

# Pripomenutie Sporu o nihilizmus

## (Z pohľadu duchovného aristokratizmu)

ERIK MARKOVIČ

### I. Úvod

Pri uvažovaní o dobe a kultúre posledných desiatich rokov sa mi z odstupu javí ako jedna z najvýznamnejších charakteristík a zároveň aj najakútnejších problémov danej epochy záležitosť nihilizmu, resp. možných antimihilistických tendencií. Táto charakteristika nemusí byť až taká nepríjemná tejto našej situácii, najmä ak si spomenieme na nie až tak príliš dávny pokus Cz. Miloša vysloviť presvedčenie, že dnes sa už dá hovoriť aj o nihilistickej poetike, nie nutne vybavenej znamienkom mínus, keďže má početných obrancov a vyznávačov. ([4], 389).

Pri objavení tejto zmiensky, pri čítaní jednej z jeho nedávno vydaných úvah, spomenul som si na svoje vlastné niekdajšie, ešte študentské nadšené zaujatie spleťosťami vzťahov nihilizmu a aristokratizmu. Ale najmä – spomenul som si na nesporný fakt, že v istom čase, už o nejaké desaťročné skôr, aj u nás prebehla o nihilizme zásadná polemika, ktorej význam je možné doceniť vo väčšine jej podstatných dôsledkov asi až teraz. Ak sa totiž zahlbíme do niektorej z podstatných analýz nihilizmu, (1) tak nie je možné si nevyšmúť nápadnú podobnosť medzi základnými princípmi popisovaného javu a niektorými problémami súčasného myslenia o literatúre.

Veď už len ostrá porevolučná extrémna polarizácia, ktorá výrazne poznačila kultúrnu obec minimálne na jedno desaťročné, a pred ktorou nie sme úplne chránení ani my z mladších generácií, by azda mohla byť vhodne analyzovaná pomocou jednej zo základných téz filozofie nihilizmu rozvinutej Nietzschem. Tá hovorí nielen o Bohu ako o príliš extrémnej hypotéze, ale predovšetkým o nutne sprírodnom všeobecnom jave, keď extrémne pozície nevytvárajú vystrádané umiernenými, – ako by sme očakávali, ale pozíciami opäť extrémnymi a k tomu navyše opačne extrémnymi. Okrem tohto stavu príznačnom pre naše najnovšie dejiny, stavu kedysi opísaného ako rozvinutie pesimizmu do nihilizmu, keď: „*Na miesto prirodených stupňov a rozdielov sú postavené protiklady*“ – by bolo možné zatiaľ len v náznačku spomenúť aj niekoľko ďalších výrazne nihilizačných charakteristík. Predovšetkým ide o niekoľko najnovších, v poslednom čase prezentovaných literárnovedných kategórií:

Anestetický, cynický chlad poetiky coolnes 90.ých rokov, žánrová, formálna amorfnosť Text Generation, prienik slovníka technokratickej anarchickosti vyberpunku a popkultúry do písania niektorých drewoarských autorov, neustále atakovanie odveky diferencie vysoký-nizký štýl, genitálisti, vonkajšková náboženskost, t.j. štylizovanosť a religiozne pasívna forma nihilizmu Proglasu.

Alebo už aj len samotná Barbarská generácia – Inklínácia niektorých jej členov, v niektorých dielach /Jan Litvák, R. Bielik, textová nirvána (Ticho) – K. Zbruz/ k buddhizmu, hinduizmu, k východným náboženstvám by tiež bolo možné popísať v perspektíve Nietzscheho prognózy vývoja dvoch nihilistických storočí, Nietzsche v rámci nej dokonca hovoril o postupnom príchode tzv. druhého buddhizmu. – (2) A popri tom si stihol pateticky položiť aj básnickú otázku – „Kdeže sú barbari 20. storočia?“. Nuž, tí, čo ho prezili, už niekedy radšej ani neodpovedajú.

Rovnako aj barthesovsko-foucaultovská téma zastretia autora, zakladateľstva diskurzivity je jedným z prirodených dôsledkov rozvinutia témy hlásanej smrťou Boha, pričom ale špecificky v slovenskej literatúre pri skúmaní najrozličnejších autorských stratégií by bolo možné hovoriť nielen

a transcendentného. S umením sa stretávame tak vo svojej ľudskosti, v konkrétnosti svojej existencie, ako aj vo večnom presahovaní tejto konkrétnosti, v neukojiteľnom metafyzickom hladu. (9) Požiadavku transcendentie kláda tak fenomenologická filozofia ako aj Sartrov existencializmus: „*Toto spojenie transcendentie ako základného prvku človeka – nie v tom zmysle, v ktorom transcendentnom je Boh, ale v zmysle presahu – a ľudskej subjektivity, v zmysle, v ktorom človek nie je uzavorený do seba samého, ale je stále prítomný v ľudskom univerze, nazývame existencialistickým humanizmom; humanizmom preto, lebo človeku pripomíname, že okrem neho niet iného zákonnodarcu a že v opustenosti rozhoduje o sebe samom, ako aj preto, lebo ukazujeme, že nie tým, že sa obracia k sebe, ale že vždy hľadá cieľ mimo seba – ktorým je oslobodenie a jedinečná tvorba – sa človek uvára ako ľudský tvor.*“ (10) V autobiografickej práci Slová Sartre pokladal naopak duchovnú, umeleckú transcendentiu skutočnosťou za niččo falošné, neskatúčne a psychologicky neurotické. V tomto je Hamadov prístup k Sartrovi kritický, pričom sa orientoval na stanovisko Jana Patočku obsiahnuté v pojme negatívneho platonizmu. (11) Pre Patočku je základnou skúsenosťou ľudskej bytosti ako historického tvora skúsenosť o slobode, vytvárajúca skúsenosť o „celkovom zmysle“. Skúsenosť o slobode nie je pasívnou skúsenosťou zmyslového sveta, ale skúsenosťou dobytia, získania slobody. Preto ju Patočka označuje ako skúsenosť transcendentie. Napokon, vedomie tejto skúsenosti je vlastné nielen literárno-kritickej práci Milana Hamada, ale aj jeho občianskym a ľudským postojom v našej spoločnosti a kultúre.

Interpretačnú silu Hamadovej koncepcie vnímame predovšetkým na jeho kritikách k básnickej tvorbe šesťdesiatych rokov, najmä básnikov Trnavskej skupiny (Jozef Mihalkovič, Ján Stacho, Ján Ondruš). Napriek tomu, že v súčasnosti sa poezia, próza i výtvarné umenie vyrovnáva s inými ťažkosťami ako umenie v šesťdesiatych rokoch, teoreticko-kritické dielo Milana Hamada nezostáva len dobovým dokumentom, ale v plnej sile pôsobí v tomto svete relativizovaných hodnôt práve svojím dôrazom na základné ľudské a básnické hodnoty.

### POZNÁMKY

- 1 Hamada, M.: *Hodnoty a kritéria hodnôt*. In: *Básnická transcendentia*. Bratislava, 1969, s. 240
- 2 Hamada, M.: *Avantgarda a súčasnosť*. In: *Tamže*, s. 117
- 3 Polemika sa uskutočnila na stránkach *Kultúrneho života* 5, 10/1966, s. 4
- 4 Hamada, c. d., s. 49
- 5 Kolář, J.: *Snad nic, snad něco*. In: *Slovo, písmo, akce, hlas /k estetice kultury technického věku – výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století/*. Praha, 1967, s. 181 – 184
- 6 *Esej Avantgarda a súčasnosť vyšla v Slovenských pohľadoch* 2/1966, s. 5 – 9
- 7 Hamada, c. d., s. 119
- 8 Chalupský, J.: *Smysl moderního umění*. In: *Cestou necestou*. Praha, 1999, s. 134 – 152
- 9 *Tamže*, s. 152
- 10 Sartre, J.-P.: *Existencializmus je humanizmus* (1946). Bratislava, 1997, s. 63, prel. Ján Švantner
- 11 Sartre a de Beauvoir v Bratislave (1963), čerpám z rozhovoru s Milanom Hamadom. *Kritika a kontext* 1/2002, s.16. Patočka, J.: *Negatívni platonizmus*. Věčnost a dějinnost. Praha, 1990

o smrti autorského subjektu, ale navyše aj modifikovane – o smrti literárnej skupiny klasického typu. (3)

Všetko vyššie spomenuté tvorí zložitú pradivo rôznych motívov a tradícií, ktoré by mohlo byť chápané z jedného pohľadu len ako spleť rôznych variácií a prejavov ich spoločného znaku, podkladu, ktorým je literárny nihilizmus. Na druhej strane sa však v rámci nich dá po podrobnejšom preskúmaní objaviť náznak tendencií, veľmi úzko súvisiacich s niektorými antinihilistickými koncepciami, ktoré boli načrtnuté samotným Nietzsche.

Poznanie, rozbor a premyslenie jedného z hlavných zdrojov plebejských a nihilizujúcich mýtov a vôbec celkovej nihilizácie literatúry a s ňou spojenou nepretržiteľnou polemikou má eminentný význam koniec koncov aj pre opačnú pozíciu. Pre jedno z možných osobných východísk, ku ktorému by azda stálo za to pokúsiť sa postupne približovať, t. j. ku stanovisku kresťanského aristokraticizmu.

## II. Spor o nihilizmus

V súčasnej literárnej kritike nie je príliš v obľube vytváranie vývojových líní, možno aj to je len dôsledok reakcie na predchádzajúce obdobie, napriek tomu sa tento súčasný možný spor alebo vzájomné vyrovnávanie a vyvažovanie myšlienkových koncepcií (nihilizmu a antinihilizmu) filozofii poézie javí ako pokračovanie istej tendencie, ktorej najvýraznejším prejavom bol všeobecne asi najznámejší spor „M. Hamada versus M. Válek“, respektíve versus M. Válek obhajovaný S. Šmatlákom.

Po zbierke *Milovanie v husej koži* hovorí Hamada dokonca o tom, že „Válek sa v nihilizme kochá, pohráva sa s ním, ide o takzvaný cynický nihilizmus.“ ([15], 291). Napriek porevolučnému (1989) odsudzujúcemu hodnoteniu:

„Tento cynický nihilista bol strojom rafinovanej a najbezhľadnejšej demoralizácie spisovateľskej vôbec kultúrnej obce v dejinách našej kultúry po druhej svetovej vojne“ ([10], 40),

v neskorších (1993) Hamadových slovách cítiť navyše istú mieru odstupu, pochádzajúcu azda z veľkorysej snahy pochopiť a vysvetliť pôvod tohto nihilizmu. Pretože metafonycky hovorí:

„Válek dospel v našej poézii najďalej. Dospel básnicky k poznaniu, že stojíme pred Ničím a toto poznanie vyslovil. Tento postoj založený na zážitku ničoty som nazval nihilizmom.“ ([15], 290).

Napriek svojej kritickosti k nihilizmu je to v tomto prípade len mierny náznak – na iných miestach a u iných autorov niekedy až príliš frekventovaného a v ešte extrémnejších polohách sa opakujúceho obratu v hodnotení významných osobností kultúry, v ktorom má veľkosť majstra spolu s jeho démonizovanou rozporuplnosťou zastrieť a ospravedlniť kritizovanú stránku osobnosti a budovať tak umelý mýtus ďalšieho z „prekljatých básnikov“.

Hamada však nazýval Váľkov nihilizmus cynickým nihilizmom, ktorý definoval Carl Friedrich Weizsäcker ako nihilizmus vedomý si svojho stavu straty zmyslu, ale odmietajúci domysliť ho úplne do dôsledkov. Ako protiklad je k nemu postavený tzv. „úprimný“ Beckettov (4) nihilizmus, ktorý napriek tomu, že je „uznaním neverierohodnosti všetkých nádejí, rozpadu hodnôt“ je zároveň aj

„jeden z najpocitlivejších postojov, aký dnes človek môže mať. Sorva je však možné v ňom žiť ďalej“ ([15], 291). Pri odmietnutí krajného kirillovsko-stavroginovského riešenia môže mať táto druhá podoba nihilizmu len význam krátko prechodu z nedokonalých foriem nihilizmu cez jeho plné akceptovanie a priznanie sa k nemu (napr. tak ako Nietzsche) k záverečnému popreniu i samotného vlastného nihilizmu. Dovedený do najkrajnejších dôsledkov, dokonaly nihilizmus sa tak zákonite stáva antinihilizmom.

Celý diskurz o nihilizme od Fichteho polemiky s Jacobim, problematizovanie v ruskej literatúre, cez Nietzscheho až k Heideggerovi a Vatimovi môže tak nadobúdať pozitívny zmysel katarzie v podobnom význame ako Heideggerov „pozitívny zámer deštruktívne“ dejín ontológie, pretože „je potrebné uviesť stuhnutú tradíciu a odstrániť jej príkrov.“ ([3], 39).

Predbežnú tézu o výchlom prechode a premene do všetkých dôsledkov dovŕšeného nihilizmu na pozíciu predurčujúce antinihilizmus svojím spôsobom potvrdzuje i ďalší Váľkov vývoj po publikovaní cyklov Z vody (1977) a Obrazáreň (1980), v ktorých sa –

„akoby ponad obľúk rokov vracal pod príkrovom tvarovej virtuozity k svojmu poetologickému východisku v existenciálne prehlbenej katolíckej moderne 40. rokov.“ ([11], 308 – 9).

Takýto spôsob videnia básnického vývoja z poetického nihilizmu – ponad „obľúk rokov“ k svojmu východisku – by mohol byť aj analógou Heideggerovej charakteristiky jedného z aspektov vôle k moci ako „Einheit der Bogenstimmung eines Joches“, náznač odvratu od poetologického nihilizmu je analogický Lauréamontovu paradoxu, podľa ktorého by ho bolo možné aj čiastočne interpretovať. Táto formulácia je však paradoxne blízka aj téze, na ktorej postavil svoju obhajobu Váľka S. Šmatláka, pretože hovoril o možnosti „integrovat aj tzv. domneme nihilistické momenty nedestruktívne do svojej syntézy...“ ([11], 308). Ide však naozaj len o vonkajšiu zdánlivú podobnosť, pretože základný rozdiel medzi Hamadovým a Šmatlákovým prístupom spočíva v tom, že Šmatlákov obhajoba sa zdá byť metodologicky skonstruovaná až vykonštruovaná, spočítku napr. na základe citovania samotnej Váľkovej myšlienky zo súboru esejí *O literatúre a kultúre*. Presnejšie o tom, že „literatúra má zmysel práve vo svojej kontinuite. Vo svojej celistvosti.“ ([19], 117). Ide teda o naozaj zvláštny, do seba uzavretý metodologický krok, t. j. krok začínajúci skutočne bez presahu a transzendencie – začínať a založiť interpretáciu nejakej poézie myšlienkou samotného autora interpretovanej poézie. Idea prvotne deklarovanej, priamočiarnej nespochybniteľnej kontinuity a celistvosti však bohužiaľ v tomto prípade ani nemá príliš dlhé trvanie. Disproporcie medzi prvou fázou Váľkovho diela, zhrnutou napr. v *Spyroch kríhách nepokoja* a medzi *Slovom* sú však už natoľko očividné, že sa ich Šmatláka pokúša riešiť. Rieši ich bez zaváhania pomocou citácií z Leninových Filozofických zošitov, pomocou dialektickej negácie, ktorá má vystupovať ako moment súvislosti a vývoja, so zachovaním pozitívneho. ([19], 118). Príčom podľa neho nové dielo predchádzajúce neškrá, významovo ho neanuluje, ale má vytvárať kontinuitný celistvý obraz autora. Nie je celkom jasné, na koľko vážne má taktó skonstruovaná idea kontinuity celistvosti obrazu autorovej tvorby platiť, keď je hneď nato o stranu ďalej popretá vetou: „Slovom sa teda zrejme začína nová fáza autorovho vývinu.“

Ostáva však menším, až úplne takmer marginálnym problémom, z čoho si však viedajší dvorní marxisti príliš veľký problém nerobí, či taktó zdánlivo bezproblémovo, len pojmovou ekvilibristikou, nie sú potom hľadko vyriešiteľné už aj takmer úplne všetky ostatné filozofické disproporcie a nezrovnalosti. Idea negácie tu teda Šmatlákovi slúžila skôr na nie veľmi vydatený pokus o zastrešenie ospravedlnenie a kamuflovanie evidentne nihilistických príznakov, ako na postinimité línie autorského vývoja. Ako adekvátnejší sa javí Hamadov a na neho nadväzujúci pohľad F. Matejova jasne

rozpoznávajúci a interpretujúci nihilizmus. Rozdielnosť názorov Hamada a Šmatláka zrejme vyplýva predovšetkým z ich odlišného vzťahu k samotnému marxizmu.

Okrem toho, že Hamada vystupuje proti snahám o marxistickú deštrukciu a likvidáciu iných filozofických systémov (napr. Stollom), a okrem toho, že marxizmus chápe ako komplementárny so štrukturalizmom ([1], 261 – 5), tak sa ešte navyše u Hamada objavujú aj myšlienky protirečiace vedy oficiálne totalitne uznávanéj, násilne presadzovanej, marxisticky protináboženskej doktríny. Napr. – Ak je podľa Hamada súčasný svet charakterizovaný stratou Boha, to ešte neznamená, že človek stratil potrebu Boha a že by táto potreba bola anachronizmom. ([1], 97). Obdobne nemarxistický dojem vyvoláva napr. myšlienka – *podobu umenia nemožno jednoznačne určiť sociálhopolitickými zmenami.* ([1], 132).

Adekvátnejšie, celkové chápanie diela básnika ako vývoj v oblúku bolo Hamadom a Matejovom zrejme použité predovšetkým metaforicky, ako jedna z vôbec najčastejších literárnovedných metafor, ale bolo by možné tento obraz vziať doslova aj filozoficky a chápať ho v nadväznosti na Nietzscheho a Heideggera ako symbol plynulého premostovania extrémne rozdelených pozícií, ako pokus o riešenie všeobecne nihilistickej situácie. (5)

Podľa Heideggerovej interpretácie návrat ku klasickejmu vkusu v rámci „Veľkého štýlu“, ktorý bol u Nietzscheho zároveň najvyšším zmyslom a naplnením moci a umenia ako veľkého stimulu života umiestňujúceho sa do „oblasti rozkazu“ ([6], 153), teda vo svojej podstate znamená návrat ku klasickejmu „silnému duchu“ a teda aj vzrast moci. S touto tézou úzko korešponduje Váľkov návrat k svojmu klasickejmu východisku, ktorý je paralelný s jeho vstupom do politiky a rastom reálnej moci, aj keď podľa Hamada tento ďalší vývoj bol len potvrdením jeho predošlých sklonov k cynickému druhu nihilizmu. Ak Hamada v kritike nihilizmu hovorí o umeleckej amorfnosti tejto poézii a ak Matejov vyslovuje predpoklad, že celý spor o Váľkov a aj o kultúrne šíri nihilizmus sa bude pri budúcich interpretatívnych návrchoch rozhodovať zrejme v rovine „nihilistickej amorfnosti – umelecká štruktúrovanosť“, (6) tak pod povrchom tohto problému v by mohlo perspektíve ďalšieho rozvinutia témy ako inšpirácia jasne figurovať Heideggerom interpretované Nietzscheho rozlíšenie umenia romantického pesimizmu, ako predformy nihilizmu a umenia návratu ku klasickejmu vkusu v definícii pojmu „Der große Stil“. V perspektíve predstavy „sumarizujúceho umenia“ v rámci pojmu *Neue Aufklärung* by sa však i táto (podľa Milosza [7], 134) od renesancie trvalá) diferenciacia mala znejasňovať analogicky ako zánik rozdielu medzi aktívnym a pasívnym nihilizmom Nietzscheho pri pokuse prekonať nihilizmus. O istom potvrdení tejto tendencie by mohlo svedčiť to, že diferenciacia nihilizmus-nihilizmus už nie je medzi ústrednými problémami kultúrnych a literárnych diskusií.

Obdobný pokus o posun centra problému je možné registrovať v otázke či skrytým a vtedy ešte nepomenovaným hrdinom sporu o Váľkov nihilizmus a „*vôbec o výstanie jedného typu neoavangardnej poézie nebola dnes nadúžívaná predpona post-*“ ([11], 309). V takomto chápaní by potom bolo možné považovať vtedajšiu polemiku v 60. rokoch za predobraz neskorších filozofických diskusií o postmoderne. V budúcich úvahách, pri dočasnom zastretí a odmietnutí rozdvajenej diferencie nihilizmus-nihilizmus, bude preto potrebné pokúsiť sa rozšíriť analyzovanie o fenomén smrti autora ako jedného z dôsledkov Nietzscheho smrti Boha.

Je ale pozoruhodné, že nihilistická amorfnosť sa neprejavuje len vo filozofickej, teologickej alebo morálnej rovine, ale aj v takej formálnej oblasti, ako je výstavba verša. Váľkove postupné približovanie sa k nihilizmu totiž zreteľne korešponduje aj s uvoľňovaním pôvodnej viazanej formy a s príklonom k voľnému veršu. Táto línia je jasne viditeľná od pôvodného myšlienkového východiska katolíckej moderny a od cyklu raných básní *Zápalky*, v ktorej sú takmer všetky básne klasickeho pôdorysu, cez zbierku *Dotyky* (1959), kde je táto tendencia v istej miere ešte zachovaná v prvej časti (Nite), v druhej časti (Rovina) však prevládne uvoľňovanie štýlu, ktoré je stále viac potvrďované

nasledujúcimi zbierkami *Prítáživosť* (1961), *Nepokoj* (1963). V knihe *Milovanie v husej koži* (1965) je príkladom k myšlienkovému a formálnej amorfnosti ešte výraznejší.

Naproti tomu sa tu nachádzajú rôzne podoby vyjadrenia poetického nihilizmu, ktorého najtypickejším výrazom je:

„Boli sme dvaja. Hľadali sme dvoch.  
Vo štvrtok večer náhle zomrel boh.“ ([16], 173).

„Bože, nevstal si z mŕtvych.

Bože, teba už niet.

Bože, ty si nebol ?!

Už zasa zrak trúby za oknom sveľlá podráža.

Nejaký šialený džez. Opití svätí  
ležia na chodníkoch.

(...)

Dnes v noci, nahý krvavý

som z ohňa vyšľahal a vzhietol:

Boh medzi hviezdami bol iba namalovaný.“ ([16], 220)

Takto naznačená línia Váľkovho vývoja je výrazom nemožnosti redukcie významu každej výzračnejšej osobnosti kultúry len na schémy zdedené z minulej kultúrnej tradície. Omnoho dôležitejšie bude po tomto prvotnom situovaní autora do nevyhnutých schém neskôr skúmať, čím ich prekráča a ako mení ich tradičnú konfiguráciu. Analogicky v tomto prípade, podľa Šmatlákových slov, Váľkova spontánna podoba novej svojprávnosti a autonómnosti nemala na jednej strane nič spoločné s návratom k staroromantickej výlučnosti a nadradenosti poézie ([16], 211), a na druhej strane jeho konštruktívna premyslenosť sa nesmie zamieňať s klasickou alebo klasicistickou dokonalosťou minuciózne presného poetického umenia. ([16], 220). Nebolo by však asi úplne korektné ani v tomto aspekte problému súhlasiť so Šmatlákovým obhajujúcim konštatovaním, že pred Váľkovu poéziu to je možné dávať znamienko negatívistického nihilizmu ako totálneho sémantického gesta len preto, že podľa neho zostup na samotné dno ľudského bytia bol u Váľka len aktom metodickéj, a nie metafyzickej dôslednosti, lebo pri tomto zostupe zostali zachované stopy túžby po obnovení jednoty človeka. ([16], 224). Totiž nič iné ako práve dôsledné umiestnenie tohto sporu o nihilizmus do širšieho rámca európskych diskusií o nihilistických aspektoch metafyziky v umení tak presvedčivo nedokazuje (ako sa to neskôr dá demonštrovať na príklade Nietzscheho, Wagnera a Bourgeta), že s problémom nihilizmu veľmi úzko súvisí aj otázka štýlu a formy. Teda nie je možné oddelovať od seba metafyzické a formálne, metodické charakteristiky umenia. V intenciách Matejovovho odporúčania ([11], 309) bude podstatné opierať sa hlavne o tematicky súvisiace aspekty nihilizmu kultúry a umenia, ktoré boli premýšľané v línii Nietzsche – Heidegger. V snahe o ukotvenie problematiky na hlbšom filozofickom podklade by však nebolo najšťastnejšie Šmatlákovým spôsobom prehliadať momenty, ktoré sú svojím charakterom zreteľne nihilistické alebo zahŕňajú ich do vyššej idey jednoty s inými. Ak by totiž malo byť pravdou, že u Váľka niet príznačov nihilizmu, tak potom by strácala reálne opodstatnenie aj konštrukcia idey jednoty nihilistických a nenihilistických momentov, pretože by táto idea nemala čo zjednocovať. Navyše veď aj pre myšlienkový postup, ktorý by sa podujal

na obhajobu Války, ak by dnes niečo také vôbec bolo potrebné, by bolo potom dôslednejšie prijať Nietzscheovo gesto dôkladného sebaopránania a analýzy úplne všetkých aspektov nihilizmu ako prejav jeho aktívnej formy, pričom nihilizmus extrémne domyslený do všetkých svojich možných dôsledkov sa stáva nevyhnutnou podmienkou všetkých neskorších snáh o jeho prekonanie. Tento spôsob interpretácie zároveň viac korešponduje s tu presadzovaným videním Váľkovo poetického vývoja v oblúku premostujúcom zdaniho protikladné polohy tvorby.

Je do istej miery paradoxné, že interpretačný schému „oblúku“ a „jednoty“ vlastne ponúkol sám Hamada v svojej analýze Váľkovej básne „Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať“ zo zbierky *Prítiaživosť*. Hamada tu hovorí v nadväznosti na Eizenštejnovu dynamické a procesuálne chápanie umeleckého diela o *mohutnom a závažnom oblúku*, ktorý kreslí Váľkova poézia, pretože vracia poéziu život a presvedčivosť. (114, 113). Podľa Hamadu je Váľkova tematická dekompozícia a významová dezintegrácia iba prostriedkom integrácie nového zmyslu skutočnosti. Jeho princípom nie je „*deštrukcia a vyváženie násilných protitreťou*“, ale hlavne zvukovo melódická organizácia verša, ktorá v miestach odhalujúcich protiklady signalizuje Váľkovo „*úsilie o jednotu*“. (114, 122).

Hamada na záver svojho rozboru definuje základné črty Váľkovej básnickej metódy. Základným princípom je „*nezáhada možnosti*“. (114, 123). Na jednej strane sa ňou dosahuje osamostatnenie jednotlivých motívov a slovných pomenovaní, ktoré majú tendenciu osamostatňovať sa a utvárať samostatné motívy. Takýto prístup vyberá motívy z objektivej následnosti javov a uvádza ich do nových vzťahov. Nejde však o absolútne triestrenie a rišenie pôvodnej jednoty významov, ale hlavne o princíp *obmedzenia počtu motívov*. Preto je podľa Hamadu základným významotvorným princípom Váľkovej poézie

„*pohyb poznania a metafory, pohyb, ktorý niekam smeruje, ktorý má cieľ – pohyb nad seba, pohyb k jednote sveta a človeka v ňom.*“ (114, 122).

Táto Hamadova interpretácia pochádza z roku 1970, teda z doby po prepuknutí jeho „sporu s básnikom“ (1966). Na tomto mieste sa však k nemu nevyjadruje, preto tu už nie je cítiť predchádzajúci ostrejší polemický tón obsiahnutý v *Básnickej transcendencii*, a ani neskoršie, rovnako kritické vyjadrenia v *Sizyfovskom údele*, v rozhovore z r. 1993. Napriek tomu sa v tejto interpretácii objavuje problém, či Hamadove dôkladné postihnute základných princípov Váľkovej tvorby zároveň aj istým spôsobom nezakrývalo zároveň skrytých momentov a tendencií, ktoré neskôr u Váľky prevládli a prerástli v už úplne otvorený nihilizmus, kritizovaný neskôr Hamadom, pričom jeho prvotne len teoretické výhrady si našli svoje potvrdenie vo Váľkovom životnom príbehu ako kultúrneho politika a ideologických voluntárnych pasážach skladby *Slovo* (1976). (111, 308).

V čom teda presnejšie vidím podstatu problému tohto náznavu – istého mierneho zakrytia základov Váľkovo nihilizmu? Problém spočíva v tom, že Hamadova kritika Váľky sa už klasicky, už aj slovníkovo (25, 484) datuje až od vydania zbierky *Milovania v husej koži* – jej prvé zásadné odsúdenia boli publikované v r. 1966. Vyššie spomenutá, menej kritická interpretácia je síce až z r. 1970, zaoberá sa však analýzou básne Domov sú ruky... – zo zbierky *Prítiaživosť* – z ešte „prednihilistického“ obdobia. Čiže ak je najprv definované niečo také ako nihilistické obdobia Váľky, začínajúce niekde približne od zbierky *Milovanie*..., tak potom je len prirodzené a logické, že späť analýza básne z predchádzajúceho obdobia tam takmer nijaké náznavy nihilizmu nenachádza. A bolo by azda aj možné domnievať sa, že skrytý zmysel tejto iba navonok pozitívnej analýzy je v poukazaní a vo vyzdvihnutí opustených, niekdajších – ešte nie nihilistických poloh básnenia.

Hamadove nereflektovanie nie ešte tak výrazných, počiatočných náznavov nihilizmu určite nie je toho istého druhu ako napr. Šmatlákove ideologické zamŕšťovanie nihilisticky evidentného. Je to skôr

otázka toho, akú mieru prísno kritéria použijeme pri skúmaní a rozpoznávaní nihilizmu. Pretože pri uplatnení striktných kritérií je možné zistiť, že vlastne ani neexistuje presná hranica, podľa ktorej by bolo možné určiť, odkedy Válek už píše prevažne nihilisticky. Veď napr. (za všetky príklady) amorfnot, alebo tzv. filozofické výpovede, poučky v sentenciách, ktoré svojim paradoxným výpovediam často odkazujú do povrchových hier rozumu, je možné nájsť nielen v *Milovaní v husej koži*, kde ná to kriticky poukázal Hamada (11, 41), ale už v náznakej variante aj v skoršej básni *Vzducholod* (pasáže o Sokratovi a Protagorovi) zo zbierky *Prítiaživosť*. Rovnako analogicky to platí aj o iných aspektoch kritizovaného nihilizmu.

Ak totiž už len Hamadom formulovaný a bez kritiky ponechaný základný princíp Váľkovej básnickej metódy, „*metódy možnosti*“, ktorá osamostatňuje jednotlivé motívy s vlastnou tendenciou osamostatniť sa na úkor pôvodného celku, dáme do širšieho kontextu filozofie nihilizmu, zistíme, že ide takmer o ten istý princíp, ktorý Nietzsche považoval za základ každej literárnej dekadencie a nihilizmu v umení. Nietzsche charakterizoval „*Stil der decadence*“ pozni \*(7) ako štýl, v ktorom sa –

„*každá malá jednotka slov, viet a strán osamostatňuje, pričom sa každá väčšia jednotka viet, strán a celku stráca.*“ (15, 182).

Definíciu dekadencie v literatúre Nietzsche aplikoval hlavne v kritike Wagnerovho štýlu a „rozpačitosť“ jeho tvorivej metódy, ktorá bola – „... *pokusom pozväzovať dohromady to, čo spolu nezrástlo!*“ (113, 28). „*Celok už viac nežije!*“, t.j. stráca vnútornú organickú prepojenosť, je „*umelo zložený, len spočítaný.*“ (113, 27). Literárna dekadencia a poetický nihilizmus sa po formálnej stránke definujú obdobným spôsobom:

„...*život už nie je zasadený do celku. Slovo sa stáva suverénnym a vyskakuje z vetý, veľa sa rozširuje a zatnemuje zmysel strany, strana získava život na úkor celku – a celok už viac nie je celkom.*“ (113, 27).

Na druhej strane ale druhý základný významotvorný princíp Váľkovej poézie – pohyb, ktorý má cieľ – pohyb nad seba, pohyb k jednote, – úzko korešponduje s Nietzscheho predstavou syntetizujúcej kultúry, ktorá by rôznorodosti moderny určila jeden základný smer a cieľ – k vyššej kultúre aristokratického typu, v intenciách pojmu „*Der große Stil*“ ako výrazu aristokratického umenia v pohybe proti všeobecnému nihilizmu. Tieto syntetizujúce tendencie umenia sú analyzované najmä v spojitosti s koncepciou *Neue Aufklärung* ako estetického variantu osvietenstva. Analogicky aj Hamadom použitý pojem „pohyb nad seba“ je možné interpretovať pomocou Heideggerovej paralelnej interpretácie Nietzscheho pojmu bytostného určenia, ktoré je „*zo-seba-nad-seba-chocejúce*“ (über-sich-hinaus wollen), a ktoré je zároveň výrazom umeleckého stavu ako vôle k moci. Je navyše aj výrazom neromantickej klasizujúcej vôle, ktorá nechce byť ukotvená mimo seba, ale v sebe. (8)

Z uvedeného vyplýva, že príznaky, ktoré by pri prísnejšom uhle pohľadu mohli byť označené ako smerujúce k nihilizmu, v skutočnosti neboli v rámci Hamadovej interpretácie básne (*Domov sú ruky*), zastreť, nepovšimnúť, ale boli len organicky zakomponované do teórie vývoja diela v „oblúku“ a „výstupu nad seba“ – atď. Čo po konfrontácii s Heideggerovou koncepciou neznamená nič iné, ako to, že protikladné pozície nihilistických a antimihilistických tendencií boli v jednote oblúkového premostenia tak ovládnuté – vzájomne sa vyvažujúce, že nihilistické tendencie sa nemohli výraznejšie a deštruktívnejšie prejavovať.

Na podklade Heideggerovej filozofie by sme teda Váľka mohli interpretovať aj tak, že v období pred vydaním *Milovania v husej koži* sa v jeho diele vyskytovali latentné náznavy nihilizmu, boli ale

v rovnováhe s antinihilistickými tendenciami blízkymi koncepcii „Der große Stil“, a len neskôr bola táto rovnováha narušená a preto v nasledujúcom období prevládil nihilizmus.

Táto Váľkova ambivalentnosť, vnútorná dvojakosť nihilistických a nenihilistických momentov je špecifickým spôsobom preformovania diferencie romantický – klasicistický štýl. V inej významovej rovine, ktorá s predchádzajúcim súvisí len formálne, sa táto dualita myslenia potvrdzuje v tom pozoruhodnom fakte, že tri zberky zo Štyroch kníh nepokoja boli rozdelené na dve časti: „Dorjky“ na časti (Nite) a (Rovina), „Prítlačivosť“ na (Oslnenie) a (Robinson), „Nepokoj“ na (Rovnováha) a (Modro pod očami).

Pre postoje, ktoré sa nesnažia nihilistické stránky umenia a kultúry zastierať je charakteristické, že málokedy zotrávajú len pri hodnotení na estetické rovine problému. Ťažisko leží na morálnej a etickej úrovni vzťahu intelektuála a moci, pričom estetické konzekvencie sú len zákonitým dôsledkom ich charakteru. Príkladom asi najnekompromisnejšieho pohľadu je Godárové videnie problému v úvahu (81, 52) o tom, aký význam má *Spor s básnikom* v Hamadovej *Básnickej transcencencii* pre Kanceliho oxymoron hlavného predpokladu tvorby ako syntézy extrémnych polôh lásky a nenávisťi ako novodobej formulácie mytologickej reality, podľa ktorej Harmonia bola nemanželským dieťaťom Afrodity a Áresa. Godár hovorí o patológii našej postsocialistickej súčasnosti, keď sa takmer každodenne stretávame s alibistickým ospravedľňovaním postojov Váľka a ďalších jemu podobných. V jeho interpretácii estetická rovina nie je dôležitá, prirodzene ustupuje do pozadia, pretože celý problém chápe hlavne ako výraz dobového konfidenciu. Konfidenciu línia poetickéj tvorby v širšom kontexte prameňov v Majakovského podobe futurizmu, kde nadobudla svoju vrcholnú podobu. Neskôr bolo toto pôvodné konfidenciu premenované na kritický a socialistický realizmus a prenesené na našu pôdu. Dôležitá je Godárova téza o tom, že tvorcovia tohto typu umenia, „nepotrebitú vlastnú transfiguráciu z konfidenciu v tvorbe na konfidenciu v živote.“ (221, 53). Je zrejme, že tí autori, ktorí by zotrávali len na estetickéj rovine hodnotenia javu nihilizmu, majú vždy po-tenciálny sklon sklznúť k jeho ospravedľňovaniu. Na druhej strane autori, ktorí sa nejakým spôsobom od nihilizmu dištancovali životným postojom, estetickým programom alebo racionálnym formulovaním argumentov, mali by byť proti nihilizmu viac imúnni aj vo vzťahu k politickej moci. (V našom prostredí napr. katolícka moderna, kresťanský disent, D. Tataraka, I. Kadlecík, O. Pastier ...) Zároveň je aj pravdou, že esteticky vytrfbený jemmocit častokrát dokáže postihnúť prvé náznaky neskoršej dialektickej degradácie.

M. Hamadovi sa podarilo nastolením polemiky sofistickovane vnieť do nášho prostredia niektoré základné problémy filozofického premýšľania nihilizmu a to aj bez toho, aby priamo spomenul ako autority mená základných predstaviteľov Nietzscheho a Heideggera, čo by v tej dobe pochopiteľne asi nebolo celkom bez rizika. Svedčí o tom okrem iného už len samotná jeho jedna z formulácií nihilizácie ako všane zbežným zberaním tzv. významných vecí a hodnôt, čo je analogické k Nietzscheho znehodnocovaniu najvyšších hodnôt, pričom ale vďaka niektorým významným posunom, ako napr. odsúdenie voluntárneho gesta v poézii, alebo akcentovanie humanizácie sveta, nepodlieha vplyvu niektorých radikálnych záverov Nietzscheho filozofie. Hamada sa však nezastavil len pri analýze, pokúsil sa tvorivo formulovať východisko z nihilizmu: napr. pomocou neustáleho zdovodňovania nevyhnutnosti transcencie, pomocou zdôrazňovania dôležitosti nachádzania metafyzic-kosti v každodenných, všedných záležitostiach, alebo volaním po zdôraznení noetickej, poznávacej funkcie poézie oproti iracionalite a verbalizmu.

Ak teda F. Matejov zásadne konštatoval, že M. Válek publikovaním cyklov Z vody (1977) a Obrazárň (1980) sa – „akoby *ponad obliak rokov vraca pod príkrovom narovej virtuozity k svojmu poetologickeému východisku*“, tak je možné predpokladať, že za tento Váľkov pokus o návrat nemôže niesť svoj najväčší podiel zodpovednosti pravdepodobne nie iné ako práve niekdajšia Hamadova kri-

tika nihilizmu a amorfnosti Váľkovej poézie. Zdá sa teda, že sa Hamada príliš nemýlil, keď vyslovil predtuchu: „*Spor, ktorý som s ním viedol, bude pravdepodobne aj jeho vnútorným sporom.*“ (11, 46). Stali sme sa tak priamo alebo nepriamo svedkami v našom prostredí tak ojedinelého javu, keď jeden z najvýznamnejších kritikov nastolením bytostnej problematiky, napriek tomu, že bol za svoj postoj postihnutý mocou, sa nakoniec významnou mierou podpísal na zásadnom obraze v tvorbe svojho odporcu.

I keď je potrebné upresniť, že Váľkov náznak odvratu od nihilizmu v neskorom jeho diele je možné zaznamenať predovšetkým len po formálnej stránke výstavby básne.

Podľa Nietzscheho filozofie nevyhnutnosť prepuknutia nihilizmu tkveľa v skutočnosti, že nihilizmus je len dôsledne do konca domyslená vnútorná logika všetkých našich veľkých hodnôt a ideálov. Preto musíme najprv nihilizmus totálne prežiť, aby sme prišli na to, v čom vlastne spočívala hodnota tých stratených hodnôt. Zdá sa teda, že muselo dôjsť najprv k zásadnému sporu o nihilizmus, aby aj samotný Válek azda aj vďaka nemu postupne zanechal ďalšie pokusy o ideologické eskamotáže slova, opustil do istej miery amorfnosť, cynizmus v svojej tvorbe a pokúsil sa o návrat k svojmu východisku. Museli sme asi naozaj všetci nihilizmom bohužiaľ nielen toľálne, ale aj totálne nedobrovoľne prejsť a celá slovenská literatúra musela raz nevyhnutne dospieť k tomu bodu, keď na príklade jedného z jej vrcholných predstaviteľov mohlo dôjsť k uvedomeniu si toho, v čom spočívala hodnota niekdajších, nihilizmom nezdevalvaných, zanechaných hodnôt a ideálov.

Zmysel a celkový význam polemiky je však ešte ďalekosiahlejší. Z odstupu rokov je jasne vidieť, že v nej nešlo len o akademický marginálny spor o ďalšie smerovanie jedného z našich básnikov, alebo len o to, či sa vo Váľkovej poézii vyskytuje nihilizmus alebo nie.

Svojou závažnosťou totiž presne pomenúva, diagnostikuje všeobecné nihilizačné tendencie aj v širších literárnych súvislostiach, pričom samotný Válek je len ich najexemplárnejším prípadom, v ktorom všetky predčasné náznaky nihilizmu najočividnejšie vrcholia a vŕhajú pohybujujú sa ťaň aj na časť súčasného literárneho územia. Navyše táto polemika bola nielen dôležitým presahom z literárnej vedy až smerom k zásadnému filozofickému zamysleniu, čím v podstate suplovala aj samotnú, vtedajšiu nihilizmus nereflektujúcu filozofiu zaujatú poväčšine ideologickými pseudoproblémami, ale dotýkala sa nepriamo, po domyslení všetkých súvislostí, v náznačkovitých aj vtedajších politického totalitného systému, t.j. nihilizmu ako jedného z podstatných znakov socializmu.

Azda aj preto sám M. Hamada zdôrazňuje, že nejde o spor proti básnikovi ale o spor s básnikom: „*Len preto, že sa moja úvaha dotýka podstatných vecí, nazval som môj rozhovor s ním sporom.*“ (11, 51).

Analogicky bol i tento môj príspevok nazvaný – Spor o nihilizmus a nie Spor proti nihilizmu, ako výraz toho, že tieto úvahy nie sú motivované iba snahou o pomenovanie a odsúdenie historickej, dnešnej podoby nihilizmu, čo by samo o sebe ani nepostačovalo k vymeneniu sa z neho, ale že by tu malo ísť hlavne aj o katarzný akt sebareflexie vlastných príznakov nihilizmu ako východiskový bod ku kritike a premýšľaniu potenciálnych nihilistických sklonov vlastnej, nastupujúcej literárnej generácie. Každá ďalšia polemika o nihilizme musí nevyhnutne začať a vyjsť z miesta, kde bola predchádzajúca polemika nedobrovoľne prerušená.

### III. Záver

Krátke pripomenutie polemiky spred niekoľko desiatok rokov o novej existencii a dôsledkoch nihilizmu v našej literatúre malo za cieľ poukázať na to, že pokus M. Hamadu vŕhnuť tento problém do centra úvah o dobe a kultúre bol v rámci literárnej vedy a kultúrnej esejistiky významne analo-

gický problémom, ktoré v nadväznosti na Nietzscheho od druhej polovice 20. storočia vo filozofii riešil M. Heidegger. Navyše dôležitosť a zásadnosť nastolenej problematiky zdôrazňuje nielen jej význam pre ďalšie možné uvažovanie o teraz už pretransformovaných, skrytých nihilizujúcich niektorých tendenciách súčasnej literatúry, ale zvyčajne ju najmä uviedomenie si skutočnosti, že vďaka postojom len niekoľkých osobností, ku ktorým patrí aj M. Hamada, si mohla slovenská literatúra aj v najťažších rokoch zachovať svoju tvár.

Pozn.: Príspevok je skrátenou a prepracovanou verziou rozsiahlejšieho textu, ktorý vznikol vo FÚ SAV v r. 2000.

#### POZNÁMKY

- 1 *Akosi sa stále neviem zbaviť dojmu, že sa v nich nepíše len o minulosti, o konci 19. alebo druhej pol. 20. storočia, ale aj o bezprostrednej prítomnosti, na ktorú ešte stále dolieha všetko to, čo jej predchádzalo. A pri tomto type literatúry ani tak nerozhoduje, či ide o filozofiu Nietzscheho, poéziu Cz. Milosza alebo literárne eseje M. Hamadu. Nihilizmus nám totiž v každej zo svojich podobí ukazuje svoju démonickosť prinajmenšom už od čias Dostojevského. A filozoficky od čias Fichteho. – Za prvé má nasmerovanie záujmu o štúdium diela M. Hamadu, čo chápeť ako jednu zo šťastných náhod, vďaka p. K. K. Bagalovi.*
- 2 *Blížšie in: E. Markovič: Aristokratická predstava umenia ako pohyb proti nihilizmu, in: zborník príspevkov z II. Slovenského filozofického kongresu, Bratislava, 26. – 28. 10. 2000, Iris, Bratislava, 2001.*
- 3 *Pokus podrobnejšie analyzovať daný jav je načrtnutý v: E. Markovič: Zastretie autora v slovenskej literatúre 90. rokov ako pokračovanie jedného z druhov diskurzívity. Problém „negeneračnosti“ 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, 2003, v tlači*
- 4 *Pozn. Táto štúdia sa nechce situovať do pozície jediného spravodlivého sudcu nad minulosťou, chce však poukázať na to, že mnohé kultúrne javy súčasnosti a celého storočia sa dajú popísať v perspektíve vývoja filozofického nihilizmu, a to síce presnejšie jeho aktívnej a pasívnej formy. Do istej miery takýto prístup umožňuje dokonca aj tvrdenie F. Novosáda, jedného z bývalých marxistických filozofov. „Mnohých dnes láka možnosť rozlišovať medzi ničnerobením opozičným a ničnerobením režimistickým. Spor medzi týmito dvoma nič bude zrejme hlavným obsahom ideových sporov v nasledujúcich rokoch. Veď myslieť vraj znamená rozlišovať. Rozlíšit medzi tými dvoma nič je veľkou príležitosťou pre budúceho slovenského S. Becketa.“ ([12], 130).*
- 5 *V nadväznosti na Nietzscheho-Heideggerovu koncepciu Veľkého štýlu (ako protipohybu voči nihilizmu), ktorá využíva Herakleitovu metaforu napätia protikladov – harmónie ľuku, modifikovanú na jarmu udržujúce v jednote vzájomného napätia protikladné určenia, je možné konštruovať aj obškuritárne rozkľadenie nadautorskej štruktúry pozostávajúcej z jednotlivých odstupňovaných podsubjektov founcaulovsky diskutívnej literárnej skupiny. – Ako som sa o to pokúsil v už spomenutom príspevku na konferencii venovanej slovenskej literatúre 90. –tych rokov.*
- 6 *(Pozn. Za príklad protikladu k nihilistickej amorfnosti sa dá považovať Hamadom vyzdvihovaná tretia časť zbierky Z pridanej hodnoty J. Buzássyho. Jeho kvarteta „sú dielom klasicistu ... ktorý s ťúžbou po harmónii nezastierať tvrdosť myšlienky a predstavy vnesenej do veršového jarma.“ ([14], 170).)*

7 *Pozn.: Nietzscheho charakterizovanie jednej zo stránok dekadentného štýlu je variováním „hypothése“ k „style de decadence“, ktorú vyslovil Paul Bourget (1852 – 1935) v svojich „Essais de psychologie contemporaine“ (1914), porovnaj aj (29), 25). Prvý, kto na túto skutočnosť poukázal, bol Wilhelm Weigand v eseji – F. Nietzsche. Ein psychologische Versuch, München 1893, s. 67. Neskôr – E. Bertram (1918), J. Hofmiller (1931), C. v. Westernhagen (1938, 1956)*

8 *Na základe Nietzscheho estetických názorov Heidegger konštruuje pojmy (Von-sich-weg), a (Über-sich-hinweg). Von-sich-weg-wollen je negatívnym určením vôle, je postavené na Nietzscheho definícii romantického umenia – romantická tvorba je nespokojnosťou, je hľadáním „celkom iného“, je pasívnu ťúžbou a nedostatkom. „Zo-seba-prec-chenie“ (Von-sich-weg-wollen) je v svojej podstate chcením ničoho, vôle po ničote (Nichtwollen). Preto skutočné, bytostné vlastné chcenie (sich-selbst-wollen) nie je charakterizované určením „zo-seba-prec“ (Von-sich-weg), ale „nad-seba-von“ (Über-sich-hinweg). Aktívny stav klasického je naopak charakterizovaný pozitívne nad-bytkom, pričom klasickosť, musí obsahovať všetky silné, zdalivo protikladné danosti a jasnosť (wo der Überfluß sich nute spolu v jednom záprahu, pod jedným jarmom. „Der großer Stil“ je formálne lokalizovaný tam, kde sa nadytok klasického redukuje na jednoduchosť, jednoznačnosť a jasnosť (wo der Überfluß sich in das Einfache bündigt). K moci a k ovládnutiu protikladov v rámci pojmu Der große Stil dochádza až vtedy, keď zavládne jednoznačnosť pokoja, zachovávaná „protikladmi, v jednote ich obškuritárneho premostenia a napätia jarma“. (durch die das Gegensätzliche in der Einheit der Bogenspannung eines Joches aufbewahrt). ([6], 146 – 62). Podrobnejšie in: E. Markovič: Heideggerova interpretácia Nietzscheho pojmu „Der große Stil“ – príspevok prednesený na II. Slovenskom filozofickom kongrese, Bratislava, 26. – 28. 10. 2000*

#### POUŽITÁ LITERATÚRA

- [1] HAMADA, M.: Básnická transcendencia, Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1969.
- [2] BARTHES, R.: Smrť autora, in.: Profil č. 1-2/2001
- [3] HEIDEGGER, M.: Byť a čas, OIKOYMENH, Praha, 1996.
- [4] MĚLOSZ, Cz.: Záhrada vied. Kaligram, Bratislava, 2000.
- [5] KUHN, Elisabeth.: Friedrich Nietzsches Philosophie des europäischen Nihilismus, Berlin, 1988.
- [6] HEIDEGGER, M.: Nietzsche I. Pfullingen, 1961.
- [7] MĚLOSZ, Cz.: „Spor s klasicizmom“, in: Slovenské pohľady č. 7, 1992.
- [8] GODÁR, V.: Strnatie s básnikom, in: Slovenské pohľady č. 2, 1993.
- [9] NIETZSCHE, F.: Kommentar zu den Bänden 1-13, KSA 14, Berlin 1988.
- [10] HAMADA, M.: Dejiny a existencia, in: Szyfiovský údel, Bratislava 1994.
- [11] MATEJOV, F.: „Nad kritikami M. Hamadu“, in: Hamada, M.: Szyfiovský údel, Bratislava 1994.
- [12] NOVOSÁD, F.: Vysvetľovanie rukami, IRIS, Bratislava, 1994.
- [13] NIETZSCHE, F.: Der Fall Wagner u.a., KSA 6, Berlin 1988.
- [14] HAMADA, M.: Básnická transcendencia, in: Szyfiovský údel, Bratislava 1994.
- [15] HAMADA, M.: Podoby kritického myslenia, in: Szyfiovský údel, Bratislava 1994.
- [16] VÁLEK, M.: Štyri knihy nepokoja, Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1975.
- [17] VÁLEK, M.: O literatúre a kultúre. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1979.
- [18] VÁLEK, M.: Inšpirácie. NLC, Bratislava, 1999.
- [19] VÁLEK, M.: Päť poém. Taran, Bratislava, 1982
- [20] VÁLEK, M.: Zakázaná láska. Smena, Bratislava, 1980.
- [21] VÁLEK, M.: Sviatosť. Smena, Bratislava, 1973.
- [22] VÁLEK, M.: Z vody, Obrazárň. Smena, Bratislava, 1983.

# Lyrika ako „paradigma“ lektúry

FEDOR MATEJOV

„... ale hlavně si uvědomujeme, že ten svět lyriky, v němž žijeme, je jen jedním z lyrických světů a že jeho hranice mohou být rozšířeny.“

R. Jakobson, 1937

„Domnívám se, že poezie je uzavřený žánr, asi tak jako opera... Stejně tak se uzavřela i poezie, a to někdy koncem šedesátých let. Od té doby je poezie jaksi u konce. Už se dá pouze recitovat, studovat a znovu promýšlet.“ (1)

V. Bělohradský, 1998

„Lyrika ako paradigma moderný“ – tak znel podtitul jedného z prvých impozantných zborníkov pravej skupiny „poetika a hermeneutika“, sústreďenej od šesťdesiatych rokov okolo dnes už zosnulého H. R. Jaussa. Bol venovaný iniciálnemu fungovaniu lyriky v dejinnom a estetickom utváraní literárnej, resp. umeleckej moderny vôbec, ako aj metodickým a konkrétnym otázkam jej interpretácie. Obmenený podtitul asociatívne pripomenutého nemeckého zborníka sa ponúka ako rámcové vymedzenie zamýšľanej úvahy. V našich domácich českých a slovenských súvislostiach modernej, resp. avantgardnej lyriky prinajmenšom od tridsiatych rokov v ústrety solidarizujúco vychádzalo teoretické a konkrétne interpretačné gesto estetického a poetologického štrukturalizmu, a tak sa dá bez hyperboly povedať, že lyrika bola nielen privilegovanou „témou“, ale rovnako aj „paradigmou“ štrukturalizmu J. Mukarovského. Projekt koncepcovať estetiku a poetiku ako „prísne vedy“ nikdy totiž uňho neprekryl práve lyrikou dotovanú východiskovú teoretickú alebo analytickú citlivosť. Po ideologicky diktovanom prerýve konca štyridsiatych a prvej polovice päťdesiatych rokov nadviazali v slovenskej literárnej vede a kritike na tento teoretický projekt i múzické gesto viaceré osobnostné iniciatívy z konca päťdesiatych a zo šesťdesiatych rokov, keď sa intenzívne hľadal primeraný kľúč k dejinným podobám moderny, resp. avantgardy, i k aktuálnej poézii samotných šesťdesiatych rokov, čo sa k avantgarde hlásili. Bez zaväzujúceho povedomia a konkrétneho poznania týchto osobnostných výkonov prinajmenšom pre dve ďalšie generácie nebolo vôbec mysliteľné napriek všetkým peripetiám sedemdesiatych a osemdesiatych rokov večné a preukazné interpretačné čítanie lyrického textu. Zmenená situácia deväťdesiatych rokov, keď doneďadna zaväzujúcu tradíciu mladší záujemcovia z oblasti písania o poézii môžu pocitovať ako zväzujúcu alebo už anachronickú – zvlášť zočivoči gestám a textom zašitovaným „postmodernou“, „postštrukturalizmom“ alebo „dekonštrukciou“, predstavuje diskretnú výzvu pokúsiť sa aspoň o náznakový retrospektívu.

1. Retrospektíva tu bude mať podobu sledu mien a podnetov, ako ich synekdochicky odzrkadľuje jedna konkrétna čitateľská a pracovná skúsenosť. V priamej nadväznosti na J. Mukarovského to bol V. Kocbol, kto vo viacerých textoch zo štyridsiatych a sčasti aj šesťdesiatych rokov pri analýze modernej, resp. avantgardnej lyriky (predovšetkým L. Novomeského) dokázal exponovať cez básnické pomenovanie, kontext a vôbec významové zjednocovanie básnického diela čistú, esteticky nosnú tvarovosť, paralelne sugerovanú a obnažovanú aj moderným výtvarným umením. Na rozhraní trvalejšej poetiky, vlastnej tvorivej a prekladateľskej skúsenosti, ale aj lekcie zo štrukturalizmu rozvíjal od polovice päťdesiatych rokov historicky koncipovanú poetológiu klasickej i modernej lyriky

[23] VÁLEK, M.: *Básne. Slovenský spisovateľ*, Bratislava, 1981.

[24] VÁLEK, M.: *Len tak. Hevi*, Bratislava, 1995.

[25] MIKULÁ, V.(ed): *Slovník slovenských spisovateľov*. Libri, Praha, 1999.

[26] ZAMBOR, J.: *Nite. Interpretácia prvej časti zbierky Miroslava Válka Dotyky*.

[27] MIKULÁ, V.: *Rovina. Interpretácia druhej časti zbierky Miroslava Válka Dotyky*. In: Slovenská literatúra v 11 interpretáciách

[28] DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Diablolom posadnutí*, (Besij), Bratislava 1967.

[29] BOURGET, P.: *Essais de psychologie contemporaine*. Alphonse Lemerre Éditeur, Paris 1883.