postavenie bude mať vždy mlynské
koleso oblohy, na ktoré protismerne
viaže sa slnko, mesiac, zem,
ručičky hodiniek, postihnuté o päť minút
a dolu dve
ozubené kolieska.“*

Obraz mesiaca nie je pri rozdvojení subjektu využitý náhodne: v úryvku je Mesiac situovaný uprostred medzi Zem a Slnko, pričom jeho zachytenie „o päť minút“ akoby odkazovalo na jeho posun uhlového priemeru ($0,5^\circ$) každú hodinu. Rozdvojenie človeka v poézii J. Ondruša možno dať do paralely s mýtom o tom, že Mesiac sa odtrhol od zemskej kôry a zanechal za sebou jazvu, ktorá dnes predstavuje oceánske dno. U J. Ondruša sa podobne jedna strana subjektu odtrháva, aby sa vlastné Ja stretlo so svojou „odvrátenou“ (stratenou) stranou. Táto rozpoltenosť lyrického subjektu sa v básni Z nemocnice prejavuje akcentovaním druhej strany, teda druhej podoby jeho tváre prostredníctvom odrazu v zrkadle. V tejto básni, ale ani v iných Ondrušových básňach, však nikdy nejde priamo o samotné zrkadlo ako predmet. V básni Z nemocnice preberá funkciu zrkadla čepeľ. V iných textoch (Studňa, Cvičenie do ohňa) sa subjekt odráža vo vode, ktorá je a vždy „bola samozrejma, sama od seba“. Podstatou odzrkadľujúcej funkcie je uvažovanie, rozmyšľanie, „špekulovanie“ – akoby v návrate k pôvodnému významu slova (lat. speculum označuje zrkadlo). Obraz vo vode stelesňuje vystupovanie Ja zo seba, stvárnjuje to vnútorné, ktoré je samé osebe pocitované, ale nestvárniteľné. Reflexia lyrického subjektu indikuje jeho dvojakú identitu, ktorej súčasťou je onen druhý, iný. Moment vystupovania zo seba, pomenovaný aj ako „hodina odchodov“, končí vtedy, keď nastáva „hodina samoty“ (Klobúk vína). Vo chvíli „oddelenia sa“ od seba vstupuje subjekt do situácie bez východiska, ktorá pripomína pohyb v kruhu. Túto situáciu pohybu lyrického Ja v kruhu možno sledovať napr. v básni Pamäť, v ktorej lyrický subjekt idúc popamäti obchádza „hrnček a nakříž postavenú stoličku, / zákrutu, kameň, bodliak“, aby našiel svoje miesto, ale aby si zároveň v tomto zastavení sa v rámci pamäti uvedomil vlastnú (tak vonkajšiu, ako aj vnútornú) pozíciu: „zastať a vedieť, kde som.“

11 MATEJOV, Fedor: *Meandre: poézia, próza, kritika*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2015, s. 65.

Dezintegrovaný subjekt v Ondrušovej poézii pociťuje istú nedostatočnosť, ktorú Andrea Bokníková v súvislosti s básnikovou tvorbou zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov označuje ako proces, pri ktorom „jazyk poézie opisuje nedostatočnosť jazyka ako takého“.¹² Ide o podobu básnickej reči, ktorá využíva jazykové hry, prvky humoru a grotesky. Tieto jazykové aspekty nachádzame napríklad v básni Milenci, kde „slová nadobúdajú nezávislý život“.¹³ Obraz prís získava surrealistické rozmery, makabrózný humor zakrýva banalitu reality:

*„Tvoj pravý prs,
zdvihnutý spod koleša, má šev a chrastu
a možno z neho kôstku vytlačiť,
na jazve zavesený, možno ho zraziť kameňom,
uhýba sa pred ním, zmršťa sa pri dotyku
a bradavkou, ktorú otvoríš prstami,
vydá vtáči krik.“*

Pohyb v kruhu uzatvára myšlienky lyrického ja do istého vnútorného priestoru (situovanie do interiéru je neskôr typickým znakom poézie detailizácie J. Ondruša). Jeho básnenie sa vo svojej celistvosti javí ako „stupňované úsilie o sebaopoznanie a sebaepochopenie, pričom základné otázky sa vracajú, a riešenie je v nedohľadne“.¹⁴ V tejto línii vyznieva modelovo báseň Nemilosť uzatvárajúca zbierku *Šialený mesiac*. Stretáva sa v nej väčšina motívov rozdvojenosti prítomných vo viacerých básňach debutovej zbierky, čo ju umožňuje vnímať ako istú kulmináciu v tematickom i kompozičnom pláne. Východiskom básne je hraničná situácia subjektu (jednou nohou ‚pred nožom, druhou za ním‘), pričom sa druhé Ja subjektu po prvýkrát v zbierke vracia k svojmu Ja z minulosti:

*„dedečko a jeho mihotavý tieň
postavou bude chlapček a bude v košielke
a bude mať trň v päte.“*

Tak ako povrch vody alebo čepel' odrážali opačnú (odvrátenú, dávno stratenú) podobu vlastného Ja, aj tieň starého človeka reflektuje postavu chlapčeka. Na rozdiel od ostatných básní v zbierke ide o štylizáciu dvoch aspektov alebo polôh identity človeka. Druhý pól subjektu je spätý s minulosťou, ktorá sa sprítomňuje v básnickej retrospektíve detstva typickej pre tzv. návratové básne členov Trnavskej skupiny. No aj pri návrate do minulosti je lyrické Ja hermeticky uzavreté do seba, nesignalizuje žiadny kontakt so svetom. Zhliadnutie sa v tieni a vo vlastnom obraze z minulosti nesugeruje idylickosť detstva, neevokuje jeho obraz ako *locus amoenus*.

Aj z kompozičného hľadiska je báseň Nemilosť vystavaná na zrkadlovom princípe. Ak sa v básni Klobúk vína vyskytuje refrén „Jeden z vás pôjde pod nôž“

12 BOKNÍKOVÁ, Andrea: Ján Stacho a Ján Ondruš, dva svety v jazyku. In: *Križu je človek ľahký*. Bratislava : Studňa, o. z., 1997, s. 42.

13 PYNSENT, Robert B.: Paralelný subjekt: Esej o poézii Jána Ondruša. In: *S dlaňou v ohni*, c. d., s. 96.

14 TANESKI, Zvonko: *Metaforické modely obraznosti v poézii Jána Ondruša*. Novi Sad : Logos, 2008, s. 27.

upozorňujúci na budúci radikálny rez, v Nemilosti sa v refréne „*Jeden z vás zostane / a bude vždy ten istý*“ akcentuje nezmenený stav, budúca stabilita a totožnosť. Subjekt zostáva „*ten istý*“ aj po tom, ako jeho tieň z neho vystúpi. V umeleckom svete vybudovanom lyrickou výpoveďou J. Ondruša teda únik zo seba nie je možný.

Téma rozvrstvenia lyrického subjektu je prítomná aj v ďalších Ondrušových knihách poézie, napr. V *stave žlče* (1968) alebo v zbierke *Posunok s kvetom* (1968),¹⁵ ktorá v línii protikladnosti lyrického subjektu ako jediná využíva lúbostnú tematiku. Ide však o tematizáciu lásky odlišnú od jej konvenčného koncipovania v poézii – milovanie je potenciálny dotyk, ktorý sa môže uskutočniť iba vtedy, ak sa každý z dvojice odváži „rozuzliť“ seba samého:

*„šli sme oproti, prešli sme
bez dotyku, o lásku sme sa minuli
a šli sme ďalej.“*

Cítat z básne *Uzol* síce tematizuje fakt, že sa zblíženie nerealizovalo, ďalej sa však predsa len naznačuje akýsi druh harmónie medzi ženským a mužským subjektom. V zbierke *Posunok s kvetom* básnik vyslovuje aj konkrétne ženské meno, je to však prvý a posledný raz v jeho tvorbe. Obraz jeho Lucie sa črtá v kontúrach sebadeštrukcie a dvojpólovosti. V úvodnej básni *Posunok s kvetom* spôsobujú gestá básnického Ja nasmerované k ženskej postave jej rozdvojenosť, vyjadrené ondušovským slovným aparátom – rozdvojenosť je dôsledkom jeho „posunokov s kvetom“. Ambivalentný výsledok pohybov nachádza svoje priame vyslovenie v dvojverší: „*Pretože pýtanie sa dotykom / udrelo dvoma tvármi.*“ Tak ako je u J. Ondruša ľudská bytosť úzko spojená s empiricko-reálnym svetom, ktorý ju pohlcuje a zhmotňuje jej „stavy žlče“, v danom prípade sa personifikácia prenáša na gestá, pohyby a dotyky. *Posunok*, v slovníkovej definícii označujúci pohyb, obyčajne rúk na vyjadrenie, zdôraznenie niečoho, v básni nasmerovaný k milovanej žene, implikuje abstraktnú ideu lásky, ktorá sa ale nerealizuje. Povedané s Jozefom Kafkom: „*posunok s kvetom má dve roviny, jednou je abstraktná láska, iba v tejto obstál, ale v druhej, tej rozhodujúcej, reálnej skutočnej láske ukázal druhú tvár (udrel dvoma tvármi).*“¹⁶ K rozpornosti lyrického Ja sa pridáva protirečivosť druhej bytosti, ktorá je takisto do bytia/spánku/sna iba „*pridaná*“ (Rukáv). Ženský subjekt je u J. Ondruša odsúdený na nekonečné stretávanie sa s vlastným Ja v zrkadle v úzkom priestore izby. Ani v láske, ktorú stelesňuje milovaný subjekt, nemožno nájsť spásu, pretože milovaná osoba je

*„vždy iná, pretože tvár – nôž
je vždy to isté, si okolo neho, v tebe
sa hýbe, ide od teba k tebe
a zrkadlí ťa grimasou.“*

15 Básnická zbierka *Posunok s kvetom* a rozsiahla básnická skladba *V stave žlče* sa v autorizovanom vydaní v súbore diela *Prehltanie vlasu* z roku 1996 odlišujú od pôvodnej verzie z roku 1968.

16 KAFKA, Jozef: *Poznámky k životu a k osobnosti básnika Jána Ondruša*. In: *S dlaňou v ohni*, c. d., s. 51.

Motivická realizácia symbolov žlče a kríža, ako aj svet „*podľa halucinovaného J. Ondruša*“ (Prehítanie vlasu) zo zbierky *Posunok s kvetom*, akoby nachádzala svoje vyvrcholenie v knihe *V stave žlče*. V nej dosahuje svoje krajné dimenzie to, čo D. Hevier označil ako ocitnutie sa vo „vyhnanstve slov“.¹⁷ Schizoidná štylizovanosť lyrického subjektu sa realizuje na báze syntézy prozodických postupov uplatnených už v predchádzajúcej tvorbe J. Ondruša, na základe hier so slovami a asociáciami, alebo „akrobacie“ so stavmi a „tvármi“ človeka. V skladbe *V stave žlče* sa dvojakosť realizuje výrazne aj na kompozičnej úrovni textu. Paralelizované sú celé konštrukcie, ktoré sa stereotypne opakujú. Ide o návrat nielen istých motívov, ale tiež určitých jazykových prvkov, formulácií, ktoré je možno spojiť s tým, že u básnika „akoby bol dôležitý nielen význam slova, ale jeho narastanie, predlžovanie, modalita nevyhnutnosti, zákazu“.¹⁸ Toto členenie textu umožňuje paralelné „čítanie“ oddeleného „denného“ a „nočného“ Ja. Zrkadlová symetrickosť textu implikuje významovú konfrontáciu, ktorá pramení v rozlomení osobnosti. Kinematografické zaznamenávanie realizujúce sa na spôsob absurdnej drámy pochádzajúce zo samotného lyrického Ja svedčí o jeho seba-deštrukcii a zároveň o úsilí opätovne spájať fragmentarizované časti vlastného Ja (čo by sa dalo označiť ako isté seba-spájanie). Tematika ambivalentnosti a kruhovej návratnosti motívov sa *V stave žlče* realizuje nielen dichotómiou v rámci subjektu, ale aj uplatnením dvojsymbolu,¹⁹ akým je opozícia Šavla a Pavla. Subjekt je žonglérom so svojimi „vlastnými časťami“, ktoré sú „namiesto neho“, experimentuje so sebou, vystupuje zo seba a nachádza seba, a to vo všetkých stavoch svojho spredmetňovania – vzdušnom, tekutom i zamrznutom. Akoby akrobat, ktorý sa vo svojom dynamickom pohybe naraz zastavil, ostal vo vzduchu, sadol si na zem a začal hľadieť do seba i na seba, začal videné fragmenty rozpájať, spájať, rozlične kombinovať. Pretože človek je – ako v básni *Mačka s dvoma hlavami* – „zložený“, „po kúskoch“ a tie sú „vedľa seba“. Takýto ondrušovský žonglér má na tvári masku: z jednej strany *cothurnus*, z druhej *soccus*. Lyrický subjekt sa však pri skúmaní vlastného hermeticky uzavretého sveta vyhýba dať odpoveď na znepokojujúce otázky, ktoré vystupujú z jeho vlastnej výpovede. Akoby sa dráma básnického Ja rodila z ničoho, in medias res, a ostáva otvorená, nedopovedaná.

Skladba *V stave žlče* poukazuje na ďalšiu charakteristiku tvorby J. Ondruša spojenú s priestorovými realizáciami lyrickej výpovede: z vonkajšieho, exteriérového priestoru, ktorý bol badateľný v zbierke *Šialený mesiac*, sa lyrický subjekt posúva – alebo presnejšie uzatvára – do interiéru izby. Priame tematizovanie toposu izby nachádzame neskôr v skladbe *Kľak* (1970):

„PRIESTOR PRE MŇA JE NASNÍVANÉ,
PRIESTOR PRE MŇA JE LEPKAVÉ,
PRIESTOR PRE MŇA JE HADIE,

17 HEVIER, Daniel: Ondrušova poézia ako skúška našej citlivosti. In: *Krížu je človek ľahký*, c. d., s. 7.

18 Bokniková, Ján Stacho a Ján Ondruš, dva svety v jazyku, c. d., s. 41.

19 GAVURA, Ján: Ondrušove hľadanie ideálu (*V stave žlče* 1968 a 1996). In: *S dľaňou v ohni*, c. d., s. 117.

SKRYJEM SI TVÁR DO DLANÍ
A NIETO KROKU PRED O MNOU,
NIET KADE, NIET KAM,

PRIESTOR PRE MŇA JE DOPUSTENIE,
PRIESTOR PRE MŇA JE VYKĽBENIE,
PRIESTOR PRE MŇA JE MORA.“

Subjekt je uzatvorený nielen do úzkeho priestoru izby, ale predovšetkým do seba. Použitie veľkých písmen vyjadruje naliehavosť, v rovine zmyslového vnímania môže asociovať zvýšenie hlasu až krik. Podobne sa v kruhu pohybuje lyrické Ja zo skladby *V stave žľče*, akoby samo spredmetnené izbou, v ktorej došlo „*k uzavretému / kruhu, otočením kľúča, utiahnutím / opasku a zaviazaním šálu*“.

Intenzívny kontakt básnika so svetom začína paradoxne uzavrením sa do svojho vlastného sveta, ktorým aj končí. Ide o existenciu vnútri seba „s túžbou dostať sa von, ocitnúť sa v otvorenom priestore“.²⁰

Alexander Vutimski: sociálny kontext uzavretého kruhu, útek do jazyka a problémy s jazykom

Podobné črty poetickej výpovede ako u J. Ondruša nachádzame v tvorbe bulharského básnika A. Vutimského, ktorý výpoveďou „*nie som uzavretým kruhom*“ v básni s kruhovou kompozíciou Šťastný monológ paradoxne potvrdzuje uzavretosť vlastného básnického sveta a súčasne snahu vyslobodiť sa z neho, resp. zo seba samého. U oboch autorov ide o „zahalenie subjektu procesom odhalenia iného subjektu, inej reality“.²¹

Prítomnosť ambivalentnosti a pocitu rozdvojenia sú základné črty poézie A. Vutimského. Kľúčové obdobie v recepcii básnikovho diela, ktorý zomrel v roku 1943 ako 24-ročný, predstavujú šesťdesiate a osemdesiate roky 20. storočia. V roku 1960 súborne vyšli dovtedy známe Vutimského básne (*Básne*, predhovor Valeri Petrov) a v roku 1979 boli prvý raz publikované jeho texty s homosexuálnou tematikou (*Vybrané diela*, editor Alexander Petrunov).

20 Harpaň, Preventívna básnická akcia, c. d., s. 432.

21 Pynsent, c. d., s. 96.

Homosexuálne motívy sú vo Vutimského tvorbe ukryté, pretože prejavenie homosexuality bolo vystavené reštrikciám sociálneho aj politického charakteru.²² Problémovosť vyrovnávania sa s vlastnou sexualitou a nemožnosť jej slobodného vyjadrenia bola akousi dvojitou stigmu autora, ktorá našla výraz v textových obrazných štruktúrach. Konkrétny prejav homotextuality u neho vystupuje ako istý sublimačný druh zobrazenia homosexuality, pretože z potenciálnych spôsobov umeleckého vyjadrenia bola v istom zmysle možná len jedna, a to „cesta sublimácie“:²³ básnik sublimuje sociálnu realitu a svoje potlačené city do štruktúry umeleckého textu.

Vyrovňovanie sa s realitou prostredníctvom básnickej obraznosti sa u Vutimského spojilo s potrebou „úteku do jazyka“. Ide o tendenciu osamostatniť jazyk literatúry, ktorý sa javí ako jediný schopný vyjadriť ukrytý vnútorný život homosexuálneho subjektu.²⁴ Poézia ponúka možnosť uniknúť zo sociálnej unifikácie reality. Jedine vo svete vybudovanom svojím vlastným jazykom má autor možnosť cítiť sa slobodný. Jeho „útek“ sa na lexikálnej úrovni prejavuje zakomponovanými makaronizmami a cudzími reáliami, ktoré sa vymykajú zo skúsenostného komplexu predpokladaného na základe autobiografie.

Prvý problém, na ktorý narážame pri recepcii tvorby A. Vutimského, je spojený s jeho osobitým básnickým idiolektom. Autor vytvára vlastnú znakovú artikuláciu reality. K špecifikám vytvoreného umeleckého sveta patria napríklad spomenuté makaronizmy. Vyskytujú sa predovšetkým v básni *O-hi-ku-san*, ktorá

22 A. Vutimski sa nedožil oficiálneho nástupu komunistického režimu v Bulharsku a tým ani radikálneho vymedzenia inakosti v sexuálnej orientácii. No už počas jeho života spoločenský postoj k homosexualite akoby predbiehal neskoršie politické zásahy a reštrikcie. Prvé prenasledovanie tých, ktorí boli označení ako ľudia s „neprirodzenými sexuálnymi náklonnosťami“, sa uskutočnilo za politického režimu Bogdana Filova začiatkom štyridsiatych rokov 20. storočia. To bola predzvesť radikálnych zmien po roku 1944. Dva roky po zavedení komunistického režimu G. Dimitrova bol prijatý Zákon o pracovnej mobilizácii ľudí bez domova a neprispôbových ľudí, a začali perzekúcie ľudí zaradených do uvedených kategórií. Boli pripravené zoznamy nielen bezdomovcov, ale aj ľudí „tráviacich svoj čas v márnom chodení po krčmách, hostincoch a kaviarňach“ a homosexuálov. Zoznamy spôsobili, že neskôr sa spolu s tzv. vrahmi národa, t. j. odporcami režimu, ocitli vo väzení aj kriminálni zločinci a homosexuáli. Bližšie GRUEV, Mihail: Komunizam i chomoseksualizam v Balgarii (1944 – 1989). In: *Anamneza*, 1, 2006. Dostupné na: <http://anamnesis.info/broi1/scenes.htm>. Schválením Trestného kódexu z roku 1951 sa na prenasledovanie homosexuálov vytvoril oficiálny rámec. Napriek politickému odmäku po roku 1956 sa vzťah k homosexuálom nezmenil. Známe sú perzekúcie z rokov 1961, 1964, 1974 a posledná z roku 1981, pri ktorých sa dokonca určovali aj konkrétne typy v rámci sexuálnej orientácie podľa toho, do akej miery jej nositelia prejavovali svoju inakosť. Verejne hovorí o homosexualite nebolo v Bulharsku pred rokom 1989 oficiálne prípustné. Po páde komunistického režimu diskurz o homosexualite už nepredstavoval tabu. Uvedené historické okolnosti vysvetľujú, prečo boli neskoré básne A. Vutimského s homosexuálnou tematikou uverejnené až koncom sedemdesiatych rokov 20. storočia. Zároveň ozrejmuje zvýšený záujem literárnej vedy o jeho dielo od uvedeného desaťročia a fakt, že komplexnejšia literárnovedná reflexia, vrátane textov s homosexuálnou tematikou, nastupuje až v súčasnosti, začiatkom 21. storočia. Bližšie Gruev, c. d.

23 V texte vychádzame z koncepcie Martina C. Putnu formulovanej v knihe *Homosexualita v dejinách českej kultury*, kde rozlišuje tri druhy takejto cesty: sublimáciu, štylizáciu a manifestáciu. Zatiaľ čo posledné dva typy sú spojené s otvoreným autorovým rozprávaním a vyjadrovaním o homosexualite, cesta sublimácie je založená na ideí, že „autor o homosexuálnych citech a/nebo úkonech buď mlúvit z vnějších společenských důvodů nesmí, ale z vnitřních pohnutek chce, nebo je rozdvojen sám v sobě a ,chce i nechce“. Hledá proto způsoby, jak o tématu promluvit – a současně nepromluvit, případně jak je popsat – ale nepojmenovat a nedovolit ani čtenáři, aby je pojmenoval.“ Cit. podľa PUTNA, C. Martin (ed.): *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha : Academia, s. 88 – 89.

24 Tamže, s. 100.

je jednou z najlepších explikácií problému v pomenovaní u Vutimského.²⁵ Názov v japončine znamená v preklade „ruka vzdalujúca sa od struny, ktorú rozozvučala“.²⁶ Konotácie tohto odkazu prenikajú do celého textu; touto básňou autor akoby „rozozvučal“ inú, novú strunu vo svojej tvorbe, začlenil do nej novú šifru spojenú s hľadaním vlastnej identity. Keďže v básňach s homosexuálnou témou musel byť význam lyrickej výpovede „skrytý“ v jazyku obraznosti, „rozozvučanie“ struny neznamená len samotný zvuk – zahŕňa aj pohyb predchádzajúci rezonancii a následnému echu, zahŕňa aj ruku, ktorá sa dotkla struny a vzápätí sa od nej vzdialila. Tak ako je v znení zvuku prítomná (už) neviditeľná ruka, v lyrickej výpovedi je obsiahnutý skrytý zdroj jej špecifickej obraznosti. „Okolnosti zvuku“ sú príčinou a dôsledkom modalitý básne. Text *O-hi-ku-san* predstavuje proces postupného odhalenia prvotného a skrytého.

„Ruka vzdalujúca sa od struny, ktorú rozozvučala“ rezonuje vo všetkých vrstvách textu, ako sémantických, tak aj kompozičných. Čím viac sa znejasňuje jeho obraz, tým sa viac rozvrstvuje samotný text. Za ním sa ukrýva to prvotné, čo chlapec hľadá, aby tak našiel aj seba samého:

„Chlapec stojí v daždi, mĺkvo plače.
Hľadá svojho anjela vo tme.
Ale anjel je opitý;
zlato kučeravý spieva v šere –
O-hi-ku-san, O-hi-ku-san.“²⁷

V prvých štyroch strofách je lyrické dianie sprostredkované centrálnym vypovedajúcim subjektom. Aj v citovanej ukážke jeho hlas uvádza tri kľúčové figúry – *modrého chlapca, anjela* a *O-hi-ku-san*. No básnikovo narábanie s lyrickým subjektom je zložitejšie.²⁸ Vo všeobecnosti sa môže lyrický subjekt podľa funkcie v lyrickom diskurze prejavovať v prvej osobe ako lyrické Ja, v druhej osobe ako Ty alebo v tretej osobe. V básni pozorujeme realizácie všetkých troch druhov fungovania lyrického subjektu. *O-hi-ku-san* pozostáva z piatich častí, z ktorých každá poukazuje na jeho odlišný prejav. V poslednej piatej časti sa vypovedajúcim stáva modrý chlapec. V iných básňach podobného ladenia sa vypovedajúci lyrický subjekt obracia k druhej osobe: v básni *Verše o modrom chlapcovi* ku chlapcovi, v textoch *Dorian Gray* a *Jednému zúfalcovi* k postave druhého.

Postava chlapca sa vyskytuje v dvoch textoch, *O-hi-ku-san* a *Verše o modrom chlapcovi*. Tým, že sa vyskytuje opakovane, možno ho vnímať ako centrálnu

25 Báseň bola prvýkrát uverejnená v edícii z roku 1979 (VUTIMSKI, Alexander: *Izbrani proizvedenija*. Sofia : Balgarskí pisatel, 1979, s. 232 – 234), jej kritická recepcia sa však začala až na začiatku 21. storočia. K dekodovaniu básne významne prispel literárny vedec a japonológ Darin Tenev. V štúdií Anjel a telo (Jedno čítanie básne „O-hi-ku-san“ od Alexandra Vutimského) podal dôkladný etymologický rozbor niektorých špecifických komponentov básne. Bližšie TENEV, Darin: Angelat i tjaloto. Edin pročít na „O-chi-ku-san“ na Aleksandar Vutimski. In: *LiterNet*, 2007, 11 (96). Dostupné na: https://litenet.bg/publish19/d_tenev/angelyt.htm.

26 Tamže.

27 Všetky úryvky z tvorby A. Vutimského uvádzame vo vlastnom preklade.

28 Lyrický subjekt „jako centrální promlouvající a prožívající vědomí básně může být buď tematizován, nebo víceméně vytěsňen.“ Cit. podľa MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef (eds.): *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha - Litomyšl : Paseka, 2004, s. 381.

„Ja, modrý chlapec, už ani neplačem.

Ale dnes už žijem v Číne.

Ho-klu-saj.

Hmla tenkú košelu mi spichla.

Čing-ši, čing-ši.“

Citované verše poskytujú možnosť komplexnejšieho významového do-
tvorenia obrazu modrého chlapca. Situovanosť modrého chlapca v novom geogra-
fickom a kultúrnom prostredí Číny modeluje odlišné relácie v jeho obraze, pričom
podstatný je atribút „modrý“. Zdanlivá pojmová jasnosť tohto chromatického
pomenovania sa relativizuje v novej krajine výskytu. V Číne by chlapec už nebol
modrý, pretože preklad tejto farby do čínštiny je problematický – neumožňuje
vyjadriť jednoznačnú modrosť. Staročínska symbolika farieb pôvodne nerobila
rozdiel medzi modrou a zelenou farbou.²⁹ Prívlastok modrý je svojou ustálenos-
ťou a vysokou frekvenciou významovo exponovaný a na konci, pri „prestáhaní“
lyrického Ja do Číny, nadobúda ďalšie konotácie. Podstata chlapca, ku ktorému
sa v texte syntakticky viaže charakteristika „modrý“, sa mení so samotnou pre-
menou pomenovania modrej farby v novom (cudzojazyčnom) kontexte. Statický
príznač, ktorý tento atribút pridáva obrazu chlapca, sa zrazu znmnožuje a navo-
dzuje zdvojnásobnený význam. Modrý chlapec už nie je jednoznačne modrý, ale
aj modrý, aj zelený, inak povedané, je spochybnená jeho zdanlivo jasná identita.

Túto záležitosť môžeme brať dvojako. Na jednej strane to môžeme chá-
pať ako reduplikáciu nemožnosti lyrického subjektu prispôbiť sa akémukoľvek,
teda aj novému prostrediu, čo potvrdzuje jeho symbolická smrť na konci básne
(„*môj sen si na mŕtvu tvár privyká*“). Na druhej strane môže ísť o obrazne šifrované
odhalenie „skutočného“ obrazu modrého chlapca. Jeho podstata sa potom javí
ako oveľa komplikovanejšia a minimálne dvojitá v porovnaní s konkrétnosťou
označenia modrý. Tieto dva druhy dekodovania básnického posolstva sa v re-
cepčii prelínajú, oba sú pravdepodobné len do istej miery. V tvorbe A. Vutimské-
ho modrá predstavuje jeho erbovú farbu,³⁰ preto každú zmenu jej významovej
stránky, v tomto prípade pri potenciálnom jazykovom preklade, môžeme chápať
ako podnet na významové dotváranie zmyslu celého textu.

V básni Verše o modrom chlapcovi sa lyrické Ja (modrý chlapec) mení na
pozostatok seba, na spomienku. Jeho obraz sa podáva retrospektívne, akoby bol vy-
volaný z minulosti – v samotnom texte je označený ako sen: „*Bol zo striebra chlapec
vari len môj sen.*“ Motív sna navodzuje nenávratné vzdalovania sa od seba samé-
ho. Báseň však ponúka aj iné „bytie“ modrej farby. Už nejde len o jej prívlastkové

29 V starej čínštine sa používalo len slovo qīng (青). Moderná čínština má zavedené pojmy na ozna-
čenie oboch farieb – modrú a zelenú. Cit. podľa LEE, Tong-King: *Applied Translation Studies*. Palgrave
Macmillan, 2018, s. 18.

30 Motív modrej farby je u A. Vutimského vysoko frekventovaný, pričom je v prvom rade spojený s problé-
móm identity lyrického subjektu. Modrou farbou označuje autorský subjekt svoje vlastné bytie, ktoré
prezentuje ako druh ponorenia sa do modrej farby, teda do seba. Vo Vutimského poézii sú konotácie
modrej farby výrazne spojené so symbolisticko-dekadentnou poetikou.

použitie, ale o premenu „tekutého“ obrazu modrého chlapca. Lyrický subjekt je celý ponorený do modrej farby, splýva s ňou:

„A z modrej farby som do nich hľadel,
do očí vymyslených, do pier,
do pohárov prázdnych, do slz, do tanca...“

Stotožnenie sa modrého chlapca so samotnou farbou vidíme aj v básni Dorian Gray, v ktorej nadobúda až priestorovú dimenziu („*u mňa bolo modré*“). Na chromatickú tému priamo nadväzuje obraz striebra, s ktorým sa stretávame hneď na začiatku básne Verše o modrom chlapcovi. Základnou chemickou vlastnosťou striebra je jeho výskyt výlučne v zlúčeninách v podobe prímiesí, čo navodzuje alúziu dvojitosti. Prívlastok „strieborný“ označuje dvojpólovosť a rozštiepenosť lyrického bytia.

Pri interpretácii chromatických motívov je možné využiť ako asociačné pozadie básne Arthura Rimbauda, ku ktorého básnickému odkazu sa A. Vutimski hlásil.³¹ Vutimski, rovnako ako Rimbaud, využíva obrazy poslov z nebies, ticha, iných svetov, ako aj modrosť meniacu sa na fialovosť. Ako kľúč k čítaniu básne sa u oboch javí kontakt so samotnou farbou. Skúsenosť s modrou farbou stelesňuje sebaopoznanie a seba-hľadanie sa subjektu v texte. Báseň „artikuluje“ stav na rozhraní. V tom zmysle môžeme súhlasiť s Dimanou Ivanovou, ktorá píše v súvislosti s modrou farbou a so striebrom v básni O-hi-ku-san o stave lyrického subjektu ako o hraničnom stave, ktorý charakterizuje procesy hľadania a úniku.³² Isteže, tragický pátos a najväčšie sklamanie pochádzajú práve z toho, že to, čo bolo hľadané, je na konci nájdené.

Modrý chlapec odkazuje na ďalší nosný obraz v textoch Alexandra Vutimského – obraz anjela. V texte O-hi-ku-san sú na začiatku diferencované obrazy modrého chlapca a O-hi-ku-san. Následne vstupuje do diania obraz hľadaného anjela, ktorý komplikuje čitateľskú percepciu, lebo ďalej v básni vidíme, že ide o ten istý obraz, pomenovaný dvoma odlišnými spôsobmi – „*Chlapec hovoril tak: O-hi-ku-san, / môj anjel zo striebra: O-hi-ku-san.*“ Miešanie lyrických subjektov priamo nadväzuje na rozvrstvenosť básnikovho bytia. Prelínanie obrazov je možné vysvetliť si priestorovou umiestnenosťou anjela. Krčma, v ktorej je situovaný „*opitý anjel*“, stelesňuje samotnú myseľ, ktorá sa rovná realite vypovedajúceho subjektu. Modrý chlapec hľadá svojho anjela, ale namiesto neho nachádza O-hi-ku-san, ktorý predstavuje prehnutého anjela, „*nahého*“ a „*priezračného*“, spievajúceho v krčme. Modrému chlapcovi ukazuje cudziu, neznámu podstatu:

31 V esejistickom texte Farby si Alexander Vutimski spomína na „Vierge folle od A. Rimbauda – toho, ktorého milujem najviac a od ktorého sa neviem oslobodiť“. Cit. podľa VUTIMSKI, Alexander: *Sinjoto momče razkazva...* Sofia: UI, 2002, s. 47. U Rimbauda má modrá farba tiež hlavnú úlohu pri významovom dotváraní textu. Základ jeho básne Voyelles tvoria štyri samohlásky, ktorým zodpovedajú štyri farby – A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles.

32 IVANOVA, Dimana: O-chi-ku-san na Aleksandar Vutimski ili za chomoseksualnoto kato ontologično-skrito. In: *LiterNet*, 2008, 10 (107). Dostupné na: http://litenet.bg/publish20/dimana_ivanova/o-hi-ku-san.htm.

„Anjel je však nahý,
na dlažbe pred jednými dverami.
Prehnutý tancom a alkoholom.“

V naznačenej triáde modrý chlapec – anjel – O-hi-ku-san je ukotvená väčšina z obrazného utvárania vybraných textov. Tieto tri realizácie lyrického subjektu sú obzvlášť závislé od komunikačného prostredia, v ktorom sa nachádzajú. Ak prijmeme tézu, že v textoch je prítomná daná postupnosť uvedenia jednotlivých podôb lyrického subjektu do významového plánu básní, túto súslednosť bezpochyby ovplyvňujú priestor a jeho opis. Človek spravidla existuje disponujúc vlastnou identitou vždy v konkrétnych rámcoch vonkajšieho prostredia. No u Vutimského je identita spochybnená. Vzťah lyrického Ja ku konkrétnemu priestoru je intímnu záležitosťou, ktorá odkazuje na jeho vnímanie lyrickej situácie. Práve v priestore krčmy sa vytvárajú základné prvky identity lyrického subjektu, teda anjela, v básni O-hi-ku-san. Ide o jeho úplnú identifikáciu s miestom, do ktorého je situovaný: „Prehnutý anjel s očami zo zlata / tancuje v krčme čiernej a priezračnej.“ Genius loci tohto priestoru sa vzťahuje na opis podaný vypovedajúcim subjektom: „Roztváraj kolená pod chtivými perami stá černochoch.“³³ Stávame sa svedkami stretnutia dvoch svetov, ktoré zastupujú zásadne odlišné konotácie, stelesňujúc materiálne a duchovné. Hľadanie modrého chlapca je sakrálné, nasmerované k obrazu anjela, ale jeho poslednou zastávkou sa stáva prostredie preniknuté tancom a alkoholom. K tomu pristupuje neznáme prostredie inej krajiny, ďalej Číny. Priestorová trojitosť sa odráža v svojráznom stretnutí sakrálneho a profánneho, t. j. v stretnutí modrého chlapca s telesnosťou prehnutého, opitého a tancujúceho anjela.

Postavy modrého chlapca a anjela reprezentujú vzťah vzájomnosti a zároveň hraničnosti a radikálnej odlišnosti. Chlapec je objektom invázie anjela a jeho „prehnutých želaní“. Pri pokuse o vyrovnanie sa so svojim vnútorným svetom ako jedínú možnú spásu vidí nový život v Číne. Zároveň sa jeho „prestahovanie“ do novej krajiny rovná smrti: „V tejto krajine, v krajine mŕtvych, O-hi-ku-san, / môj sen si na mŕtvu tvár privyká.“ Pri hľadaní samého seba naráža lyrický subjekt na nahého anjela, na hermafrodita, na prostitútku, na svoje druhé Ja, ktoré odpuďzuje dokonca aj jediného živého tvora na ulici – kocúra. Tento objavený svet vlastného Ja je však odsúdený na smrť. V závere báseň ponúka akýsi nový druh múdrosti. Odlišnosť jeho sveta si vyžaduje iné, nové náboženstvo, ktoré lyrický subjekt nazýva Tao-ce.³⁴

Báseň O-hi-ku-san uzatvára smrť ako rezignácia a jediné východisko pre lyrický subjekt. V texte Dorian Gray je jeho situácia opísaná ako stav, v ktorom je človek otrávený sebou samým. Hraničnosť vlastnej existencie evokuje hľadanie spôsobu novej a odlišnej auto-identifikácie, a tým aj hľadanie slov na jej pomenovanie. Preto sa v básňach zhromažďujú lexémy ako hermafrodit, zver, prostitútko,

33 Prirovnanie obrazu anjela k černochovi („Cengaj červenými náramkami ako černocho. Rumba“) evokuje motív exotického, cudzieho, neznámeho. Podľa Roberta Adricha v knihe *The Seduction of the Mediterranean* použitie exotických motívov ako „túžba po juhu“ je typické pre „homosexuálnu literatúru“. Cit. podľa Putna, c. d., s. 27. V tom istom zmysle je použitý aj motív rumbly („Tancuj rumbu, tras sa“).

34 Tao-ce v texte A. Vutimského odkazuje na čínsky taoizmus, na učenie o prírodnom, prvotnom ako o skrytom, ale zároveň magickom. „Tao“ je cesta, po ktorej sú zmeny zosúladené s meniacou sa prírodou. Ide o pravdu, ktorá nie je v tom, čo je viditeľné, ale v tom, čo je neviditeľné. Cit. podľa Ivanova, c. d.

ktoré nachádzajú v básni Jednému zúfalcovi svoje zovšeobecnenie v lexéme „zúfalec“. Tento text poukazuje na gradáciu nádeje a viery v toho druhého predtým, ako prichádza zlomový moment sklamanania z jeho „*prehnitej*“ podstaty. Obviňujúci nemá „*onen ťažký bič strážcu*“, má „*v ruke len pohár vína*“. Pred ním stojí jeho anjel, ktorý chce „*bozk a boj*“. Báseň stvárnjuje vrcholnú hranicu gradácie napätia a rezistencie voči vlastnej inakosti. Lyrické Ja dáva „záverečnú facku“ svojmu chlapcovi. Pritom sa lyrické Ja nebráni, ale akceptuje svoju pozíciu chorého „*na víno a lásky*“. V básni je ako jediné útočisko uvedené detstvo, no ani možnosť uzavrieť sa v pamäti detstva nezachráni lyrické Ja. Báseň Jednému zúfalcovi je dialógom so sebou samým, pričom stretnúť sa so sebou znamená uvedomenie si chorobného vedomia a nezvládnuteľnej existencie, v ktorej ide o boj s vlastnou dvojakosťou.

V aluzívne nazvanej básni Dorian Gray sú tragické konotácie vyvolané na jej konci. V záverečnej strofe „*vädnu ruže*“ a mlčanie je vysvetlené tým, že lyrický hrdina je sám sebou otrávený: „*Pýtal som sa ťa, ale ty si už nehovoril, / otrávený mnou, – ale aj sebou samým, však?*“ Text ponúka uzatvorený, súkromný priestor na dialógický prehovor so sebou samým, čo evokuje pocit sústrasti s obrazom Doriana Graya. Akékoľvek represálie z vonkajšej strany sú vylúčené z kontextu, čím sa otvára možnosť úprimnej výpovede. Výber Wildovho Dorianu Graya nie je náhodný, A. Vutimski v niekoľkých esejách spomína „svojho obľúbeného Oscara Wilda“.³⁵ V básni je obraz Dorianu Graya použitý vo funkcii sebareflexie a dialógu so svojím zrkadliacim sa obrazom, pričom lyrický subjekt sa usiluje vystúpiť zo seba a prekonať úzkostné pocity. Princíp dialógu je východiskovým aj v textoch O-hi-ku-san a Verše o modrom chlapcovi.

Bezmocnosť nájsť si svoje miesto v sociálnej realite vedie k hľadaniu alternatív jazyka a sveta. Jazyk je spôsob „úteku“ od skutočnosti. V tejto súvislosti možno na Vutimského tvorbu vzťahnúť zovšeobecné konštatovanie M. C. Putnu týkajúce sa českého kontextu: „Autor, setrvávajúc fyzicky v českém prostředí, se tím z něj jakoby vyděluje, osvobozuje a obrací se ke čtenářstvu jinojazyčnému, ať reálnému, či jen potenciálnému. Anebo se též osvobozuje k vyslovení toho, co by si v rodné češtině říci netroufl.“³⁶ Na čítanie „skrytej“ roviny textu A. Vutimského je potrebné spoznať „*modrého chlapca*“ a jeho „*prehnitého anjela*“, ktorých figúry ako kľúč k pochopeniu básní tvoria hlavnú textovú stratégiu autora.

J. Ondruš, A. Vutimski a útek do jazyka poézie

Vyrovňavanie sa s „nedostatočnosťou jazyka“ predstavuje paralelu medzi oboma básnikmi a ich autorskými spôsobmi modelovania umeleckej výpovede. Základný pohyb ľudského fungovania je u nich nasmerovaný dovnútra, do uzavretého kruhu vlastnej existencie. Napriek rozdielnym zdrojom „nedostatočnosti jazyka“ ich zblízuje básnické kódovanie a úsilie posunúť výrazové možnosti jazyka. Obe autorské gestá sprítomňujú hľadanie a sebanachádzanie. S dekonštrukciou autorského sveta na významovej úrovni prichádza aj segmentácia na úrovniach veršovej výstavby a najmä rozvrstvenie lyrického subjektu, ktorý sa stáva v návratnej rituálnosti hermetického uzatvárania sa do seba odosobneným, protikladným,

35 Vutimski, Sinjoto momče razkazva..., c. d, s. 64.

36 Putna, c. d., s. 137.

72 rozdvojeným, trojrozmerným. Slová – ako jeden z možných prostriedkov úniku od konvečnosti – predstavujú šifry nahliadnutia do vlastného bytia. Alebo, slovami Fedora Matejova, ide o poéziu „radikálne individuovaného telesného zakúšania ,seba“.³⁷

Štúdia je výstupom projektu VEGA 1/0747/18 *Obrazy sveta ako výskumná doména humanitných vied. Produkcia, distribúcia, recepcia a spracovávanie obrazov sveta*. Zodpovedný riešiteľ: prof. PaedDr. Martin Golema, PhD. Doba riešenia: 2018 – 2020.

Pramene

- ONDRUŠ, Ján: *Šialený mesiac*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965.
 ONDRUŠ, Ján: *Posunok s kvetom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968.
 ONDRUŠ, Ján: *Klak*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970.
 ONDRUŠ, Ján: Básnik J. Ondruš sám doma so svojou poéziou. In: ONDRUŠ, Ján: *Básnické dielo*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 356 – 357.
 VUTIMSKI, Alexander: *Izbrani proizvedenija*. Sofia : Balgarski pisatel, 1979.
 VUTIMSKI, Alexander: *Sinjoto momče razkazva...* Sofia : UI, 2002.

Literatúra

- BOKNÍKOVÁ, Andrea: Ján Stacho a Ján Ondruš, dva svety v jazyku. In: *Krížu je človek ľahký. Zborník statí k 65. narodeninám básnika Jána Ondruša*. Bratislava : Studňa, o. z., 1997, s. 35 – 43.
 BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov. II. zväzok*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2012.
 GAVURA, Ján: Ondrušove hľadanie ideálu (V stave žľče 1968 a 1996). In: *S dlaňou v ohni. Básnické dielo a hodnotové kritériá v literatúre*. Bratislava : Studňa, o. z., 2002, s. 115 – 132.
 GRUEV, Mihail: Komunizam i chomoseksualizam v Bulgarii (1944 – 1989). In: *Anamneza*, 1, 2006. Dostupné na: <http://anamnesis.info/broi1/scenes.htm>.
 HAMADA, Milan: Nahý plameň poézie. In: *Kultúrny život*, roč. 20, 1965, č. 34, s. 5.
 HARPÁŇ, Michal: *Teória literatúry*. Bratislava : TIGRA, 2004.
 HARPÁŇ, Michal: Preventívna básnická akcia (Na okraj poetik Vaska Popu a Jána Ondruša). In: ONDRUŠ, Ján: *Básnické dielo*. Bratislava : Kalligram, 2012, s. 423 – 437.
 HEVIER, Daniel: Ondrušova poézia ako skúška našej citlivosti. In: *Krížu je človek ľahký. Zborník statí k 65. narodeninám básnika Jána Ondruša*. Bratislava : Studňa, o. z., 1997, s. 5 – 7.
 IVANOVA, Dimana: O-chi-ku-san na Aleksandar Vutimski ili za chomoseksualnoto kato ontologično-skrito. In: *LiterNet*, 2008, 10 (107). Dostupné na: http://litenet.bg/publish20/dimana_ivanova/o-hi-ku-san.htm.
 LEE, Tong-King: *Applied Translation Studies*. Palgrave Macmillan, 2018.
 MATEJOV, Fedor: *Lektúry*. Bratislava : Slovak Academic Press, 2005.
 MATEJOV, Fedor: *Meandre: poézia, próza, kritika*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2015.
 MATEJOV, Fedor: *Tri texty o poézii J. Ondruša*. Bratislava : SAP, 2018.

37 MATEJOV, Fedor: *Lektúry*. Bratislava : Slovak Academic Press, 2005, s. 83.

- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef (eds.): *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha - Litomyšl : Paseka, 2004.
- PUTNA, Martin C. (ed.): *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha : Academia, 2013.
- PYNSENT, Robert B.: Paralelný subjekt: Esej o poézii Jána Ondruša. In: *S dlaňou v ohni. Básnické dielo a hodnotové kritériá v literatúre*. Bratislava : Studňa, o. z., 2002, s. 94 – 103.
- RÉDEY, Zoltán: Poézia Jána Ondruša – sugescia mýtu a realita tvorby. In: *S dlaňou v ohni. Básnické dielo a hodnotové kritériá v literatúre*. Bratislava : Studňa, o. z., 2002, s. 63 – 85.
- STOCKINGER, Jacob: *Homosexuality: A Proposal*. Palm Springs : ETC Publications, 1978, s. 131 – 151.
- TANESKI, Zvonko: *Metaforické modely obraznosti v poézii Jána Ondruša*. Novi Sad : Logos, 2008.
- TENEV, Darin: Angelat i tjaloto. Edin pročít na „O-chi-ku-san“ na Aleksandar Vutimski. In: *LiterNet*, 2007, 11 (96). Dostupné na: https://litenet.bg/publish19/d_tenev/angelyt.htm.

Mgr. Irena Dimova
Katedra slovenskej literatúry
a literárnej vedy FF UMB
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
e-mail: irena.dimova@umb.sk