

V básni *Rovinsko, juhozápad. Nehybný oblak nad Vodnou vežou* sú prítomné obidva entropické postupy. K opakovaným motívom patrí motív vody, ktorú s matkou spája plodová voda prenatalného vývoja, rodenia, voda oddeľujúca breh živých a mŕtvych; voda, ktorá je schopná živiť, hasiť smäd a odrážať tvary nad hladinou, až sa napokon „všetka voda sveta“ obsiahne „v prísievitnom pohári na tvojom / bielom nemocničnom stole“. Symbol a situovanie vody je však v tomto básnickom texte aj čiro akčné. Vytvára sa zdanie konania, ale jeho význam a prepojenie s ostatnými časťami básne (zrkadlom, smrťou, oblakom či popevkom) je nestopovateľné. „Nehybný svetivý oblak – / Tvoj dávny, detsky vŕcny, / do seba obrátený popevok“ je cieľom, pomyselnou pointou básne; ako autonómna textová jednotka však prezádza pomerne málo. Aby knihy netrpeli nízkou významovou nasýtenosťou, kompenzuje sa deficit širšou vstupnou plochou (väčším počtom básní) a frekventovanejšou rekurenčiou motívov. Práve opakované motívy preberajú schopnosť viesť prijímateľa z jedného miesta na nové, voľne určené autorom. Výpovedná poloha veršov bez výraznejšej logickej nadväznosti a oslabenej teleológie by napovedala, že autor má záujem so svojím čitateľom len jednoducho byť, a toto bytie trvá počas čítania.

Kniha *Rovinsko, juhozápad. Smrť matky* sa od zbierok básní *Medzihrý. Bábky kratšie o hlavu a Majster Mu a ženské hlasy* odlišuje aj zreteľnejším rozčlenením výpovedných polôh a jednou z príčin je tematický podklad elegického bilancovania a analyzovania udalosti okolo matkinej smrti a nových situácií, ktoré uzavretie jedného životného cyklu (ne)paradoxne otvorilo. Dynamika knihy sa udržiava cez motívy; motív vajčička, jeho škrupiny, chrániacej, ale v určitom okamihu aj brániacej v ďalšom rozvoji, ku ktorému pribúda motív brnenia, obdoby ľudskej škrupiny, o ktorej pevnosť sa možno oprieť a na jeho tvrdosť spoľahnúť, no ktorého lesk na slnku oslepuje a bez tela vnútri brnenia je to atrapa, neživá napodobenina nenahraditeľného organizmu človeka. Produktívnosť prinášajú ďalšie dva motívy: otázka zrozumiteľnosti neverbalizovaných úkonov (fungujúcich podobne ako slová, určené na čítanie) a kruhovitá spätosť životov vo svojej následnosti, ktoré, ak sa sledujú najmä v retrospektíve, predstavujú gnómickú súhru neustálej prítomnosti.

Štrpkovo entropické písanie sa vyznačuje väčšou extenzitou, tematickým rozpitím sa do šírky a silnou divergenciou, sťažujúcou záverečné zhrnutie, o aké sa pokúša prijímateľ čítajúci text. Posilnenie alegorického a symbolického vyjadrovania v knihách z roku 1997 *Medzihrý. Bábky kratšie o hlavu a Majster Mu a ženské hlasy* a zmiešanie metódy čirej akcie a návratných motívov posúva knihy na hranicu zrozumiteľnosti. Dôvodom nezrozumiteľnosti je aj absencia mimeticky pôsobiacej kozmogónie, ale vytvorenie takého sveta, ktorý svoje pravidlá nie je ochotný sprísnuť. Aj preto vie čitateľ vytážiť viac z knihy *Rovinsko, juhozápad. Smrť matky*, ktorá vytvára pevnejšiu štruktúru s látkovým svetom podľa podstaty mimézis. Výrazné vychylenie z normálneho stavu vecí, ako je vážnosť smrti veľmi blízkeho človeka, dovoľuje chápať vyrovnávanie sa s novovzniknutými okolnosťami cez básnické rozprávanie ako dostatočne opodstatnené. Prípája sa možnosť empatie a porovnanie s vlastnou skúsenosťou, aj keď autor spravádza čitateľa nielen reálnymi, ale i simulovanými situáciami (prenátnym včinením).

ERIK MARKOVIČ

Vyrovnávanie sa s nihilizmom – princíp premost'ovania v poézii I. Štrpku.

(Ako sa vráti šíp? Formulovanie palintropického pohybu ako dôsledku stratégie premost'ovania – jedného z fundamentov filozofického aristokratizmu)

I

Ak dovoľíte, rád by som v tomto príspevku pokračoval v ďalšom rozvíjaní niektorých už skôr načrtnutých myšlienok týkajúcich sa vzťahu nihilizmu a aristokratizmu. V niekoľkých predchádzajúcich štúdiách som sa pokúsil (na podklade pokusov o vlastné nové interpretácie Nietzscheho, Heideggera, Hamada, Buzássyho) definovať premost'ujúci princíp ako jednu z možných antinihilistických stratégií, ktorá má navyše aj širší metaforický význam v zmysle zaeľovania rán, bolestivých sekov do organizmu kultúry, roztrnutí a pomalého zstania kedysi dogmaticky odťatých častí, hojivého liečenia ducha a iskrivej, fosforeskujúco radostnej rekonvalescencie – z istého striktného hľadiska kedysi ťažko uveriteľné príznaky záračného znovuzrodenia až vzkriesenia.

Jedným z počiatočných a čiastkových cieľov a zameraní nasledujúcich riadkov bude snaha ukázať, že niektoré časti diela I. Štrpku sú z môjho hľadiska významným, ak nie vôbec najvýznamnejším reprezentantom pozície, v ktorej je vyššie načrtnutý, pomenovaný a definovaný princíp básnicky prejednávaný v niekoľkých modifikovaných podobách. Po identifikovaní jednej zo základných figúr myslenia I. Štrpku, podľa mňa doposiaľ neodôvodnene nepovšimnutej, bude zdať aj jasnejšie, akým spôsobom sa pokúša moja, už kedysi dávnejšie uverejnená koncepcia skryto potíchu komunikovať s poéziou I. Štrpku a ako sa snaží paralelne ďalej rozvíjať ním a zároveň niektorými filozofmi načrtnutý koncept, prípadne odpovedať na niektoré ním nadhodené otázky.¹

Pri pokuse o definovanie vlastnej pozície založenej na pokuse o objavenie pôvodného významu héraclitovského *toxos*, resp. *palintropos* a definovaní *palintropického pohybu*, – nevyhnutnom dôsledku uplatnenia idey stratégií premost'ovania,² som s najväčšou pravdepodobnosťou asi aj ja dočasne ten, o kom možno Štrpkovými slovami povedať, že „Most mi uviazol v očiach. Trýznivo, nepredstaviteľne pomaly ...“ ([18], 83).

Zároveň by ale bolo potrebné položiť si otázku, či snaha viac-menej teoreticky definovať svoj status je definitívnym stanoviskom, či je samospasiteľné zotrvať iba pri teoreticko-kritickom postoji analyzujúcom a rozpoznávajúcom latentné nihilistické

javy a či k skutočnému vyhraneniu sa nie je nevyhnutne hneď nato, prípadne paralelne popri tom, sústavne pokúšať sa aj o pozitívnu tvorbu takej podoby umenia, ktorá by odsudzované nihilizačné príznaky obsahovala v čo najmenšej miere.

Pri týchto neustálych a nekonečných pokusoch o definovanie myšlienkovvej pozície (vlastnej a v náznaču azda už aj generačnej) je však celkom prirodzene potrebné mať na pamäti niektoré Štrpkove formulácie – akoby priamo mne Štrpkove verše pre- hovárati do duše – a zároveň k téme tohto príspevku: veď Štrpka píše:

„Hovoríš stále o definícii
príbúdajúcej púšte. Sama
definícia je holá púšť.“³ ([23], 52).

Tieto verše sa asi ani nedajú čítať inak – bez prihliadnutia na jednu z najznámejších „púštnych metafor“, na všeobecne známu Nietzscheho výstrahu – Zarathuštrovo mento pred tými, ktorí napomáhajú rozširovaniu púšte. Citované slová vnímam ako možný vnútorný dialóg I. Štrpku s F. Nietzsche, s jedným z filozofov-básnikov premyšľajúcich nihilizmus, a zároveň dané slová chápeť ako situovanie ústredného problému a navyše aj ako poskytnutie kľúča k jednému zo spôsobov interpretácie.

Vzhľadom na to, že motív vyprahnutosti, púšte je výrazne prítomný aj u iného básnika Osamelých bežcov – u Petra Repku, zastupuje teda jednu z konštánt a základných symbolov ich vzájomnej básnickej komunikácie (ktorá podľa ich slov, prebieha stále naďalej napriek priestorovej a časovej odlúčenosti)⁴ – aj napriek množným hovorovým jej použitiam – zo širokého spektra sa mi na tomto mieste zdá ako plodné uvažovať práve o tom význame púšte, ktorý naznačuje vo veršoch obsiahnutých v zbierke *Priateľka púšť*:

„Čo si myslíš, priateľka
o tých, ktorí štyridsať dní zostali
a dnes sa vracajú,
čo si myslíš o tých, ktorí
vydržali a zostávajú?“ ([17], 21).

Odoznené slová navrhujem spočiatku chápať, najprv aj bez hlbších rovin – náznačených biblických alúzií na 40 dní v púšti, alebo intencií pôstu – prvoplánovo ako problematizovanie otázky emigrácie, vylúčenia, a možnosti návratu, spojených so 40-timi rokmi trvania a pomalého odoznievania jedného z totalitno-nihilizačných režimov. Veď ak sa tu v minulom storočí hovorilo metaforicky o púšti a spúšti, spustošilo nás a náš nielen kultúry a duchovný život ničo viac ako totalitárne režimy fašizmu a komunizmu? Obidva spoločensko-dejinné fenomény, aj napriek ich vonkajšej antagonickosti, pritom chápem len ako dva rôzne prejavy vnútorného ich prepájajúceho, toho istého javu – ateisticko-nihilizačnej ideológie, dôsledok rozpadu a krízy kultúry Európy – situácie, ktorá ešte stále ani po r. 89 úplne neodoznala.

Teda v zmysle neskôr nastupujúcich a aj dnešných dní:

„Dni, v ktorých zrušili perspektívu,
nie sú ešte dňami nového videnia.
Zostávam teda v zbiehavosti
na Ťhu Nicoty.“ ([17], 39).

S uvedenými Repkovými slovami, možno povedať, že Štrpka súhlasí – „Stále smie/tam. Tu/ na púšti.“ ([22], 34). „Pred nami je celá rozvlnená púšť“ ([22], 65).⁵ Aj keď si uvedomujem, že chápať obrazy rozširujúcej sa púšte ako postupujúce príznaky a príznaky nihilizmu môže byť do istej miery redukujúce, priznávam im predbežne ako primárny práve tento nietzscheovský význam.⁶

Dôležitým argumentom podporujúcim navrhovaný spôsob videnia problému môže byť uvedomenie si, symbolom čoho vlastne obraz púšte je.

V najzákladnejšom význame púšť je iba neobom a pieskom, je radikálnym rozdrovením pohľadu, navyše totálne všeobklopujúcim, extrémnym vertikálnym dualizmom (rozdeľuje takto zvislú vertikálu, rebrik majstra Mu spájajúci nebo a zem, alebo Jakubov rebrik).

Až takto jednoducho (a prosto jasom) vysvetlený obraz púšte umožňuje uvedomiť si jej súvislosť s jednou z niekoľkých Nietzscheho definícií nihilizmu ako predispozície a silného sklonu k chápaniu v extrémne protikladných reláciách, pojmoch, ktoré tak nahrádzajú a nedokonalou supľujú prirodzené odstupňovania a kontinuity (vytvárané kultúrou po stáročia) čiže jemnejšie, delikátnejšie, diferencovanejšie vnímania a chápania. Videnie vo vyhrotených extrémoch je podľa danej definície príznačné pre obdobia, keď všeobecne prevládnu plebejské, proletárske, socialistické ne-hodnoty, pretože tak je zložitý svet ľahšie pochopiteľný, a bez väčšej intelektuálnej námahy a konfrontácie s kultúrnou tradíciou. Tú revolučné myslenie (extrémizované napr. v zmysle negatívna minulosti, pozitívna naša budúcnosť) v mene utopického spravidlivejšieho a domnelo radikálne nového začiatku deformuje, odvrháva a nihilizuje, čím potvrdzuje svoju duchovnú slabosť – neochotu vyrovnávať sa, konfrontovať a nejakým sebe vlastným spôsobom niesť zdedenú a tvorenú kultúru ďalej. Zákonite tak v menšej alebo väčšej miere absurdne končí s príznakmi barbarizácie, krízy kultúry a úpadku, aj napriek počiatočným komunistickým heslám o oslobodení a všeobecnom kultúrnem pozdvihnutí nás.⁷

Mimochodom, poznáme to modifikovane sami, ešte v čerstvej pamäti máme fenomény ako plebejsky triedny, jemnejšie nediferencujúci pohľad, hrubo a necitlivo rozdeľujúci – ako nevyhnutné naladenie – predpríprava na triedny boj. Atmosféra resentimentu⁸ a hybris – roznečované počty ukrivdenej nenávisťi k dejinám, spupnosti, slepeho optimizmu.

V abstraktnej predstave púšte ako striktného nihilistického alebo gnostickeho dualizmu a predzvesti tendovania k smrti sa všetko oživujúce stáva názorným symbolom postupného prepojenia rozťatej, abiotickej duality, rastúci stróm čoraz viac pre-

rasta a prepája zem s nebom, oáza ohraničuje a pozitívne narúša ničivú a nihilizujúcu amorfnosť pieskových dún,⁹ ľudská činnosť vytvárania kultúrnej krajiny je postupným odstupňovaním pôvodného jednoduchého rozdelenia. Teda najfundamentálnejším symbolom antinihilistického pohybu je βίος nielen život, ale podľa starogréckej predstavy zároveň aj luk, oblúk – interpretovaný v zmysle odstupňovaného, napätého prepojenia protikladov, ich vzájomného previazania, prerastenia a komunikácie.¹⁰

A ak v tej prvotnej pustatine spráčne, objaví a rozklenie sa aj dáha, jeho znak, po daždi názorne ho ilustrujúci. Dodatočne vhodné a presnejšie sa tak vysvetľuje, dokresľuje, prečo Štrpka napísal: „PIESOK JE VLASTNE negatívnym protikladom snehu. Spája do prázdna. Zjednotí. Zaplaví. Ale neoplodní. Neprinesie plod.“ ([20], 78).

Padajúci sneh musí byť protikladom piesku. Totiž znie podobne ako prvý závan, zjavenie sa nádeje po dlhej, zúfalo ešte stále sa nekonečnej nihilizácii v niektorých z niekdajších socialistických krajín. Padajúci sneh v púšti, ako zárazk zhora zoslaný, je totiž najelementárnejším obrazom prepojenia nihilistickej duality púšte, oblohy a piesku, tak ako aj dažď – predpoklad vzrastajúceho života a ďalších mnohonásobných organických prepojení, kontinuálneho vzrastu a vzmachu βίος.

Pokúsme sa ale ešte raz vrátiť k Štrpkovým slovám adresovaným tým, čo šíriacu púšť definujú, že i sama definícia je holá púšť. Čo nimi vlastne chce povedať? Je možné to nejak pomenovať filozoficky?

V danom spôsobe reakcie I. Štrpka používa azda ničो podobné, čo J. Derrida popisujúci Nietzscheho postup nazval „...zvyšobecnením metafory emblematickým prěhlbením určitej konkrétnej metafory“ ([3], 251).

U Nietzscheho sme si to myslím, mohli všimnúť na mieste, keď napríklad kresťanské prikázanie lásky k blížnemu obrátil na požiadavku lásky k najvzdialenejšiemu – ale nie k ničomu marginálnemu a nevýznamnému, ale priamo k ideálu aristokratickosti.

Nietzscheho postup teda nespočíva iba v ironickom a jednoduchom negativistickom pretočení výroku nejakého tradičného autora. Vždy k obrátenému výroku ešte niečo primyslí, alebo ho preštruktúruje, čím výrok nadobudne nový, nečakaný význam.

Nazval by som to obdobou celkovej Nietzscheho stratégie obráteného platonizmu, ktorú dôsledne realizuje aj v rovine jazyka a sentencií a krátkych výrokov.

Z hľadiska vyššie naznačeného kontinuálneho premost'ovania extrémnych protikladov je zaujímavé všimnúť si, že podľa Derridu spomenutý Nietzscheho postup je možný iba vtedy, ak riskujeme kontinuitu medzi metaforou a pojmom ako kontinuitu medzi animálnym a ľudským, medzi inštinktom a vedením. Derrida neskôr kvôli vyhnutiu sa empirickej redukcii vedenia navrhuje substitúciu klasického protikladu pojmu a metafory nejakou inou artikuláciou, pričom redistribúcia by mala umožniť novú definíciu figúry, ktorá dáva znak pojmu i po tom, keď už sme sa vzdali modelu, ktorý nebol ničím iným než metaforou. ([3], 251 – 2).

Štrpka teda túto definovanú Nietzscheho stratégiu obrátenia obracia proti samotnému Nietzschemu. V prvom pláne, pri nie príliš pozornom čítaní môžu mať Štrpkove slová iba význam gesta sebaopríznania k všeobecnému stavu, k šíriacemu sa nihilizmu

púšte,¹¹ z ktorého sa nemôžu úplne vyňať ani tí, ktorí spriadajú antinihilistické stratégie a definície, pretože aj ich definujúci a distancujúci postoj nie je nič iné, ako len iná forma toho istého nihilizmu (trebars pasívneho alebo aktívneho). V tom pripade by ale Štrpka vlastne ani nevravel nič iné ako samotný Nietzsche, ktorý napriek pokusom o konštruovanie a definovanie pojmu Grosse Stil – antinihilistickej, filozoficko-estetickéj koncepcie – prehliasil, že na druhej strane je zároveň aj najväčším nihilistom.

Domnievam sa ale, že Štrpkove verše o definovaní púšte nie sú len umným dialógom s Nietzsche, iba vracajúcim obratne späť kedysi dávno vyslanú myšlienku, ale že navyše skrývajú v sebe hlbší, zavinený význam, emblematické oprehlbenie pôvodnej metafory. Vtip spočíva v tom, že Štrpkove slová nie sú ani tak adresované výhradne iba pomyselnému pôvodnému iniciátorovi – pomyselnému Nietzsche, ale v omnoho väčšej a závažnejšej miere tým, ktorí Nietzscheho výroky používajú ako pevné definície, ako istý druh definitívnej a už definovanej teórie¹², ku ktorej už nič ďalšie tvorivo nepridávajú, nanajvýš len aplikujú používajú pri tom dokonca odpoetizovaný, sucho vedecký, vyprahnutý, púštny jazyk.¹³ – Čím sa spreneverujú odkazu Nietzscheho v tej najpodstatnejšej záležitosti.¹⁴ A ak už hovorme o nihilizme, tak tým naozajstne pravým zdrojom nihilizačného naladenia nemusí byť z osobne subjektívneho hľadiska iba vnútorná neoriginálna vyprahnutosť, ale môže ním byť navyše aj samotná vnútorná rozštiepenosť na poetické myslenie a vyjadrovanie a na vedecko-teoretické, striktné, dve zložky, ktoré v poiatkach filozofie, vo filozofických básniach napr. Parmenida, Hérakleita koexistovali nerozlišene vo vzájomnej symbióze. Neskorší následný úpadok, kríza a dekadencia, ktorých nástup Nietzsche umiestňuje už k Sokratovi a Platónovi a čo neskôr v konečnom dôsledku prerástlo v nihilizmus, v amorfne Nič, je prázdny dutým priestorom rozovretým medzi nimi, dvoma extrémne oddelenými polohami písania. Preklenúť ich z oboch ich brehov môže asi už len filozofické básnenie, alebo básnické filozofovanie.

Uviaznutie v okovách netvorivej, navonok neprerážajúcej pozície, epigónsky obalenej strnulou vrstvou iba cudzích teoretických systémov je stavom, výstižne popísaným protikladnými obrazmi škrupiny a panciera:

„Škrupina, ktorá pod tlakom svojho rastúceho / obsahu nepraská, sa stáva pancierom, prílbou, / nepreniknuteľným brnením. Izoláciou znamenajúcou koniec v nej obstahnutej kvapky ľudského času / a života. Stáva sa tvrdou bublinou, ohraničenou prázdnotou. / popiera život. Nerodí. Znelýchbyňuje. Prnáša koniec, / uzavretú elipsu a slepý kruh. Plodí len anabiózu / a smrť...“ ([20], 107).

To, čo je nevyhnutne nutné preraziť v tomto okamihu, je škrupina vedeckého textu, cez praskliny ktorého tak môže presvitnúť poézia.

Nihilizácia má navyše aj mocensko-politické konzekvencie – desakralizácia a odzmyselňovanie umožňujú nástup totalitárnych režimov, vyprázdnené entity sú omnoho ľahšie voluntárne presmerované, usmerňovateľné: „prázdné obaly, ulity, / prázdne autá, náhle opustené ľudmi na diaľnicach / vedúcich Jedným smerom.“ ([22], 103). Individualizácia vo vnútri nihilizmu tak paradoxne vyvoláva ďalšiu nihilizáciu.

Motívy pustatin púšte, prázdnych vecí, škрупín, brnení pozbavených¹⁵ zmyslu a významu, tvorivo varujú a úzko korešponujú s charakteristikou nihilizmu, akú nachádzame u M. Hamadu – t. j. nihilizácie ako tzv. zbežvýznamňovania významných vecí a hodnôt. Napr.:

„Prázdne nádoby vecí, z ktorých odmietol / zmysel: rovnomerné denné svetlo a pevné predmety / hlboko v ňom. A číre objatie priezračných nádob, ktoré / praskajú náhle preplnené prázdnom.“ ([22], 103).

Rovnako prázdny sa však veľmi často zdá niekedy takmer akékoľvek hovorenie a písanie o poézii – predovšetkým pri porovnaní s jej Výsost'ou poézitou, so samotným objektom literárnovedných analýz. Zmyslom a cieľom týchto plynúcich úvah preto zrejme nemôže byť len tzv. klasicky vedecky, pomocou uplatňovania a aplikovania rôznych filozofických teórií, definícií rozplietanie myšlienkového bohatého a pestrého prádva Štrpkovej poézie dovtedy, až by som sa v nej dezorientovaný stratil.

Skôr svoj prístup chápem ako príležitosť koncentrovane vybrať z poézie iba niečo koľko príbuzných motívov, upriamiť sa na ich spoločný filozofický menovateľ, pripadne nájsť ich fundament v základoch stavby európskej kultúry, naznačiť mne známu analógiu, súvislosť s aspoň jednou mne dôvernejšie známou filozofickou tradíciou, aby sa tak zreteľnejšie ukázalo, akým spôsobom I. Štrpka na ňu reaguje.

V ďalšom, problematiku rozširujúcim myšlienkovom postupe bude, myslím, vhodné vrátiť sa k vyššie spomenutému Derridovmu popisu charakteru tu prejednaného, jedného zo spôsobov nietzscheovského tvorenia metafor a vychádzať z jeho návrhu substitúcie klasického protikladu pojmu a metafory nejakou inou artikuláciou. Pýtam sa teda – čo je v tomto našom špeciálnom interpretovanom prípade pojmom a čo jemu zodpovedajúcou metaforou? Odpoveď: filozofickým pojmom je – nihilizmus, básnickou metaforou – púšť.

A ďalej – akým spôsobom je možné plynulo, kontinuálne previesť protiklad pojmu nihilizmu a metafory, t. j. púšte a substitúovať na niečo iné?

Prvý krok k prekonaniu protikladnosti pojmu nihilizmu a púšte, ako jeho metafory, bol vlastne vykonaný už skôr – na začiatku úvah tým, že som našiel jeden ich spoločný menovateľ – extrémne protikladnú rozdelenosť, t. j. charakteristiku, ktorá vystihuje tak nihilizmus (podľa Nietzscheho definície) a rovnako aj obraz púšte (na piesok a oblohu).

Presnejšie povedané – charakter protikladnosti pojmu a metafory spočíva v tom, že extrémna rozdelenosť metafory púšte (na oblohu a piesok) je vertikálna, kým rozdelenosť pojmu – nihilizmu – je neorientovaná, t. j. len abstraktná. Po takto navrhnutom prepise problému je už možné konkrétnejšie sa vysloviť, akým spôsobom je možné substitúovať klasický protiklad pojmu a metafory:

Keďže charakter, povaha ich vzájomnej protikladnosti spočíva predovšetkým iba v orientovanosti, zmierniť ich protikladnosť je možné nejakým druhom obratu, trópu (gr. *trópos* – obrat, figúra).

Teda spôsob figúry, obratu (orientovanosti metafory na orientovanosť pojmu) nahrádza, substituuje pôvodný protiklad pojmu a metafory. Inými slovami, klasický

ostrý protiklad metafory a pojmu, bol nahradený zmiernenou protikladnosťou ich vzájomnej orientovanosti.

Derrida však hneď nato predpokladá, že substitúovaním klasického protikladu pojmu a metafory, ich novou artikuláciou, by redistribúcia mala umožniť novú definíciu figúry, ktorá priznáva znak pojmu i po tom, keď už sme sa vzdali modelu, ktorý nebol ničím iným než metaforou. ([3], 251 – 2).¹⁶

Derridom uvádzanú redistribúciu navrhujem chápať ako jeden zo spôsobov dosiahnutia mnou vyššie uvádzaného princípu kontinuálneho, odstupňovaného premostovania protikladných určení. A to síce preto, lebo redistribúciou (t. j. novým, opätovným rozdeľovaním, delením už rozdelenej) abstraktnej a neorientovanej duality nihilistického stavu vzniká kontinuálne odstupňovanie, a teda tým súčasne zaniká aj samotný pojem nihilizmu. Analogicky aj na druhej strane redistribúciou metafory nihilizmu – púšte, systematickým rušením ostrej vertikálnej duality neba a dún, rozšírením oáz a rozvíjaním odstupňovaného životu *βίος* zaniká aj samotná pôvodná púšť, metafora nihilizmu.

Tým sa vlastne postupne stiera a zaniká aj klasický protiklad medzi pojmom a metaforou (nihilizmu), je substitúovaný inou artikuláciou (rozčlenením) – zmenou na problém premostovania.

Navyše – v súlade s Derridovou predstavou – i po nastolení zatiaľ bližšie nešpecifikovanej definície figúry (obratu)¹⁷, čiže po rektifikácii (oprave), t. j. oprave rozdvajnosti pojmu (nihilizmu), – premostením, čiže presnejšie po tom, čo sme sa už vzdali modelu púšte ako metafory rozdvajnosti nihilizmu a nahradili ho problémom vytvárania viac alebo menej dokonalého premostenia, tak aj napriek tomu i naďalej prebieha priradenie znaku k pojmu. Teraz už ale – po rozkľatnutí odstupňovaného kontinuálu medzi napätými protikladmi – je znak (prekľatnutia, luku) priradovaný k pojmu (*ζίωτα βίος*).

Po absolvovanej transformácii problému je možné povedať, že centrom nasledujúcich úvah už nebude nihilistická extrémna rozdelenosť na ostré protiklady, ale transponovanie záujmu na spôsoby a modely premostovania alebo prekľenovania a interpretácie príbuzných obrazov v poézii I. Štrpku s ohľadom na niektoré filozofické asociácie a reinterpretácie.

Ako už bolo vyššie spomenuté, na základe analýz niekoľkých filozofických tradícií, ich komparácie a tvorivého domýšľania pokladám za antimihilistický postoj definovaný premostujúci, kľenuci sa princíp.

V poézii I. Štrpku sa obdobné obrazy vyskytujú pomerne a viac-menej často v konšteláciách s tými, podľa mňa najzávažnejšími výpovedami jeho diela. Sú rôzne roztrúsené – napriek ich spoločnej podstate v rôznych vždy v mierne inovovaných podobách, významoch a kontextoch.

Tak môžeme nájsť, zatiaľ bez ďalších zamyslení a rozborov – „... *MOST čírej nulti. Stavali ho bez nákrsov a bez vypočtov.*“ ([20], 89).

Alebo naopak – krehký význam „... *opakujúcich sa pohybov neopätovanej lásky.* ... *toliko mostov chvejúcich sa (mezi dvoma) nedosahujúc ani jeden breh.*“ ([23],

10). Alebo zas v inom, protikladnom význame: „*Ale závraty pominuli. Neustála práca nad dravým prúdom nás postupne naučila rieke. Dávala nám zabudnúť na vyúžijú druhý breh. ... Most nás naučil, že je nevyhnutné vzdorovať toku.*“ ([20], 91). A práve Bebé je tá, ktorá mosty páli.¹⁸

Na druhej strane je ale zároveň potrebné reflektovať a nezabúdať aj na iné, rozdielne koanovité závery, odvodené nielen z kráčania po vlnách, ale aj v oblakoch:

„*Protí slnku vyzera prvý chodec cez nový most, akoby kráčal voľne v oblakoch. Akoby sa most celkom stratil. Zostala iba cesta. A tak nám most odhalil aj druhú stranu svojej pravdy: neupievaj na moste.*“ ([20], 92)

Číže podstatný nie je „most osebe“, ale premostovanie.

Musím sa priznať a konštatovať, že vyslovenie imperatívu neupievania (takmer v zmysle až eckhartovského – *abgeschiedenheit*) je v prípade týkajúcom sa mnou zvoleného prístupu k téme azda aj nadbytočné – ideu premostovania chápem komentárne s metaforami luku, jarma, lýry, lukostrel'by, ako modifikácie jedného prazákladného princípu, obrazu – *toxon*.¹⁹

A tak sa zamýšľame, ako asi – „*Zelený šíp sviští v tieni neviditeľného šípu*“ ([22], 48).

Alebo si pospevujeme spolu s Dežom Ursinym, neprestále, že: „*Každý deň kúsok, každý deň kúsok, každý deň kúsok, každý deň kúsok, každý deň predbiehame kúsok svištiaceho šípu v nás.*“ ([Bez počasia], Vodná veža).

Zo všetkých spomenutých aj nespomenutých príkladov však vyberám jednu celú báseň, ako stelesnenie asi najjasnejšieho položená otázka o „zmysle lukostrel'by a premostovania“, t. j. otázky, na ktorú, zdá sa, bude možné odpovedať iba neskôr formulovaným, *palintropickým* pohybom:

*Tieň lukostrel'by na zadnom dvore popola a smeti
začiatkom slávnych rokov päťdesiatych*

*Tieň mačky. Alebo
mačka tieňa.*

*Čosi zoskočilo
zo zubatým slinkom
prehriateho múrika.
Ktosi odišiel. A čosi
zmlizo navždy.*

*Kedy sa vráti šíp?
To slepé ticho
vraždí.*

– Majster Mu a ženské hlasy. 1997. ([23], 16).

Báseň nastoľuje hneď niekoľko nie ľahko zodpovedateľných otázok. Napríklad – existuje nejaká racionálne vysvetliteľná súvislosť medzi úvodným obrazom lukostrel'by a krutým obdobím päťdesiatych rokov 20. storočia? Je zároveň nevyhnutné, aby v názve figuroval tieň lukostrel'by a nie lukostrel'ba samotná? Má v názve básne sa objavujúci neobyvklý, ojedinelý mierny nádych ironie nejakú presne určenú funkciu?

Takže naozaj, vieme presne odpovedať – kedy sa vráti šíp? – a či sa vôbec vráti? – je vôbec možné aby sa vrátil, a ak, tak ako?

Táto takmer až surrealistická otázka, iba navonok absurdná,²⁰ by si azda zaslúžila pokus o vážnejšiu odpoveď – ak nie priamo rozsiahlejšie zamyslenie. S dostatočnou vážnosťou je možné už v tejto chvíli predpokladať a už aj tvrdiť, že načrtáva závažný a, zdá sa, zároveň aj prehliadaný filozofický problém.

Pri jeho stručnom načrtnutí sa budem prevažne odvolávať na už spomenutú nietzscheovsko-hérakleitovskú tradíciu myslenia²¹ a na istý spôsob jej špecifickej interpretácie.

II

Motto:

„*JE FASCINUJÚCE, že všetci nosia v hlavách jeden / a ten istý most. ... A skladajú ho z tých svojich. / do seba presne zapadajúcich častí. ... Nemali sme čas / premyšľať o tom, či časti mostu boli už oddávna / aj v nás.*“ ([20], 90).

Aspoň za seba môžem povedať, že ten čas, zdá sa, už konečne nastáva.

Mierne, len oblúkové vybočenie smerom k filozofii

Analogicky – aj v Nietzscheho spôsobe myslenia, ktoré je svojim spôsobom výrazne metaforické, čím sa v podstate neskrývane samo potvrdzuje v jednej z hlavných téz jeho filozofie umenia ako najvyššieho stelesnenia vôle k moci, pretože táto téza znie „*umelec – filozof – vyšší pojem*“, tak v tomto myslení je jedna z najčastejšie používaných metafor napätia luku. Dokumentovať sa to dá poukázaním na spôsob používania a ďalšieho rozvíjania danej metafory v jeho filozofii, ako príklad zastupujúci všetky obmeny: „*Wenn die Lust sehr groß werden sollen, müssen die Schmerzen sehr lange und die Spannung des Bogens ungeheuren werden.*“ [13], 658, s. 439 O tom, že Nietzsche bol s týmto obrazom bytostne vnútorne stotožnený, svedčí

jeho používanie nielen vo filozofickom vyjadrovaní, ale aj v bežnej písomnej reči: 3. februára 1888 píše z Nizzy Franzovi Overbeckovi: „...in einem Zustande eines bis zum *Springen gespannt* Bogens *thut* einem jeder *Affekt wohl*, *gesetzt*, *daß* er *Gewaltsam* ist.“ ([14], 170).

V Nietzscheho pozostalosti (Nachlass) je dokonca možné nájsť rariť – kresbu, ktorá pozostáva z niekoľkých oblúkov, z jedného väčšieho a z troch menších, vpísaných v tom väčšom oblúku. Názorne nimi ilustruje krátky text, kde uvažuje o krátkych a dlhých oblúkoch rozvoja a vývoja kultúr. ([15], 382).

Je jasne zreteľné, že Heideggerom používaná metafora „Einheit der Bogenspannung eines Joches“ pri interpretácii Nietzscheho filozofie je modifikáciou pôvodnej hérakleitovsko-nietzscheovskej metafory života ako luku (βίος – βίος), ktorého napätím je vôľa k moci. S istým nádychom metaforickosti: by bolo možné pri tu prednesenom, vlastnom návrhu interpretácie povedať, že táto modifikácia spočíva v otočení pôvodne vertikálneho luku (βίος – τόξον) na horizontálne jarmo (ζυγός – ζυγόν). Tak sa zachováva protiklad romantický – klasický vkus, dekadentný a veľký štýl v jednote syntézy ich napätia (in der Einheit der Bogenspannung eines Joches), ktoré je vôľou k moci a ktoré sa v tomto chápaní stáva identickým s charakterom a smerom Heideggerovho „Über-sich-hinweg-wollen“, t.j. výrazom smeru vôle k nad-ludskému. Heidegger ale poznamenáva, že „*Obraz „Joch“ pochádza z gréckeho spôsobu myslenia a hovorenia*“: ([16], 159). A ako tu bolo už skôr naznačené – už aj len krátky historicko-filozofický exkurz dostatočne dokazuje a ilustruje toto tvrdenie:

Okrem prvých mytologických zmienok v zmysle príbuznosti τόξων /λύρα ako apolónskeho atribútu a Hermovho daru ([11], 105, 131) prvým najvýraznejším dokladom sú Hérakleitove zlomky

Hérakleitos:

B 48. βίος: τῶι οὖν τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος.

B 51. καὶ ὅτι τοῦτο οὐκ ἴσασι πάντες οὐδὲ ὀμολογοῦσιν, ἐπιμέμμεται ὡδὲ πως οὐ ξυνίασιν ὅπως διαφερόμενον ἐωυτοῖσι ὀμολογέει **παλίντροπος** ἄρμονιήν ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρας. ([4], 87).

Diels navyše uvádza, že aj u

Parmenida sa nachádzajú voľné kritické parafrázy, napr. v zlomku B 6, ... κού τούτων, δε **παλίντροπος** ἐστὶ κέλευθος. ([4], 153).

A rovnako aj u ďalších autorov:

Platón: Symposium 187 A:

τὸ ἐν γὰρ φησι διαφερόμενον οὐτὸ αὐτῶι ξυμφέρεσθαι ὡσπερ ἄρμονιαν τόξου τε καὶ λύρας **παλίντροπος**.

„Jedno obsahujúce v sebe rôznosť, je samo so sebou v zhode ako harmónia, spojenie pri luku a lyre“ S. 684

Pitárchos, De Isis et Orisis, 369 A.:

παλίντρονος ἄρμονιήν κόσμου

Porphýrios, De anthro nympharum 29.:

παλίντρονος ἡ ἄρμονιήν καὶ τόξου, εἰ δια τῶν ἐναντίων.

V takto zoradenej následnosti zlomkov si je možné pri pozornejšom pohľade všimnúť pozoruhodnú genézu jemnej diferencie **παλίντροπος** – **παλίντρονος**.²²

U starších a treba povedať – zároveň aj významnejších filozofov (Parmenidés, Hérakleitos, Platón), je dôsledne používaným výrazom výraz **παλίντροπος**. Neskorší filozofi – platónik Plútarchos a novoplatónik Porphýrios – však prevažne prechádzajú na významovo navonok takmer totožný výraz **παλίντρονος**.²³

Je teda tento mierny významový posun len zanedbateľnou záležitosťou, len lingvistickým detailom nemodifikujúcim zásadne hlavnú parafrázovanú myšlienku, alebo ide o závažnejší, zároveň prehliadaný a nerieľtovaný problém, z ktorého by bolo možné vyčítať aj niečo podstatnejšie o povahe skúmaného problému?

Je potrebné pokúsiť sa o maximálnu dôslednosť a nezužovať interpretáciu len na jeden význam z celého rozrôzneného spektra a ostatné ani len nespomenúť, zároveň ale ani neprirôzdené a násilne nepriviligovať výlučne iba jeden z nich.

Ak budeme postupovať retrospektívne, uvidíme, ako sa postupne bude rozširovať a rozširovať pole asociácií a ako bude rásť bohatosť mnohovýznamovosti pôvodnej metaforicko-myšlienkovvej predstavy. Zároveň ale bude čoraz viac rozpoznateľné, o čo všetko nás historický spôsob parafrázovania a prekladania ochudobnil.

Výraz **παλίντρονος** sa zvyčajne prekladá ako – späť napnutý a vysvetľuje sa väčšinou vo význame, aký je obsiahnutý v Porfýriovom citáte, parafráze, ide o predstavu harmónie, spätosti protikladov, ktoré sú proti sebe v tenzii, v napätí tak, ako dva konce napnutého luku. Nezriedka sa táto jednorozmerná interpretácia výsostne prenáša až na pôvodný zdroj parafrázy – na Hérakleitov zlomok.²⁴

Ak však vezmeme do úvahy aj druhý význam **παλίντρονος** – späť sa vyvráťujúci, tak tento navyše evokuje aj spätný pohyb tetivy, následné kmitanie a chvenie – asociuje súvislosť s tvorbou zvuku a hudby – aj napriek tomu, že podobnosť luku s lyrou sa tejto Porfýriovej parafráze už nespomína.

V obidvoch parafrázach sa však prapôvodná súvislosť s hudbou neustratila úplne, len nie je vyslovená priamo explicitne, ale je len dômyselne skrytá, – bola implantovaná do vnútra výrazu **παλίντρονος**, presnejšie do jednej jej časti, do slova **τόνος**, pretože jeden z jeho ďalších významov je – struna, zvuk hlasu.

Danou operáciou zmeny *παλίνοτροπος* na *παλίνοτροπος*, t. j. zámenou *τροπος* za *τόνος*, ku ktorej došlo v rámci neskorších parafráz Hérakleita, bolo jadro *τροπος* pôvodnej predstavy *παλίνοτροπος* akoby symbolicky vytesnené a odsunuté do dočasného zabudnutia – a prepísané na *τόνος*, resp. na *παλίνοτροπος*. Nahradením, zmenou *παλίνοτροπος* na *παλίνοτροπος* sa napr. Plútarchovi podarilo zároveň synteticky zakomponovať do spojenia – *παλίνοτροπος* *όρμιον* *κόσμου* – okrem vzdialenej alúzie na Hérakleita navyše aj mysticko-poetickú pytagorejskú predstavu tonálnej harmónie večne znejúcej hudby planét kozmu, rozochvievajúcich svojím pohybom éter.²⁵

Čo však teda znamenalo pôvodné *τροπος*?²⁶ A čo však naznačuje *παίνοτροπος* – späť sa vracajúce? (– t. j. hérakleitovský význam zachovaný u Platóna)

Prvý možný spôsob interpretácie *παλίνοτροπος* *όρμιον* – (späť obrátenej harmónie) – ostáva v rámci, v intenciách už načrtnutého významu *παλίνοτροπος* (späť napnutej harmónie) – každý z dvoch koncov luku napína a tiahne tetivu v navzájom opačnom smere, čiže sú voči sebe protikladne, inverzne – späť obrátené.

Čo však znamená ďalší význam *παίνοτροπος* – späť nielen obrátený, ale navyše aj späť sa vracajúci? Bežná predstava interpretovaného hérakleitovho zlomku – obrazu života ako napnutého luku, ktorý je ale paradoxne zároveň nástrojom smrti, zdá sa, nepomôže. Je potrebné neprehliadať ani jeden z významov a nastaviť konfiguráciu vzájomných interpretácií tak, aby aj tento obchádzaný význam – spiatočného návratu bol začlenený do celkovej a zároveň aj prechádzajúcej historickej interpretácie uplynulých storočí vývoja filozofie po Hérakleitovi.

Pomôcť z takmer bezvýhodiskového stavu by azda mohol už vyššie vykonaný myšlienkový obrat modifikujúci schému luku na schému jarna, ktorou bola vysvetlená nielen ich formálna podobnosť, ale zároveň aj myšlienková spätosť a vzájomná nadväznosť.

Pretože ak si položíme podobnú otázku, inšpirujúc sa pri tom postupom, akým sme identifikovali formálnu podobnosť luku a – jarna, rovnako analogicky aj vo vzťahu luk – lýra, môžeme dôjsť k zaujímavému záveru. Ak tá otázka bude znieť – „akou operáciou je možné modifikovať luk na lýru?“, tak zistíme, že rovnakou. Tiež obratom, ale opačným smerom. Čiže nie obratom luku smerom nahor, nad seba do polohy jarna,²⁷ ale smerom dole, do polohy lýry. Keďže vyklenutie oblúka lýry smeruje nadol. Lýra, jej poloha a orientovanosť metaforicky vzniká tiež rovnako obratom, otočením vertikálneho luku do horizontálnej polohy – obrazne – ako keď lukostreľcovi klesne paža, napriahnutá ruka s lukom, v kontemplatívnom stave mieru a nie mierenia na cieľ, t. j. keď prestáva platiť stav *Inter arma silent musae* a keď múzy začínajú prehovárať.

Ak sa teda v zlomku spomína späť obrátená harmónia luku a lýry, nemysli sa tým len púhe vyratúvanie príkladov v tom zmysle, že ide o harmóniu ako – po prvé – pri napnutom luku, a po druhé – ako pri naladenej lýre, prípadne nemysli sa tým len ich vonkajšia tvarová podobnosť, ale relácia vzájomnej protikladnosti je myšlená doslovo aj vo vzťahu luk – lýra. A to nielen v ich základnom protikladnom určení –

luk – nástroj lovu a zabíjania, lýra naopak – znak mieru múz, orfického zmerenia, ale daná protikladnosť je myšlená aj v ich protikladnej orientovanosti, protismernej napätosti a opačnej zameranosti.

Alebo presnejšie – luk, ktorý spomína Hérakleitos vo vzťahu k lýre, je taký lukom, ktorý je opačne priestorovo orientovaný vo vzťahu k lýre, t. j. daný luk musí byť orientovaný, nasmerovaný nahor, jedine tak je možné chápať a vysvetliť *παίνοτροπος* – spätosť a obrátenosť, t. j. ich protikladnú orientovanosť.

Táto interpretácia sa javí ak už nie ako správna, tak minimálne aspoň ako úplne vyhovujúca cieľu týchto úvah navyše aj preto, pretože takouto navrhnutou konfiguráciou jednotlivých atribútov, ich rozvrhnutím sa zároveň až nečakane závažne vysvetľuje inak nepochopiteľná súvislosť s ďalším významom *παίνοτροπος* – spätá obrátenosť v zmysle – späť sa vracajúci.

Totíž až tento vyššie vykonaný myšlienkový obrat nám hneď o krátku chvíľu umožní pochopiť, čo vlastne znamená výraz *παλίνοτροπος* v jeho druhom, doposiaľ príliš nerefektovanom, neinterpretovanom, a preto azda aj neporozumenom význame (obrátený späť, späť sa vracajúci).

Táto výslovná dezinterpretácia až fatálne neporozumenie vyplýva z toho, že rovnako ako pri predchádzajúcich starogréckych výrazoch neberie sa ani v tomto prípade do úvahy celé významové spektrum, ale vyberte a uprednostní sa vždy len jeden význam, v tomto prípade sa takmer jednohlasne všade stretáme len s významom *τοxon* – luk.

Pretože pri prihladnutí na ďalší význam *τοxon* – (šíp, prípadne samotná strelba, lukostrelba) ([5], 690) je *παλίνοτροπος* *αρμιον* *τόξου* zároveň aj – späť obrátenou harmóniou šípu, presnejšie – letu šípu – tam a naspäť.

Navrhovanou interpretáciou sa tak zároveň vysvetľuje aj inak problematicky predstaviteľný výraz z iného Hérakleitovho zlomku – *όδος* *ώνω* *κόττω* – cesta smerom nahor a dole.

Táto u všetkých vecí existujúca späť sa vracajúca cesta, v tomto konkrétnom prípade znamená dráhu nad seba vystreleného šípu *τοxon*, ktorý sa po dosiahnutí vyvolcholenia vracia späť.

Smer vystreľujúceho *τοxon* je identický s Heideggerovým určením vôle smerujúcej nad seba Über-sich-hinweg). ([7], 146–62). Návrat späť na zem by mohol byť totožný s upadaním (Verfallen), s jednou z fundamentálnych charakteristík Dasein, ako ju Heidegger načrtol v *Sein und Zeit*. Obidve pohybové určenia sú však len partiálnym rozčlenením ich navzájom syntetizujúceho pojmu, ktorý ich oba predchádza, pretože je pôvodnejší, je takpovediac podmienkou možnosti ich existencie, pretože je cestou dráhou, pohybom nahor a dole – *όδος* *ώνω* *κόττω*, ktorý nazývame *παίνοτροπικým pohybom*.²⁸

Navyše – z *παίνοτροπικosti* je zreteľne odvoditeľná súvislosť s ďalším Hérakleitovým zlomkom – s B 48, pretože dôsledkom *παίνοτροπικého pohybu* je spätný návrat šípu, čiže jeho činom je smrť. A iba v tomto spôsobe vysvetlenia sa výrazne ukazuje jej nevyhnutný charakter. Tak nadobúda presne lokalizovanú nasmerovanosť

na vlastné individuálne Ja, čím obraz nečakane nadobúda výrazne osobný rozmer a zacieľenosť na vlastné, nezameniteľné chápanie vzťahu *bios* a *thanatos*.

Musím sa zároveň osobne priznať, že absolvovaná filozofická analýza s navrhovanou interpretáciou nie je ničím iným ako iba prerorozprávanou, už uverejnenou poetickou koncepciou, iba filozofickým rozborom toho, čo som chcel vyjadriť oveľa koncentrovanejšie v niekoľkých veršoch uverejnených v r. 1995, resp. r. 1998.²⁹

Atmosféra v nich bola štylizovaná situovaná do r. 1578, do doby bojov so Saracénmi, portu-galských výprav proti – z európskeho hľadiska – nihilizačnému islamu. Objavuje sa v nej okrem zobrazenia solárnej postavy kráľa Sebastiana a postrážin jeho svetelných vlasov ako vyslania poslov, motívov ich nočnej zrady a nevrátenia sa, a okrem motívov obevy navyiac aj – astrálny obraz dorastania polmesiaca ako obrazu naplnania luku, rastúce strategické ambície, neustále stav naplnenia, dosiahnutia *palinropickosti* – strieňania nad seba a uvedomenia si vyhrotenej, existenciálnej situácie – hviezdne nebo nad nami ho už nenaplnia iba údivom, ale aj prenikavým rytiersko-etickým poznaním – hviezdy sú jeho vlastné, všeprenikajúce strely spať sa vracajúce so žiarivými hrotmi, sú nevyhnutné dôsledky jeho dávných činov. Kým ich ešte vidí, stále letia k nemu spať, keď ich prestane vidieť, už doleteli, je to moment prerodu do inej formy existencie a konečné iniciačné poznanie – uvedomenie si svojho dovtedy nerozpoznaného iniciačného mena znamenajúceho smrť. Doviedajúceho života.

Odkaz na metaforickú predstavu akéhosi zatiaľ len sporadicky začínajúceho autora (hrdiaceho sa iba iniciálami E. M.) má zmysel v poukázaní na možné potvrdenie vysloveného názoru, že bez istej aspoň minimálnej dávky básnickej imaginácie nie je možné nielenže nájsť si vlastnú cestu k pochopeniu významných básnických diel, ale ani nanovo reinterpretovať niektoré filozofické problémy.

Absolvovaný postup navyše konkrétne ukazuje, ako je možné pomocou vlastnej, vnútorne prežívanej poézie nartúšať stereotypy a strnulosti filozofickej tradície, podnecovať ich k ďalšiemu problematizovaniu, pýtaniu sa a ako by sa azda v nich dal roz-necovať nový život mystenia.

Nastolený *palinropický pohyb* je, zdá sa, jeden z možných, ak nie jediný zo zatiaľ akceptovateľných spôsobov, ako pokiaľ možno racionálne³⁰ odpovedať na I. Štrpkom vznesenú otázku „Kedy sa vráti šíp?“

V ďalšej interpretácii Štrpkovej básne nazvanej „Tieň lukostrelby...“ bude potrebné mať na pamäti, najmä vzhľadom na už uvedený výklad *palinropickosti*, že lukostrelba a šíp sú dvoma rôznymi významami prekladu toho istého gréckeho *toxon*. Preto Štrpkove pýtanie sa na to, kedy nastane čas návratu šípu, je možné čítať aj ako otázku v zmysle, kedy sa vráti obnovený čas lukostrelby?

Čím je však tento obnovený čas lukostrelby? Ak porovnáme túto preformulovanú otázku s významom obsiahnutým v nadpise, tak z tejto jemnej komparácie je zatiaľ možné tvrdiť len to, že obnovený čas lukostrelby je ničím, čo určite bude v ostrej kontradikcii k charakteru „slávnych rokov päťdesiatych“, alebo prinajmenšom bude

platiť, že kontroverzné a kruté roky päťdesiate výrazne oslabovali princíp lukostrelby (premostovania *toxon*), keďže podľa básne v tom čase nebola prítomná samotná reálna lukostrelba, ale iba jej vyblednutý tieň – navyše dopadajúci až kdesi na zadnom dvore popola a smeti.

Zároveň si je potrebné položiť dôležitú otázku, prečo práve kruté roky päťdesiate znamenali najdeštruktívnejší vplyv na princíp lukostrelby (*toxon*)?

Pri pokuse zodpovedať túto zvláštnu, ale na druhej strane z logiky básne vyplývajúcu otázku budem vychádzať z chápania európskej kultúry ako rozkľuteného priestoru medzi jej tromi základnými piliermi – judaistickou, antickou a kresťanskou kultúrnou tradíciou.³¹ Základným preklenujúcim prvkom je pritom premostujúci princíp, ktorého znázornením je *toxon* (bios, oblúk), ktorý vzniká kontinuálnym odstupňovaním, vytváraním tvorivého *tonos*, napätia medzi protikladnými určeniami.

Z tohto vyššieho a komplexnejšieho hľadiska formulovania podstaty kultúry ako – „chrámovitosti“³² klenby zaštitujúcej chrániacej tvorivosti – plynie, že jej základný formotvorný komponent – oblúk *toxon* – je zvislým rovinným rezom klenby, výsledkom prenutia klenby a zvislej roviny. Preklenuje extrémne, ostré a voči sebe bojovo protikladne naladené určenia, orficky ich zmierňuje, je doménou jemnej moci ducha, má synkretický charakter, nevyklúčuje je pestrou jednotou v rozmanitosti. Zároveň je princípom komunikácie a lásky³³, platonicky *eros pontifex*.

Súborom nihilizmov je potom možné obrazne a súhrnne, zatiaľ bližšie nerozlišujú, nazvať vplyvy a tendencie, ktoré pôsobia deštrujúco na formulovaný kultúrny princíp. Analogicky, ilustrujú historickými faktami, tak ako v rámci ortogovskej vzbury plebejských davov napr. revolucionizované masy deštruovali oblúky katedrál za čias Francuzskej revolúcie, toho predobrazu socializmu – obdobne ako aj v Rusku, po nástupe VOSR, keď sa niektoré chrámy vo veľkom búrali, alebo ako keď v Bratislave odstránili synagógu.

Kruté roky päťdesiate boli bodom zvratu medzi dvoma nihilizačno-totalitnými zriadeniami, „zmenou“ fašizmu na komunizmus, pretomením oblúka kultúry, ich spoločnou „nepodstatou“ je práve to rozlomenie. Je zároveň možné povedať, že geneza ich vzniku má spoločný pôvod, že ich nihilistickosť, barbarskosť voči okoliu hranami ostro a kruto čnejúca, ich vzájomná protipostavenosť metaforicky vznikla deštruovaním a kruto rúcaním klenby pomyselného vesmírneho – duchovného chrámu nad nami, po zrútení ktorej ostali oproti sebe čnieť len ruiny stien, na ľavej strane monštrum komunizmu, na pravej fašizmu.

Vzhľadom na uvedený výklad preto navrhujem Štrpkov obraz „Tieň lukostrelby...“ interpretovať ako vyjadrenie fatálnej absencie duchovno premostovacieho princípu, začiatok kultúrneho rozpadu, ktorý mohla násilne ďalej pohromade držať len totalitná moc. Z niekdajšieho hérakleitovského *toxon* ostal po deštrukcii v tomto spomalenom zábere básne iba obyčajný tieň lukostrelby, len závan niekdajších časov. V tom až tak spomalenom zábere, že parafrázujúc, „bolo počuť svištiacich slimákov“, niektorí básnici ešte stále prorocky videli na stenu dopadajúci tieň vznešenej lukostrelby, premostení a preklenutí, aj keď v skutočnosti reálne oblúky už boli zborené.

„Tieň mačky. Alebo mačka tieňa“ – táto vzájomná zameniteľnosť originálu a tieňa (obrazu) – nemusí znamenať len, interpretované postmoderne, simulakrum, alebo niečo ako jeho predobraz. Možno by sme sa mohli pokúsiť metaforu vnímať – vzhľadom na Platónove podobstvo o úsečke – ako naznačenie obráteného platonizmu. V ďalšom možnom pokračovaní a rozvinutí interpretácie by som navrhol pokúsiť sa vidieť problém pýtania sa na *palintropický* zmysel v tejto, ale aj niektorých ďalších, členitejších básňach (napr. *Dramatis Personae*) práve pod prizmou toho, čo F. Nietzsche nazval obráteným a J. Patočka negatívnym platonizmom.

Tvrdím, že mnou charakterizovaná *palintropickosť* je rovnako obšiahnutá tak ako v niektorých iných, tak aj v tejto Štrpkovej básni, i keď nie je pomenovaná priamo explicitne, posledné dvojveršie je skôr výsledkom Štrpkového umenia náznavu a skratky – napovedať čitateľovi predstavu tak, aby ho zároveň podnietil k jej ďalšiemu tvorivému spracovaniu a domysleniu, dobásneniu. Alebo napríklad aj k vzájomnému, mlkvemu rozhovoru svojich poetických koncepcií. Za čo som pánovi I. Štrpkovi, ako jeden zo stálych čitateľov jeho poézie veľmi vďačný.

LITERATÚRA

- [1] BERĎAJEV, N. A.: *O otroctví a slobodě člověka*. Praha: OIKOYMENH, 1997.
- [2] BERĎAJEV, N. A.: *Koniec renesancie*, <http://www.kultura-fb.sk/stare/berdajev%206-14.htm>
- [3] DERRIDA, J.: *Bílá mytologie, in.: Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa, 1993.
- [4] DIELS, H.: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1922.
- [5] Grösswörterbuch Altgriechisch Deutsch, Langenscheidts, Berlin 1994
- [6] HABLÁK, A.: *Od beatnictva k hermetizmu? (Pokus o definíciu autorskej metódy Ivana Štrpku v priezore rokov šesťdesiatych až deväťdesiatych)*, <http://www.lca.sk/stpka-studia.htm>, Bratislava, 2002
- [7] HEIDEGGER, M.: *Der Wille zur Macht als Kunst (1936/37)*, in: Nietzsche I., Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1961.
- [8] HEIDEGGER, M.: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 1996.
- [9] KALANDRA, Z.: *Parmenidova filozofie*. Praha: Herrmann&synové, 1996.
- [10] KASARDA, M.: *Osamelí bežci. Správy z ľudského vnútra*. Levice: LCA, 1996.
- [11] KERÉNYI, K.: *Mytologie Řeků I*. Praha: OIKOYMENH, 1996
- [12] KUPEC, I.: *Denník*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1999.
- [13] NIETZSCHE, F.: *Der Wille zur Macht*. Leipzig: A. Kröner Verlag, 1930.
- [14] NIETZSCHE, F.: *Kommentar zu den Bänden 1 – 13*, Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, KSA 14, Berlin, 1988.
- [15] NIETZSCHE, F.: *Nachgelassene Fragmente 1875 – 1879*, Walter de Gruyter, KSA 8, Berlin, 1988.
- [16] NIETZSCHE, F.: *Nachgelassene Fragmente 1885 – 1887*, Walter de Gruyter, KSA 12, Berlin, 1988.

- [17] REPKA, P.: *Priateľka púšť*. Levoča: Modrý Peter, 1996.
- [18] ŠTRPKA, I.: *Správy z jablka*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1985.
- [19] ŠTRPKA, I.: *Modrý vrch*. Bratislava: Tatra, 1988.
- [20] ŠTRPKA, I.: *Všetko je v škrupine*. Bratislava: Smena, 1989.
- [21] ŠTRPKA, I.: *Krásny nahý svet*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990.
- [22] ŠTRPKA, I.: *Rovinsko, juhozápad. Smrť matky*. Levoča: Modrý Peter, 1995.
- [23] ŠTRPKA, I.: *Majster Mu a ženské hlasy*. Levoča: Modrý Peter, 1997.
- [24] ŠTRPKA, I.: *Bebé: jedna kríza*. Košice: Tichá voda, 2002.

POZNÁMKY

- 1 Niektoré zo Štrpkových bytosných otázok sú hodené, resp. vrhnuté do – ak to tak je možné povedať – do prázdneho, doteraz, zdá sa, neinterpretovaného priestoru, preto si prirodzene uvedomujem istú mieru riskantnosti, ale zároveň aj príťažlivosť myšlienkového dobrodružstva pri bádateľskej výprave objavovania rôznych, doposiaľ asi nevidených súvislostí.
- 2 V úvahách sa budem odvolávať predovšetkým na túto – jednu z niekoľkých Nietzscheho charakteristík nihilizmu: „Entwicklung des Pessimismus zum Nihilismus ... Gegensätze engelegt an Stelle der natürlichen Grade and Ränge. Haß auf die Rangordnung. Die Gegensätze sind einem pöbelhaften Zeitalter gemäß, weil leichter faßlich.“ ([16], 397).
- 3 Domnievam sa, že k citovaným veršom existuje aj ich pendant, v ktorom je použitý analógický myšlienkový obrat: „Odhalenie mystéria nič / mystérium aj nás samých.“ ([23], 108).
- 4 Spomínam si na jeden z rozhovorov, myslím, že zaznel na vlnách dnes už legendámeho rádia Ragtime, kde bola formulovaná spoločne pocitovaná až mimozmyslová a intuitívna – neustále prebiehajúca vzájomná komunikácia Osamelých bežcov, ich spoločná naladenosť preklenujúca hranice i čas. Ilustrovaná bola zvláštnou úsmevnou príhodou, keď jeden z Osamelých bežcov mal pocit, že by sa mal ozvať druhému z Bežcov, namiesto toho si ale najprv zapol si v aute rádio, a v ňom práve prebiehal s tým druhým rozhovor.
- 5 Pripadne pocit púšte bezvýchodiskovosti, ale v inom zmysle: „Na všetky strany / zrkadlový úsmev / plný púšte. / A ja v nej. / Uhnúť niet / kam. Som / vojak kráľovnej.“ ([22], 54 – 55).
- 6 Priame, exemplárne prepojenie obrazu hortovej púšte a ničoty je vlastne možné nájsť už v zbierke *Všetko je v škrupine*: „NIČ. LEN SLNKO páli.“ „PIESOK JE VLASTNE negatívnym protikladom snehu. Spája do prázdna. Zjednotí. Zaplaví. Ale neoplotní. Nepri nesie plod. Aj on však, podobne ako sneh, dáva podnet k hram. Myslim na nič. Nemyslim na nič. Vyspam si piesok z topánok.“ ([16], 32, 58).
- 7 Možnože aj tento zmieneny, jeden z aspektov absurdnosti komunizmu mali Osamelí bežci na mysli, keď ho spomenuli v prvom manifeste *Návrat anjelov*: „Vojna je pre našu generáciu rovnako absurdný pojem ako komunizmus. Oboje žije iba v našich predstavách.“ ([10], 194 – 5).
- 8 Plebejské fenomény resentmentu sú v protikladnosti k aristokratizmu výstižne opísané v Berďajev, N. A.: *O otroctví a slobodě člověka*, Praha: OIKOYMENH, 1997, str. 143.

- 9 Kritika nihilistickej amorfности môže byť chápaná ako pokračovanie v hamadovskej tradícii.
- 10 Markovič, E.: Zastretie autora v slovenskej literatúre 90. rokov ako pokračovanie jedného z druhov diskurzivnosti. in: Zborník príspevkov z konferencie K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry 90. rokov 20. storočia, s. 213 – 221, Prešov: Náuka, 2004, alebo in.: Slovenské pohľady, s. 32 – 45, č. 7. – 8. / 2004
- 11 Analógické a korešpondujúce myšlienky vonkajšieho, ale i vnútorného šírenia sa púšte azda ako obrazu vyprahnutosť nihilizmu sa nachádzajú v zbierke Správy z jablka: „RASTÚCI KONFLIKT V MORI PIESKU“. V prechodných obdobiach sa šíria na okrajoch / našich rozkvitajúcich miest šedivé pásy planých / pieskovisk. A zvierajú ich čoraz viacej slepým / zovretím. /... Chamtivé / ruky počítajú a rozmnožujú piesok. V horúcej / túžbe vlastniť vŕšia ho priamo do ohniska výbu- /chu. Zmiko naráža na zmiko. Ja naráža na Ja / a pohľu- je každé iné Ja. Až sa každé Ja pohlí. Piesok sa usadzuje v našich vlastných hlavách / Páli. A plameň sviští. ...“ ([18], 54).
- 12 Pripomínam len, že výhrada voči apriórnej teoretickosti bola obsiahnutá už v druhom úvodnom manifeste spoločného pôsobenia Osamelých bežcov, nazvanom Prednosti troj- nohých slávkov: „nepredkladáme vám teoretickú konštrukciu, naša koncepcia je v tvorbe, našou koncepciou je tvorba.“ ([10], 201).
- 13 Tento prirodzený význam Štrpkových veršov, v prípade, ak sa v interpretácii príliš nemylim, je mi veľmi blízky – spomínam si, že som kedysi paralelne vo filozofii, ešte pred vyjedním zbierky *Majster Mu a ženské hlasy*, ešte ako študent v rámci súťaže ŠVOK (1994) obhajoval názor, že všetci tí, ktorí filozoficky kritizujú napr. postupné odpoetizovanie jazyka u predsókratovcov, alebo technokraticko-inštrumentálny vzťah k svetu, pričom sa prikláňajú k predvedeckému Lebensweltu, mali by byť dôstojní a mali by vedecký filozofický štýl vyjadrovania zanechať a začať písať literárne – esejisticky, alebo aspoň popri filozofii pokúšať sa písať aj poézii.
- 14 Podľa takto podanej interpretácie Štrpkove slová eminentne a neodbyme vyzývajú k tomu, aby sme nezotrávali ten pri hovorení o definíciách, ani pri definitívnych myšlienkových konštrukciách, ale aby sme sa ich neustále pokúšali tvoriť a flexibilne transcendoval, modifikovať.
- 15 „Bmenie prázdne samo verne / nasleduje púšť. ... nepreniknuteľné prázdno, zmnozňuje len / duté nápodoby seba samého.“ ([22], 54 – 55).
- 16 „Uvedená redistribúcia by rovněž měla umožnit novou definici, 'figury', která dáva svůj 'znak' / pojmu / i po jeho rektifikaci, tedy i poté, když jsme se vzdali takového modelu, který celkem vzato patrně nebyl než metaforou.“ ([3], 251 – 2)
- 17 K pokusu o Derridom navrhovanú a predpokladanú „novú definíciu figúry“ (*trópos*), resp. o odhaľovanie pôvodného významu *palintropos*, dôjde o čosi neskôr, až v ďalšom vývoji textu – predovšetkým interpretáciou jednej z línií gréckej filozofie
- 18 „Ty, ktorá od úsvitu pred sebou páliš všetky hlásky
aj všetky mosty k ich nedozerným archívom.“ ([24], 9).
- 19 V nadväznosti na Nietzscheho-Heideggerovu koncepciu Veľkého štýlu (ako protipohybú voči nihilizmu), ktorá využíva Herakleitovu metaforu napätia protikladov – harmónie ľaku, modifikovanú na jarmo udržujúce v jednote vzájomného napätia protikladné určenia, som

sa pokúsil konštruovať aj obľukové rozkľenutie nadautorskej štruktúry pozostávajúcej z jednotlivých odstupňovaných podsubjektov foucaultovsky diskurzívnej literárnej skupiny. In: Markovič, E.: Problém „negeračnosti“ a náčrt novej podoby autorstva. in: Zborník príspevkov z konferencie – K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry 90. rokov 20. storočia, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov: Náuka, v tlači, 2004/5

20 Bolo by potrebné a intelektuálne poctivé priznať si, že niekedy až príliš často máme sklón niektoré menej zrozumiteľné časti básnických diel označovať ako vyjadrenia pocitu absurdity, iracionality, koánu, hermetizmu, prípadne ako autorovu „nekomunikatívnosť“, čím ale vlastne niekedy de facto len alibisticky zakrývame to, že sme boli nútení intelektuálne kapitulovať a že sa nám nepodarilo nájsť cestu k dostatočne zrozumiteľnej a racionálnej in- terpretácii.

21 Jednou z afirmácií, i keď nie úplných potvrdení novej správnoti zvoleného prístupu – pokusu zamyslieť sa nad spôsobom reagovania I. Štrpku na nietzscheovsko-herakleitovskú filozofickú tradíciu, by mohla byť z čisto osobného hľadiska spomienka na to, ako sám I. Štrpka párkrát v rámci rozhovoru spomenul svoje niekdajšie čítanie Nietzscheho.

22 παλίντροπος (obrátenej späť, späť sa vracajúci) ([5], 514)

παλίντροπος (späť sa vymršťujúci, napínajúci) ([5], 514)

παλίντροπος (späť) ([5], 513)

τόνος (napätie sily, lano, struna, zvuk hlasu, veršová miera) ([5], 689)

τρόπος (obrat, smer, spôsob, povaha, mrav, zvyk, slov. obrat, reč. figúra, melódia, tónina) ([5], 695)

κέλευθος cesta, dráha, chůdza

κελευσιμος príkaz, rozkaz

23 Pri podrobnejšom, dôkladnejšom skúmaní je možné zistiť, a preto nutné korektné pozna- menať, že u Hippolita a aj u Plútarcha sa popri modifikovanom výraze *palintonos* ešte para- lelné na niektorých miestach sporadicky objavuje aj pôvodný výraz *palintropos*, napr. podľa kritických edícií (Diels, Diels-Kranz, Bollack-Wismann, Kahn, Mancovich) je možné uviesť rozdelenie:

παλίντροπος – in.: Hippolytos, Refutatio omnium haeresium IX, 9, 5, Plútarchos, De tranquillitate animi 473 f, Plútarchos, De animae procreationis in Timaeo 1026 b,

παλίντροπος – in.: Plútarchos, De Iside et Osiride 369 b, Porfyrios, De antiro nympharum 29.

Je zaujímavé všimnúť si, že u Porfyria (z troch uvádzaných filozofov najneskôr žijúceho au- tora) sa už vyskyt pôvodného výrazu *palintropos* vôbec nespomína, čo by mohol byť ďalší argument, podporujúci tézu, že pôvodný výraz *palintropos* bol časom prepísaný na *palin- tonos*.

To však nič nemení na skutočnosti, že v následnosti zlomkov a parafráz zostavených Diel- som je naozaj možné sporozovať tento významový posun, ktorý by sme azda mohli chápať ako jeden z príkladov rétorického predĺženia – abdukcie.

24 Nie je možné povedať, že by význam harmónie ako jednoduchej jednoty protikladov opacne napnutých častí ľaku nebol v pôvodnom Herakleitovom zlomku obsiahnutý, ak však pri

d ďalšom postupe interpretácie nedôjde ku konkretizácii, o aký typ protikladnosti (a že ich vlastne bolo viacero druhov) v pôvodnej Héradletovej metafóre išlo, neobjasní sa nevyhnutná a neoddeliteľná spätosť jednej z prvých predteoretických, t.j. poetických predstav protikladnosti s jej reálnym praktickým dôsledkom – k uvedomeniu si osudovej a neodvratnej nevyhnutnosti smrti.

25 Ale na druhej strane práve takýto a podobné iné „dovŕajúce“ spôsoby prepisu filozofickej tradície vytvorili podmienku možnosti neskorších pokusov (aj Nietzscheho a Heideggera) o návrat k predsokratovskej pôvodnosti a k úsiliu o odhalenie ich neskrteného zmyslu. Na uvedenom vytvorenom ráde autorov je totiž možné pozorovať, ako pôvodná herakleitovsko-platónska predstava palintropos postupne „degradovala“ na palintonos – čím si síce zachovala jeden zo základných a zdôraznených významov, ale zároveň zúžila obsahatosť významového spektra pôvodnej predstavy, čím došlo k miernemu posunutiu zmyslu významu a položeniu zárodka možných neskorších neporozumení a pseudointerpretácií. Pri všetkej nepochybnosti veľmi hlboké úcte k Nietzschemu, Heideggerovi je možné sa domnievať, že ani ich – aj keď invenčný – spôsob reinterpretácie pomocou odvodených schém jarma, napätia opozícií, odstupňovania nevyčerpáva úplne možnosť interpretačne zahliadnuť celú pestrosť palety farieb obrazov herakleitovsko-orffických metafor. Pomocou nevyhnutného čítania Nietzscheho a Heideggerovej filozofie, pomocou sledovania ich naznačenia myšlienkových línií je však možné dokresliť aj niektoré prázdne miesta na obraze sveta počiatkov dejín myslenia. Ak sa teda Nietzsche pokúsil svojou extaticko-básnickou filozofiou pripodobniť k pôvodnej rydzim filozofickým typom predsokratovcov a ak Heidegger hľadal pôvodný, neskrtený význam prirodzeného a klasického, tak ako nutný dopĺňajúci prvok v tomto naznačenom slede hľadania pôvodnosti bude nutné na aj tomto mieste pokúsiť sa nájsť pôvodný význam predstavy palintropos, alebo sa k nemu aspoň čo najviac tvorivo interpretačne priblížiť.

26 Nie nezaujímavou súvislosťou a vonkajšou asociáciou v spojitosti s témou a metódou štúdie je jeden z mnohých významov τροπος, a to síce – štýl, smer – t. j. intencia, alebo jeho, zmena, čiže obrat. ([5], 695). Je príznačné a do istej miery správne postupu potvrdzujúce, že pri analýze pojmu Grosse Stil, na ktorú sústredil časť svojich úvah Heidegger po tom zlomovom bode svojho filozofického diela, pre ktoré sa už vžil všeobecne akceptované označenie obrat (Kehre), je nakoniec možné pri zamýšľaní sa nad možnými starogréckymi inšpiráciami vzniku pojmu Grosse Stil dôjsť k takým významom koreňa slova palintropos, ako sú – obrat a štýl.

27 Příklad náhodnej asociácie: V zbierke „Majster Mu...“ sa nachádza kresba Ivana Csudaia znázorňujúca dve ženy, s pôvabne – mierne naklonenými hlavami, pričom každá zo žien má na pleciah „konštrukciu“ pripomínajúcu tvarom jarmo. Na oboch jeho koncoch sú zavesené vedrá plné vody, jarmo je tak „napnuté“ ich ťiažou. S ohľadom na sledovanú filozofickú tradíciu by sme mohli tento obraz vnímať ako symbol stimulujú, reflexibilnej napätosti tonos protikladných koncov, medzi ktorými je už naznačené rozdvajenie – nie sú už prepojené aj tetivou, tak ako pri luku. Estetika „pôvabu mierne naklonenej hlavy“ by mohla byť vnímaná napríklad aj v intenciách Nietzscheho estetického názoru o konvenčnosti, ako nevyhnutnej podmienke „veľkého“ umenia, pričom konvenčnosť v istom aspekte chápal

aj ako zaťaženosť, viazanosť protikladných určení, napr. vo „veršovom jarme.“ Obdobne Nietzsche definoval pojem klasicity, klasického štýlu umenia, z čoho pokúsil odvodiť predstavu Veľkého štýlu:

„Aby sa niekto mohol stať klasikom, musí mať všetky silné, zdalivo protikladné danosti a želania: ale tak, aby šli spolu v jednom záprahu, pod jedným jarmom.“ ([16], 443), ([13], p. 848, 569)

28 Okrem objavovania vnútorného jednotiaceho princípu zlomkov diela Héradleita by bolo vhodné aspoň stručne načrtnúť navyše ešte ďalej do hĺbok minulosti myslenia stahujúcu prepojenosť myšly a logu: Princíp harmónie – jednoty protikladov by zároveň mal znamenať aj princíp istej primeranej symetrickej opozícií. Pri reálnej alebo aj len predpokladanej a na tomto mieste opísanej a nastolenej vertikálnej opozícií medzi opačne orientovanými pozíciami luku a lyry. Podľa daného princípu by mal k lukom spojenému palintropickému pohybu existovať k nemu symetrický pohyb, ktorý by bol viazaný k charakteru lyry. Čo nám môže byť? Lyra na rozdiel od luku „vystreľuje“ – vydáva iba jednotlivé tóny. Môže to byť teda Hudba a jej naspäť vracajúca sa ozvena? (V zmysle prekladu παλιν-τροπος) späť sa vymršťujúci, t. j. odrazený zvuk – a následne späť sa vracajúci, t. j. παλιν-τροπος) Existencia ozveny, vly, echo však evokuje lokalizovanosť zdroja hudby prinajmenšom pri skalnej stene, ak už nie priamo v jaskyni alebo v inom, pred svetom uzavretom priestore. Naozaj to teda musí byť niečo späť sa vracajúce, tak ako ozvena hudby a tónov, táto predstava je však príliš rozbiehavá, amorfná, neurčitá – aspoň čo sa týka určitosti smerovania, intencionality. Nevyhnutná je tu redukcia ten na jeden smer, navyše, vertikálny a so špecifickou intencionalitou: Hľadaný pohyb mohol by teda mať charakter inverznej ὀδὸς ὄνω κάτω, t. j. nie už cesta nahor a potom dole, ale naopak – cesta nadol a potom späť nahor. A keďže lyra je atribútom orffickosti, tak ním nemôže byť nič iné, nič menšie a epochálnejšie ako Orfeov myrický zostup do podsvetia – a samozrejme aj jeho nešťastný návrat – zároveň nezvratný. Nastolenie a pomenovanie hierarchie logos-mýtus, s prioritou logu – je demonštráciou vzniku, rodenia sa filozofie.

29 Ale už to šipi, letia ob-lukom mier vyššie a vyššie zase k ďalšej vojne,

až nad sebou prvé hviezdy budú vlastné operené strely, pomaly späť sa vracajúce, s obsidiánmi žiariace na hrote.

Sebastian, birmovné meno moje.

Markovič, E., in: Nehovor hrob ... , in: Proglas č.3/1995, s. 21

in: Hlbokozelená žena., Antológia poézie Proglasu (1989 – 1998), Bratislava: VSSS, 1998, s. 52 – 53

30 Princíp nazvaný ako palintropickosť, a jeho stvárnenie v básni „Nehovor hrob...“ – podrobil miernejšej kritike D. Pastirčák v recenzii „Sprelúčnenie tichplami“, in: Romboid, 3/1999, s. 87 – 89. Podľa neho sa citované verše navzájom nepodporujú, nevyvracajú, nie je medzi nimi žiadna nadväznosť. Tu uvedeným výkladom som sa okrem iného pokúsil

Ivan Štrpka a aspekt trhliny

„... vŕchnete duše! do propasti svetu! –
neboť již umřel ten zákon věčnosti...“

Samo Bohdan Hroboň

Hádám nebudeme ďaleko od pravdy, keď uvidieme, že básnická tvorba spisovateľa Ivana Štrpku vyvolávala z hľadiska možných prístupov k jej významovej rovine vždy veľké otázky. Zrejme by bolo najvhodnejšie, ak by sme sa my tomuto problému vyhli, avšak neurobíme hneď na začiatku tú chybu, že ho jednoducho oprieme. Keď už si našiel svoje pevné miesto, istú pozornosť mu venovať skrátka treba. Aby sme sa však v jeho sieťi sami nezamotali, venujeme sa už iba samotným otázkam, ktoré doteraz navodil.

Ak by sme si pozornejšie prečítali jednotlivé úvahy, ktoré v minulosti vznikli o diele Ivana Štrpku, určite by sme si všimli, že jednou z najfrekvencovanejších otázok, ktoré sa v nich riešia, je otázka možnosti vymedzenia sémantickej roviny jednotlivých textov. Odpovede na túto otázku boli a dodnes sú rozličné. V prípade, ak by sme mali tú moc rozdeliť tieto odpovede na dve strany, mohli by sme povedať, že zásadný rozdiel medzi danými odpoveďami spočíva v tom, že ak jedna strana tvrdí, že Ivan Štrpka ponúka také texty, pri ktorých možno (samozrejme, s istým úsilím) vymedziť veľku stmelený význam, druhá strana uvádza, že jednou zo základných čít textov Ivana Štrpku je veľká sémantická entropia, teda nemalý stupeň významovej neurčitosti. Rozhodne je pravdou, že sa vyskytli i také odpovede, ktoré nemožno zaradiť ani na jednu stranu, avšak celá diskusia o možnosti uchopenia jednotlivých textov Ivana Štrpku z hľadiska ich významu sa vedie prevažne práve medzi týmito dvoma stranami. Otázka teraz znie, či uvedené strany – okrem otázky významového vymedzenia – aj niečo spája. Aby sme okolo tejto otázky nechodili ako okolo horúcej kaše, dovolíme si už teraz poznamenať, že obe strany majú – hoci len implicitne – vo svojich základných vyjadreniach vpísanú jednu figúru – figúru *trhliny*. Samozrejme, problém je len v tom, že ak sa jedna strana pokúša túto figúru zahľadiť, pretože sa jej zdá byť rozkladná, druhá strana s touto figúrou priamo počíta, hoci o nej vlastne vôbec nehovorí.

Generácia spisovateľov, ktorá na Slovensku knižne debutovala v 60. rokoch 20. storočia, patrí celkom isto medzi jednu z najsilnejších generácií v dejinách slovenskej literatúry. Aspoň takýmto spôsobom by sa teda dalo hovoriť, ak by sme sa pokúsili vymedziť charakter literatúry na Slovensku prostredníctvom dialektickej metódy. Ak by sme sa však k tejto metóde obrátili chrbtom – čo je napokon veľká výzva, na ktorú sa raz bude musieť reagovať – mohli by sme skonštatovať, že uvedená generácia

navyše aj zároveň apologicky poukázať na skutočnosť, že ak sa aj recenzentovi nepodari najšť interpretačný kľúč básne, nemusí to nevyhnutne znamenať, že autor do básne nevloží presne cieľený racionálny zámet.

31 Patrí k nim samozrejme ešte aj keltská kultúrna tradícia. S invenčným spôsobom uvažovania o „obľukových“ obrazoch a symboloch sa je možné stretnúť napr. aj v religionistike. Pozoruhodným spôsobom je popísaná mytologická súvislosť Heimdalllovo ucha s Odinovým okom, stotožnenie kosáka mesiaca s tvarom ucha a rohom, ktoré „je výborným príkladom, ako mýtického myslenia, ktoré myslí v obrazoch, tak aj archaickej kauzality, ktorá spája ne-spojiteľné.“ in.: Podolinská, T.: K ikonológii brakteátov typu D: „Magické ucho“, in.: Hieron III./1998, s. 96.

32 „Chrámovitosť“, ako vnútorne preklenujúci prícep v tesnej nadväznosti na rozvinutú motívu *palintropickosti* som sa prvýkrát pokúsil načrtnúť v – Kostol Nanebovstúpenia Iglav, in.: Proglas č.3/1996, s.31, in.: Hilbokozelená žena., Antológia poézie Proglasu (1989 – 1998), VSSS, Bratislava 1998, s. 46 – 48

33 „ešte aj stúpajúce gotické klenby / a úziace sa múry medzi nimi nás ženú k sebe. //V sieňach, v kamenných sieťach spletených z chrámových rebier /a vitráží, v hostiách vábiaco splnom svetia duchovné návnady ľubostných kázní náboženstva lásky, vonia tvoj tymian. /keď nás božské ruky evanjelistov, /ľahajúce siete chrámov za zúžené veže...“ in.: Markovič, E.: Hieros gamos a iné básne., in.: Romboid č.10/2002, s. 53 – 55