

ZUZANA CEPKOVÁ FEJEŠOVÁ

Univerzita Mateja Bela, Filozofická fakulta (Banská Bystrica)

**KREOVANIE OBRAZU MLADOSTI
V SÚČASNEJ SLOVENSKEJ POÉZII
(NA PRÍKLADE TEXTOV MICHALA HABAJA)**

Creation of an Image of Youth in Contemporary Slovak Poetry

The article focuses on the problem of subject and subjectivity in contemporary Slovak lyric poetry. It deals with the major stress put on subjectivity in poetry, which is characteristic also of youth as a stage in the development of human individual, and explores the co-relation of both. The example of the texts by Michal Habaj, published under pseudonym of a fictitious young authoress Anna Snegina, reveals the limits of interpretation which does not take account of the real authorship. In the same time, the identity of the authorial and lyrical subject appears problematic and this fact has its bearing on the reception of texts with a false signature.

Keywords: youth, subjectivity, Michal Habaj, Anna Snegina, identity, irony

Subjektivita mladosti, subjektivita lyriky

Človek po svojej biologickej stránke, ktorá ho pevne včleňuje do sústavy živých tvorov, s postupovaním času prirodzene podlieha vývojovým zmenám. Tieto premeny pritom nezostávajú na fyziologickej, anatomickej či histologickej úrovni; zhluk buniek presahujú iné danosti človeka. V literatúre môžeme potom badať akýsi duševný obraz týchto metamorfóz, presahujúcich jednotlivca, hoc aj subjektívne ukotvených. Práve zvýšený dôraz na subjektivitu navonok spája mladosť ako etapu ontogenézy, ktorej sa budeme venovať, a literárny druh, kde budeme hľadať stopy mladosti. Čo bude obrazom skutočnosti a čo len lákavým zrkadlovým odrazom, kde zanechala odtlačky ruka a kde iba protéza a prečo na tom záleží, to sa pokúsime explikovať zamierením na subjekt konkrétnych lyrických výpovedí.

Problematika subjektu v slovenskej lyrike je aktuálnou a predovšetkým komplexnou témou posledných desaťročí literárnovedných výskumov. V slovenskej literárnej tvorbe sa približne od konca 70. rokov rozvíjajú rôzne

podoby spochybňovania lyrického subjektu ako základného inštitútu básnickej výpovede. Postmoderné experimenty vo zvýšenej miere upozornili na nedostatočnosť ustálených konceptov subjektu a subjektivity v lyrike. Hranica medzi autorským subjektom, textom a píšucim/recipientom subjektom je nejasná, výskumy tvorby poukazujú na nutnosť niekoľkostupňovej klasifikácie¹. V tejto štúdií zaostríme na jednu z mystifikácií, ktorá ukázkovo problematizuje naznačené teoretické limity a zároveň nám prostredníctvom tematického plánu poskytne jeden z aktuálnych obrazov mladosti v lyrike, ktorý zasa odráža atribúty súčasťou spoločnosťou prisudzované mladosti ako etape vývoja ľudskej bytosti.

Keď hovoríme o obraze mladosti, máme na mysli pretavenie špecifik, ktorými aktuálna doba disponuje pri sémantickej konkretizácii diferenciácie *mladý – starý*², do pomyselnej masky autora – básnika. Takéto prestrojenie má, ako sa pokúsime naznačiť, viaceré dôsledky pre čitateľa, pre dielo (oblasť hodnoty a funkcie) a napokon pre subjekt ako literárnovednú kategóriu, vytvorenú na základe autorského „konceptu“ subjektivity.

Predmetom uvažovania nad identitou autora, subjektu a nad ich vzťahom bude časť tvorby³ súčasného slovenského autora Michala Habaja s dôrazom na jeho permanentné zaujatie *dievčenskostí*, rodovo diferencovanou mladostí. Pokúsime sa ukázať, ako tento fenomén presakuje jeho

¹ Porov. terminológiu U. Eco (modelový a empirický autor/čitateľ; (Eco 1997)) alebo u nás pokus V. Marčoka (pojem „autorstvo“ ako rola či póza, ktorú autor nadobúda štylizáciou, odlišná od empirického autora; (Marčok 2010).

² Vychádzame z teórie S. J. Schmidta, podľa ktorej subjekt a objekt nemajú vopred daný ontologický status, pretože sú konštruované ako vzťahy v procesoch vnímania, opisu alebo mediálnej tvorby, teda ako vzťahy procesu vznikajú v aplikácii programu „kultúra“ na model skutočnosti, tvorený systémom sémantických kategórií, ktoré sa konkretizujú prostredníctvom sémantických diferenciácií (Schmidt 2008).

³ Z priestorových a tematických dôvodov vyberáme len diela, v ktorých sa najvýraznejšie ukazuje recipročné pôsobenie dvoch problémov: mladosti a kreovania identity. Bolo by možné a užitočné sledovať aj iné línie: stačí naznačiť vývinový oblúk autorovej tvorby, v ktorom môžeme sledovať pohyb od problematizovania identity lyrického textu vydaním zbierky nazvanej jej ISBN kódom (1997), cez štylizáciu do kyborgického subjektu v ďalších zbierkach (1999, 2000 a 2003), cez tu pertraktovanú mystifikáciu subjektu gynomom Anna Snegina (2003, 2009) až po ďalší radikálny čin problematizácie identity textu, subjektu a autora: stotožnenie knihy (básnickej výpovede i tovaru) s jej autorom (Michalom Habajom) a lyrickým subjektom (denníková forma autentických zážitkov v časti knihy či autorove Dodatky). Zatiaľ čo v starších zbierkach sa experimenty s textom vyznačujú prevažne hravým charakterom, v poslednej vydanéj zbierke autor ustupuje od mystifikačných štylizácií subjektu do postmoderných dehumanizovaných atráp a inklinuje k (akoby) osobnej básnickej introspekcii (pozri zbierku Michal Habaj, 2012).

tvorbou, stáva sa súčasťou autorskej stratégie a vytvorením falošnej identity v istom zmysle spätne konštruuje samotný subjekt a jeho naratívnu identitu. Ak chápeme posledné menované v zhode s D. Novitzom (Novitz 2009, 10), ľudská identita je dynamická, premenlivá a má naratívny charakter, keďže ju neprestajne konštruujeme zároveň s príbehmi o sebe. Čo je podnetné pre výskum identity subjektu (autora a „umeleckej“ identity lyrického subjektu), hranice medzi vysokým a nízkym umením kladie tento filozof na rovnakú úroveň ako rozhranie medzi umeleckou fikciou a reálnym životom; oba typy predelov sú konštruktmi bez metafyzického základu. Svoju osobnosť verbalizujeme jazykom identickým s prostriedkami, ktorými sa bežne vyjadrujeme o umeleckých dielach, teda „naše individuální identity a osobnostní vzory jsou konstrukcemi vytvářenými podobným způsobem jako umělecká díla“ (Novitz 2009, 28). Konštruovaný charakter identity a umeleckého diela sa zrkadlí v spomínanej príbuznosti jazyka, ktorým o oboch hovoríme. Umenie i naratívna identita sú tvorené vždy s predpokladom potenciálneho publika. Keďže sa s ohľadom na spoločnosť snažíme o prijateľné a hodnotné identity i diela, vytváranie naratívnych identít a tvorba umeleckého diela sa podľa Novitzu veľmi podobajú: sú kreované starostlivo, prezieravo, citlivo, spôsobom, ktorý musí pozmeniť to, akí sme. Umelecké dielo i naratívna identita sú kultúrnymi objektmi, preto zároveň nemôžeme prehliadať vonkajšie zdroje, predkladané spoločnosťou (Novitz 2009, 35 – 36). V tomto kontexte samotná existencia umeleckého diela – ontológia – hypoteticky závisí od potvrdenia laickou, ale najmä fundovanou verejnosťou, plénom.

Tvorivý akt Michala Habaja, ktorý je tu v centre záujmu, je cez prizmu tejto teórie na rozmedzí vytvárania zvláštneho typu kultúrneho objektu: lyrického subjektu s identitou mladej ženy, Anny Sneginy. V roku 2003 vyšla zbierka *Pas de deux*, podpísaná menom tejto mladej autorky, narodenej podľa informácií z prebalu zbierky v Moskve, žijúcej v Bratislave. Tento subjekt s touto identitou sa však vynára efemérne (vďaka metatextom kritiky a čitateľom) len v „jej“ básnických zbierkach a rozhovoroch, produkovaných „tieňovým autorom“ a umeleckým dielom s jej signatúrou, neexistuje mimo textovej konštrukcie. V Anne Snegine skutočný autor, Michal Habaj, vytvára umelecké básnické dielo ako identitu mladej poetky. Ako upozorňuje Šrank, väčšina kritikov a recenzentov hru prehliadla vopred a zbierky Anny Sneginy komentovala už s vedomím, že autorom je Michal Habaj, dokonca ju niektorí akceptovali len vďaka tomuto faktu (Šrank 2009, 197). V tejto nenápadnej poznámke sa do dôsledkov ukazuje naznačená dôležitosť prijatia diela ako umeleckého expertnou verejnosťou pre úspech jeho konštrukcie.

Odborná reflexia ihneď zaregistrovala nedostatočnosť zaužívaného pojmového aparátu a s vedomosťou o skutočnom autorstve v Anne videla subjekt predvedený

zvláštnou kreatívnou entitou: nie je to lyrický subjekt v tradičnom ponímaní, nejde však ani o epickú postavu. Najprímeranejšie sa mi preto javí možnosť nazvať túto rétorickú stratégiu lyrickou postavou s istým mystifikačným rozmerom (Somolayová 2003, 96).

Samotná signatúra Anny Sneginy pritom pôsobí zámerne štylizovane, sugeruje dojem elitárskej poetickosti vďaka konotáciám priezviska (sneh, zima) spojeným s pôvodom autorky (Rusko, pobyt na Slovensku) a literárnou alúziou (Anna Snegina ako názov i postava básnickej poviedky Sergeja Alexandroviča Jesenina z roku 1925). Napokon, subjekt vo svojich básňach na tieto spojitosti frekventovane odkazuje.

Podoby subjektu v tvorbe Michala Habaja

Na pozadí experimentu s mladosťou a ženskosťou, teda dievčenskosťou, môžeme sledovať problém, dlhšiu dobu rezonujúci vo sfére odbornej literárnej recepcie: aké dôsledky na recepciu textov má zahrnutie (ne)pravého významového garanta textov. Habajova poetika takto orientovaných účelových hier s čitateľmi má rôzne podoby. Všetky majú spoločné problematizovanie identity v súvislosti s jej sociológmi proklamovanou krízou. Mohli by sme uvažovať aj o pohybe: od mladosti ako objektu (túžby, obsesie), k pokusu subjektivizovať, oživiť dievčenskú, frankensteinovsky vydýchnuť mladé ženské „Ja“ zo seba.

Aby sme nahliadnutím do minulosti zistili, či stvorenie Anny Sneginy korešponduje s predchádzajúcimi tvorivými aktami autora a najmä ako nadväzuje, či a kam jeho poetiku posúva, budeme si všímať subjekt. V zbierke *Gymnazistky, prázdniny trinástročnej* sa manifestuje maskulínny subjekt eroticky orientovaný na objekty, „nevinné panny“ (Habaj 1999, 9) reprezentujúce skomercializovanú realitu („gymnazistky-gamblerky / na ceste do herní: v sandálkach z krokodílej kože, s kabelkou / od Armaniho – ó, a v tričku z Ozety Trenčín!“ [Habaj 1999, 13 – 14]), ktorý sám seba štylizuje do roly voyérskeho kyborgického autora, člena špecifickej komunity: „my, virtuálni cowboyi Microsoftu“. „Najmladšie“, „mladučké“, doslova „maloleté“ slečny a dievčiny sa stávajú objektom patologicky pôsobiacej žiadostivosti subjektu. Subjekt sa štylizuje do roly sčítaného (časté odkazy, alúzie, parafrázy, intertextové odkazy na domácu a zahraničnú tvorbu – najmä na

kanonizované texty vyznávajúce lásku, ale aj texty revolty – beatnické, vitalistické, surrealistické...), dvadsaťtriročného zvodcu – píšeceho kyborga. Okázalo upozorňuje na dekádu vekového rozdielu medzi sebou a svojim objektom aj častými narážkami na (nedávno) skončený socialistický režim (báseň *Cezpoľné lány, do neba brány* zaplavujú *družné letá, kolchozníci, družné lány, traktoristi, kombajny*). Oproti tomu vystupuje hypermoderný slovník kompjuterizovanej súčasnosti (atribúty virtuálnej reality, médií – TV, Microsoft, obrazovky, klávesnice), evokujúc nezrelú mladosť na hranici s detstvom.

Habajova poetika neustále kladie prekážky a bráni jednoznačnej recepcii textu. Len čo sa rozhodneme prijať vážny alebo ironický mód textu, ukáže sa argument svedčiaci o opaku. V ďalšej zbierke, kde permanentné zaujatie dievčenskostou anticipuje už jej názov, *Básne pre mŕtve dievčatá*, môžeme sledovať, ako sa naznačený kontrast sémantiky (mŕtvolnosť a mladosť) prenáša do lexiky veršov. Dievčenskost tu vystupuje ako objekt sentimentálnej erotiky v protiklade s chladnou virtualizáciou reality. Klasické, krásne a prírodné opisuje subjekt archaizujúcimi poetizmami, dnešnú dobu axiologicky vystihuje „úpadkovými“ výrazmi: technicizmami, civilizáciami, popkultúrou, tzv. kybertextovou kultúrou „*harddisc sa chveje v hrudi*“ (Habaj 2003, 13), „*krvácam informáciami spravodlivých*“ (Habaj 2003, 16), „*pery hologramu...*“ (Habaj 2003, 51) atp. Protikladnosť je potrebná práve pre otvorenie pomyselného komparatívneho poľa, o ktorom sa vyjadril okrem iného aj Z. Rédey ako o „konfrontačnom kladení metonymických príznakov tradičnej lyrickej citovosti vedľa atribútov citovo vyprázdneného, odcudzeného, dehumanizovaného sveta“ (Rédey 2001, 75). Čitateľ sa dostáva do sféry nejednoznačnosti autorského zámeru, súhlasne s kritikou sa pokúša vyriešiť otázku, či je subjekt „starosvetským lyrikom“, zatrpknutými veršami sa vyrovnávajúci s bezútešenou, bezcitnou realitou, alebo naopak, nadšený stúpenec pokroku, ktorému „tradičný lyrizmus pripadá iróniehodný, píše ódu na nastávajúcu éru kybrogov“ (Rédey 2001, 75). Načrtnuté ilustruje Habajov prístup ako stratégiu typickú pre personalizovaného autora, ktorému Šrank okrem iného ako základný znak habitu pripisuje pluralitu rolí a štylizácií subjektov (Šrank 2013a, 84 – 98). (K pojmu personalizácie sa ešte vrátíme.) Na ploche básní sa demonštrujú dva opačné póly existencie: hlboké vzrušenie z prežívania a vzletný štýl na jednej strane, a jednotky a nuly ako absolútna meta-redukcia „reality“ na strane druhej. V textoch sa oba póly mixujú a výsledkom je „patetický kyborg“ pohltený dievčenskostou, reflektujúci jej rozmanité atribúty.

Zaujatie básnika mladými ženami nie je ničím výnimočným a aj v slovenskej poézii má bohatú tradíciu. M. Habaj je autor, ktorého rukopis rozoznáme aj podľa programovej práce s tradíciou, charakterizovanej alúziami, intertextovými odkazmi a parafrázami, so zreteľom na domácu, slovenskú poetickú tradíciu. To je prvým varovným signálom čitateľovi, prvým náznakom úvodzoviek, do ktorého sa schováva Michalom Habajom povedané, napísané.

K spoločenským predpokladom dekonštruovania identity subjektu

Autor zahmlieva aj to, komu sú jeho zbierky určené. Každý autor píše s viac či menej konkrétnou predstavou čitateľov, potenciálneho publika. Subjekt v spomenutej zbierke *Gymnazistky* pomenúva zvolené recipientky adresne, vypožičaným citátom v pozícii vizionárskeho motta: „Chcem, aby moju poéziu mohlo čítať štrnásťročné dievča“ (Habaj 1999). Už v tejto zbierke je čitateľ konfrontovaný s obsesívnou fascináciou subjektu dievčenským svetom. Michal Habaj svoju zaujatosť fenoménom ženskej mladosti komentuje aj v mimotextových súvislostiach. Za všetky uvedieme úryvok rozhovoru: „Tvár mladého dievčaťa je prúdom svetla, na ktoré v básni, cez báseň a básňou siaham, v túžbe priblížiť sa tomu, čo som neodvratne tu na zemi stratil, tomu, čo vnímam ako najzreteľnejší, najtajomnejší a najjasnejší záblesk pôvodnej jednoty. Nie je to len estetická skutočnosť či psychologický model, ale archetyp, ktorý odkazuje na náboženskú skúsenosť“ (Tomáš 2006). Toto sebavyjadrenie „empirického autora“, prirodzene, môžeme do značnej miery považovať za súčasť stratégie autorskej mystifikácie, no archetypálne chápanie jednoty mužského a ženského v kontexte celkovej tvorby autora by mohlo naznačovať smer pri hľadaní významu textu⁴.

Tematizovanie návratu pôvodnej jednoty, ktoré z úryvku vyčítame, je však zaujímavé pri obnažovaní koreňov autorskej stratégie. Evokuje

⁴ Zrejme by sa ukázalo, že zradný. Podobné pokusy interpretovať gesto vystúpenia maskulínneho subjektu pod ženským menom nájdeme napríklad v edičnej poznámke zbierky Petra Macsovszského *Súmrak cudnosti*. Básnik (ešte pred Habajom) tiež použil taktiku falošnej ženskej signatúry. Autorka poznámky okrem snímania masky tvorcu v jeho/jej poézii nachádza „mužský pokus pozdvihnúť ženskú poéziu“, „aristokratický pokus pozdvihnúť svoj nudný mužský stav do stavu šľachtického prostredníctvom ženy“, ale aj „túžbu po úplnom splynutí muža a ženy“, v ktorom sa muž zastal ženy tak, že „literárne prijal jej telo, aby vydal mužské svedectvo o jej pocitoch“ (Podracká 1996, s. 81 – 86). Takáto radikálna psychologizácia literárneho diela je legitímna asi len v ironickom móde.

sebaskúmanie, podrobnú psychoanalýzu seba samého. Tu sa vrátíme k pojmu personalizácie, tentoraz v inej súvislosti. Bádanie s cieľom dopátrať sa vlastnej identity je príznakovým javom súčasnej doby a jej novej logiky, ktorú G. Lipovetsky označuje práve ako *personalizáciu*, spôsobujúcu globálnu sociologickú mutáciu v duchu premeny individualizmu na narcizmus. Vytvára sa tak nová forma psychologicky citlivej, destabilizovanej individuality, pričom jednou z jej úloh je experimentovanie so subjektom tak, „aby se Já stalo ‚kolísajúcim‘, nikde neukotveným priestorom, neustále pripraveným a prispôsobeným ke zrychlovaniu striedajúcich se kombinácií“ (Lipovetsky 2008, 31). Stieranie znakov Ja podľa tohto francúzskeho esejistu a sociálneho mysliteľa kopíruje rozplývanie sociálnych úloh a identít a ustálené protiklady ako muž, žena, dieťa, blázon, civilizovaný človek atď. už nie sú jasne dané a problematizujú sa. Inakosť blížneho sa rozplynula, keďže ľudia sa navzájom chápu ako identickí. Dôsledkom popieranej inakosti a tendencií k rovnosti je podľa Lipovetského „odchod blížneho“ zo scény a nutné nové rozdelenie u jednotlivca samotného, ktoré sa realizuje ako psychické rozpoltenie, narcistický proces v duchu hesla „Ja je niekto iný“, aby mohlo naďalej dochádzať k socializácii. „Končí dôverná známosť Sebe se Sebou: když jsou si teď všichni lidé rovni, když se každý člověk stává ‚mně podobným‘, identita mého Já znejistí“ (Lipovetsky 2008, 32). V tomto zvnútorňovanom konflikte sa napokon usilujeme o autentickosť a pravdivosť našich túžob. Citlivá a destabilizovaná individualita, pokiaľ ide o ontogenézu jedinca, sa podľa nás vhodne ponúka čitateľovi cez subjekt vyznačujúci sa práve mladosťou (tradične vnímanou ako etapa hľadania sa), pričom poukazuje na oveľa vážnejší spoločenský problém: sťaženie socializáciu a prehlbujúcu sa krízu identity človeka dnešnej doby bez ohľadu na vek. Problém skrývania, hľadania a vytvárania identity subjektu, kde sa núka toto teoretické pozadie, pulzuje Habajovou tvorbou nepretržite⁵.

Z toho vidíme, ako úzko súvisí problém identity s vynárajúcim sa kľúčovým a nanovo osvetľovaným pojmom personalizácie. Ďalšie pre nás dôležité dôsledky týchto procesov formuluje Z. Bauman. Tak ako Lipovetsky vo vyššie uvedenom zhrnutí, aj Bauman považuje za základ pochopenia postmodernej radikálnej individualizácie predchádzajúcu transformáciu

⁵ Dokazuje to aj staršia, aj novšia autorova tvorba. Cez maskovateľnú pluralitnú identitu osamelého subjektu: „Zoberiem si ktorúsi z tváří a pôjdem. // Ako knôt pod plameňom / sa zviňam do samoty. // Ako knôt pod plameňom / sa zviňam od samoty“ (Habaj 2003, 25) sa básnik dostáva až k vedomej manipulácii s vlastnou identitou s výsledkom úzkosti a beznádeje: „Skúšam si nasadiť čiesi čelo, / no len tieň mi sklízne / do rozheganej tváre (...) / Raz ráno sa zobudím ako ja, / ale nikomu to neprezradím“ (Habaj 2012, 21).

kategórie identity (Bauman 2002, 55). Odstupuje od chápania identity ako sociálneho, externe daného faktu a definuje ju ako sebaurčenie a individualizáciu, čoho dôsledkom je absencia bezpečia vo svete „ontologickej neistoty“: keďže identita sa stáva hybridnou, jedinec si ju vytvára zaujímaním určitých zvolených rolí a z „ľahkej“ či „tekutej“ identity sa takto stal okrem príznaku slobodnej doby navyše predpoklad aktuálneho systémovo reprodukovateľného životného štýlu (Bauman 2002, 55 – 58). Dôraz teda kladie na slobodného jedinca s rôznorodou identitou, obklopeného chaotickým svetom.

V súvislosti s pádom komunistického režimu sa aj na našom území v posledných desaťročiach stala sloboda človeka primárnou hodnotou. Literatúra odjakživa sprevádza spoločenské zmeny a nezriedka vonkajšie dianie anticipuje. A tak pre autorov vstupujúcich do literárneho diania po prelome 80. a 90. rokov už „personalizovaný autorský typ“ predstavuje „základný, samozrejvý a trvalý model existencie“ (Šrank 2013, 69) a dekonštruktívni autori, teda aj M. Habaj, sú „v postmodernej skepse dôslední a popri odmietaní kolektívnych monomýtov spochybnili aj privilegovanú pozíciu subjektu“ (Šrank 2013, 386). Keďže subjekt podľa nich nezaručuje autenticitu a už vôbec nie hodnotu textu, spochybňujú rôznymi spôsobmi „biografické pozadie básnického textu, jeho väzbu na skúsenostný komplex autora, evokačno-imitačnú povahu literárneho diela aj jeho konvenčnú zážitkovú podobu“ (Šrank 2013, 386). Z rôznych fiktívnych identít, ktoré títo autori vytvorili, sa ďalej budeme bližšie zaoberať mechanizmom pseudonymu ako falošnej signatúry, metaznaku, ktorý ovplyvňuje literárnu komunikáciu a význam textu, aby sme si na pozadí jeho fungovania objasnili, ako a či odhalenie pravého autorstva pozmení recepciu básní a to, ako sa konštruuje ich subjekt, ak nie je vopred daný.

Habajova hra s funkciou mladosti: z objektu subjektom?

Záujem autora o tému identity a mladosti (dievčenskosti) vyústil v ďalšie štádium experimentu s identitou subjektu, kde si Habaj vyberá prestrojenie za mladú ženu. Ako uvidíme v analýze veršov, počas ich čítania nemôže vzniknúť pochybnosť o autorovom dôslednom úsilí vtisnúť im príznak mladosti. Teraz sa pristavíme pri hľadaní motivácie určenia veku⁶ a dostávame sa k psychológii životného cyklu podľa E. H. Eriksona. V období

⁶ Podľa peritextových „informácií“ sa subjektka Anna Snegina narodila v roku 1980. Zbierka vyšla v roku 2003. Z uvedeného je zrejmé, že verše simulujú svoj vznik počas obdobia adolescencie a dospievania.

neskorej adolescencie sa totiž zjavuje práve identita ako dôležitá osobná téma hľadania zmyslu vlastnej existencie. Dojem hry sa posilňuje – autor postupuje od vlastného zaujatia dievčenskosťou ako objektom túžob zdanlivo o krok ďalej: vteľuje sa do osoby fiktívnej mladej ženy. Paradox, ktorý vzniká v kontexte uvedomenia si rozporu (na jednej strane intímne ladené, subjektívne mladistvé verše obnažujúce feminínnu dušu v procese hľadania identity, na druhej strane tento akt znehybnený v posmešnú masku), môže byť zdrojom istého zážitku z umenia v duchu detektívnej hry a recepcie ako rozšifrovania kódu. Problém vzniká, keď hodnotné umenie chápeme ako nadčasové a tento typ zážitku rozriešením stráca svoju príťažlivosť. Pozrieme sa preto najmä na prvú „Anninu“ zbierku, v čase vydania ktorej ešte verejnosti nebolo pravé autorstvo všeobecne známe.

Prvé, s čím je čitateľka či čitateľ poézie konfrontovaný, zvlášť v prípade prvotiny, je vonkajšia forma zbierky, jej obal, väzba, to všetko s atribútmi interpretovateľného znaku. Na tuhej väzbe zbierky *Pas de deux*, ktorou „Anna Snegina“ debutovala, je umiestnená fotografia mladej ženy v provokatívnom, ľahko erotickom akte v polohe neukazujúc tvár, len telo. Pri telesnosti sa ešte pristavíme v súvislosti s veršami zbierky; teraz sa javí zaujímavým znakom samotná fotografia ako prvý záchytný bod pri dvíhaní závoja subjektu. R. Barthes analyzuje umenie fotografie v súvislosti so subjektom, ktorý je takto zobrazovaný, pričom hovorí o ľahkej stiesnenosti, ktorá sa subjektu zmocňuje pri pohľade na vlastnú fotografiu, pretože tá je „zrod sebe jako jiného: Istivé oddělení vědomí od vlastní identity“ (Barthes 2005, 16). Na základe procesov vlastníctva ako formy bytia spoločnosti (otázka: komu patrí fotografia?) premenila vlastne fotografia subjekt na objekt. Hovorí dokonca o mikroskúsenosti smrti (parentézy), ktorú subjekt zakúša, keď sa necháva fotografovať: mení sa zo subjektu na objekt. V momente vzniku fotografie nie je ani jedným, ani druhým. Takýto ne-subjekt v tomto momente imituje sám seba, trpí pocitom neautentickejšnosti či pretváranky:

Snímek je nějak konstituován jako objekt a osoby, jež tu vystupují, jsou ustaveny jako osoby, avšak jen díky své podobnosti s lidskými bytostmi bez konkrétní intencionality. Vznášejí se mezi hranicemi vnímání, znaku a obrazu, aniž by se kdy k nějaké z nich přiblížily (Sartre podľa Barthes 2005, 22).

Barthes neprekvapujúco hovorí o súvislosti so smrťou, keďže „smrť je eidos (...) snímku“ (Barthes 2005, 18), únikom je príťažlivosť – oduševnenosť, ktorý snímka vyvolá u diváka. Tento proces animácie, teda oživovania, následne vdychuje snímke existenciu – v tom je celé dobrodružstvo (Barthes

2005, 22). To, čo máme v zbierke Anny Sneginy pred sebou, je na jednej strane pokus z objektu (túžby: dievčenskosť) vytvoriť subjekt (subjektku). Fotografia by mala tento dojem umocňovať, no v skutočnosti len z opačnej strany potvrdzuje „identitu“ Anny Sneginy ako ne-subjektu. Ak by sme lyrickú subjektku chápali tradične s presahom k autorovi, narazíme na falzum: ne-subjekt poskytuje len falošné záchytné body, nadinterpretáciu, od-animovanú bábiku tam, kde všetky náznaky smerovali k ženskej osobe. Autor je v procese vytvárania pseudoidentity dôkladný. Súčasťou mystifikácie je redigovanie Anninej zbierky Michalom Habajom, uverejňovanie správ Anny Sneginy, ktoré údajne posielala Michalovi Habajovi, v literárnych periodikách, či autorovo vyhlásenie o jej zmiznutí a smrti a následná podpora mýtu jej života v edičnej poznámke Michala Habaja k zbierke *Básne z pozostalosti* (2009)⁷. Nás budú zaujímať „Annine“ verše, ktorými autor reprodukuje obraz mladosti v súčasnej spoločnosti.

Pseudonym ako extrémna autorská štylizácia

Keďže ide o tvorbu pod pseudonymom, nakrátko sa pristavíme pri špecifikách takéhoto (nielen dnes bežného) literárneho javu, pričom sa pokúsime poukázať na zvláštnosti využitia tejto taktiky u M. Habaja. Pseudonym v poetike text generation⁸ môžeme v súlade s J. Šrankom vnímať ako krajnú autoštylizáciu tvorcu, ktorý sugeruje čitateľskej verejnosti

⁷ Habaj tu uvádza ako zdroj posledných známych básní Anny Sneginy dokonca „audiovizuálny záznam autorkinej recitácie v kruhu najbližších“ (Snegina 2009, 117). V tomto mystifikačnom geste sa Habaj radí k akýmisi dôverníkom poetky a blízkym jej členom rodiny.

⁸ Súčasťou experimentu s funkciou autora je aj kyborgická identita – virtuálne autorstvo projektu Generator X, označovaný ako humanoid. Vďaka hrám s identitou a funkciou autora sa pseudonym takto stal „takmer inštitúciou jednej básnickej tendencie, a to v špecifickej forme simulovanej básnickej identity“ (Šrank 2009, 169). V tomto projekte už zaznamenávame posun z virtuálnej reality textu od kyborgického lyrického subjektu k elektronickému autorovi. Počítačmi a spolupracou ho totiž vytvorili Andrej Hablák, Peter Macsovszky, Peter Šulej a Michal Habaj. Poslední dvaja menovaní s básňami *Nových kódexov* (knižne 2013) už niekoľkokrát verejne vystúpili formou literárno-tanečného performance. Chronologicky zoradené falošné autorské identity v podaní autorov text generation sú takéto: V roku 1996 vydal Macsovszky zbierku pod gynonymom Petra Malúchová, nazvanú *Súmrak cudnosti*. O tri roky neskôr vydávajú Hablák, Macsovszky, Habaj a Šulej konštrukt Generator X: *Hmlovina* (1999), nasleduje Michal Habaj publikujúci pod ženským menom Anna Snegina s dvoma zbierkami: *Pas de deux* (2003) a *Básne z pozostalosti* (2009). Generator X sa vracia na scénu v roku 2013 ako Generator X₂: *Nové kódexy*, ktoré sú okrem internetových a časopiseckých aktivít Anny Sneginy zatiaľ poslednou mystifikačnou iniciatívou autorov.

existenciu nového empirického autora v podobe „nastrčenej atrapy“ či „nastraženej signatúry“ (Šrank 2009, 163). Fenomén pseudonymu vplýva na celú rovinu textu vo významových rovinách jeho výstavby, na celý obraz sveta, ktorý sa čitateľovi sčasti fingovane predostiera. Šrank pripomína, že mystifikácia v tomto duchu je „skutočný znakový komplot, ktorý ráta s určitými návykmi a mechanizmami udržiavajúcimi v chode literárnu komunikáciu tak, ako ju vyprodukovala moderná doba“ (Šrank 2009, 164) a vymedzuje podstatu literárnej mystifikácie v napodobení, teda v hre, ktorá je intelektuálna, estetická i spoločenská a v súčasnej dobe sa stáva markantnou, lebo jej podstatou je práve rodová mystifikácia (Šrank 2009, 164). Táto markantnosť úzko súvisí so stavom súčasnej literatúry a jej recepcie na Slovensku⁹.

Na poodhalenie mechanizmu, ktorým sa falošnou signatúrou narúša konvenčne vnímaný vzťah medzi autorským a lyrickým subjektom, je dôležité uvedomiť si funkciu samotného mena pri literárnom diele. Meno autora môžeme chápať ako znak, cez ktorý sa uskutočňuje funkcia autora v literárnom diskurze a v jeho rámci najmä nami skúmaná autorská štylizácia, resp. istá póza, autorská rola (Šrank 2009, 152). V súvislosti so znakovou povahou nadobúda rôzne funkcie, na ktoré má premena na pseudonym rozhodujúci vplyv. V prípade, že funkciu autorskej signatúry prevezme pseudonym, podieľa sa na autorskej prezentácii. Práve pseudonym sa totiž, povedané s Marčokom, ako špecifický variant autorskej signatúry môže na konštruovaní autorskej štylizácie – sebaaprezentácie – významne podieľať ako významová technika (Marčok 2010, 86 – 88). Z jeho prítomnosti plynú pre recepciu textu viaceré dôsledky. Keďže identita autora sa falzifikuje a čitateľovi je podstrčená atrapa, výrazne a účelovo (rodovo) modifikovaná, po odhalení a zahrnutí do interpretácie sa aj identita lyrického subjektu problematizuje a znejasňuje.

Na to, aby recipient dospel k odhaleniu, že funkcia autora je po sňatí masky „obyčajný konštrukt“ (Šrank 2009, 174), je potrebné prehodnotiť čitateľské a kritické kompetencie, pretože „dať textu nejakého autora a vzápätí mu ho vziať a namiesto neho do funkcie nainštalovať experimentujúceho provokatéra znamená spochybniť oprávnenosť všetkých princípov zosieťovaných do moderného literárneho diskurzu a spustiť povodeň relativizácií“, namiesto autora s hodnovernou biografiou a ďalšou tvorbou jestvujúceho pred textom sa totiž „predvádza autor ako kategória, ktorá vzniká až s textom či dokonca ako mnohotvárný produkt jeho rôznych

⁹ V duchu reakcie na rodové stereotypy v poézii i v živote, ktoré sa v období vzniku prvej zbierky stali diskutovanou témou.

interpretácií“ (Šrank 2009, 174). Foucaultovská hra s funkciou autora takto na jednej strane zmnožuje ilúzie, no ako sa pokúsime ukázať, je funkčná práve v upriamení pozornosti na relevantné javy a problémy súvisiace so subjektom v poézii.

Rozptyľovanie a falšovanie identity ústi do prehodnotenia celej interpretácie a tradičných nástrojov recepcie diela. Súčasne sa ukazuje „umelosť“ a virtualita autorského subjektu, čím sa zvýrazňuje abstraktnosť kategórie autora ako pojmu a neguje sa snaha zavádzať do recepcie textu biografické fakty zo „života“ takto vytvoreného autora. Nedá sa prehliadnúť ironický modus takejto autorskej stratégie: pod maskou krehkej, subtilnej intímnej ruskej poetky sa travestívne skrýva ironik Michal Habaj.

Masky sprevádzajú karneval a ten je podľa Jankélévitcha rovnako travestiou, ktorá subjektom umožňuje ako figúram a maskám uniknúť z všednodennosti, kde sa „stejná stáva jiným a vyvolá záměnu a zmatek“, a tak sa racionálne rozlišovanie rozplýva v jedno a všetko „nevyzpytatelné Identity“ (Jankélévitch 2014, 112). Pred čitateľom následne stojí úloha odhaľovania masiek, čo je rovnako komická ako nebezpečná úloha s vratkým základom a znejasňujúcim dopadom na recepciu. Aj dôsledný a seriózny kritik môže padnúť do nastavenej pasce, zinscenovanej falošnou signatúrou pod vyzývavo „ženským“ poetickým textom¹⁰.

Analýza výskumného materiálu – čo hovoria Annine verše?

Pristúpme k samotnej tvorbe. Subjekt básnickej tvorby Anny Sneginy sa prezentuje v podstate stereotypne, emocionálne, často skĺzava do sentimentálneho módu a smeruje až k poetike gýča, ak gýč chápeme s U. Eco ako nástroj zameraný na témy s veľmi silným citovým stimulom (Eco 1995, 79) či s V. Černým, ako „simili-umenie“, vyvolávajúce „rozkoš z plaču“, keď sa gýč snaží o silný emocionálny náboj, usilujúc sa stvárňovaním spôsobiť „citový šok“ (Černý 1993, 330). J. Kub (Kub 2011, 5 – 6) sformuloval tri hlavné znaky gýča, podľa ktorých sa gýč tematicky orientuje na veci, ktoré sú všeobecne považované za „krásne“ alebo majú silný emocionálny náboj, predvádza ich tak, aby boli „okamžite identifikovateľné“ a v stvárnení podstatne neobohacuje asociácie spájané s témou. Gýč je tu zároveň

¹⁰ Mystifikácii niektorí podľahli, napríklad recenzent, ktorý pri interpretácii textov zbierky *Pas de deux* výsledky svojho uvažovania priamo odvodzoval od životopisných údajov, uvedených na obale zbierky (Hochel 2004, 85 – 86). Padol teda do pasce stotožňovania empirického autora s modelovým.

inštrukciou čitateľovi, ktorý podľa svojich preferencií dielu prisúdi hodnotu a posúdi uveriteľnosť konceptu mladosti píšuceho subjektu.

Oboje, gýč i mladosť, totiž inklinujú k podnetom, témam a zobrazeniam so silným emocionálnym nábojom. Preberajúc stereotypné vzorce sa nezaujímajú o originalitu, aby zapôsobili. Scruton autenticnosť privlastňuje vysokej kultúre, zatiaľ čo gýču je vlastné napodobovanie a náhrada (Scruton 2002, 116 – 117) a postmodernizmus nazýva „preventívnym gýčom“, keďže tvrdí, že umelci sa v ňom prestali gýču (ako prvku masovej a nízkej kultúry) vyhýbať a začali ho naopak v tvorbe využívať vo forme paródie, ktorá sa nasadením úvodzoviek napokon vysmieva sama sebe (Scruton 2002, 118 – 125). „Záměr vytvořit skutečný kýč není možný podobně jako záměr rozhodnout se bezděčně“ (Scruton 2002, 125). Gýč pripodobnený k mladosti je podľa neho opozíciou vysokej kultúry, ktorá tým, že vyžaduje vedomosti, sebadisciplínu a štúdium, pripomína dospelosť. Gýč však znaky dospelého sveta nemá, vyhovuje mu všetko šablónovité, okázalé, konvenčné a využívaním farieb, tvarov a predstáv legitimizuje nevedomosť. Postmoderná doba je teda dobou preventívneho gýča a kultúrou mladosti. Namiesto produktu sa tak do popredia dostáva aktér, tvorca (Scruton 2002, 125 – 130). Opäť sme, tentoraz z inej strany, nazreli na akt vytvorenia Anny Sneginy a oblúkom sme sa dostali zas k personalizovanému autorovi: to je to, o čo tu ide. O subjekt – autorský, lyrický. Michal Habaj ukazuje na Michala Habaja prostredníctvom Anny Sneginy.

Vyššie sme sa letmo dotkli Habajovej ironizujúcej stratégie – klášť napísané do pomyselných úvodzoviek. Tu sa odhalia nové dôsledky: gýč, ak sa úvodzovkami vedome prezradí, mení sa podľa Scrutona na paródiu. Vynára sa ale otázka, či je toto gesto znamením rafinovanosti alebo predstieranania, pretože ak úvodzovky používame na všetko, čo hovoríme, stáva sa obsah uväzneným – len predkladaným, bez vnútorného vzťahu jeho popieranania alebo presadzovania: „Výsledkem pak není umění, nýbrž, umění“ – predstierané umění, které má k umělecké tradici asi takový vztah jako panenka k živému člověku“ (Scruton 2002, 127). Analogicky sa na marionetu mení subjekt: z Anny Sneginy je „Anna Snegina“, ktorá opakovane, s príznakom mladosti, reflektuje svoje pocity, zdôrazňujúc chlad a samotu: „Krajiny sídlisk, prázdne a nebezpečné, / ma nechávajú chladnou, ladne sa pohybujem / na dne som, na dnes odpísaná, na dne tašky / slzný plyn, slzím, sídliskový splín...“ (Snegina 2003, 14), no enumerácie a snaha o šok vyznievajú chvíľami nielen mladistvo, ale i prvoplánovo: „Kvety som kúpila a vložila do vázy, / víno som kúpila a vložila do chladničky, / pizzu som kúpila a vložila do mikrovlnky. / Kvety ovoniaš, víno vypiješ, pizzu zješ, /

vložíš ho do mňa. Odídeš“ (Snegina 2003, 14). „Anna Snegina“ využíva stereotypné rodové úlohy ženy (nákupy, varenie, manželské „povinnosti“), svoj postoj k nim prezentuje navonok mechanicky, nezúčastnene, no v úvode básne odhaľuje svoje „slzy“ a „splín“, ktoré v bežnom chode domácnosti zrejme skrýva. Smútok a opustenosť v súvislosti s krízou v partnerskom vzťahu je jednou z nosných tém: „Dlho do noci si pripíjame kalichmi slov / až po okraj naplnenými mlčaním: / niet medzi nami ničoho, / čoho by sa bolo možné chytiť“ (Snegina 2003, 17). Nie je možné dôjsť k riešeniu, pretože komunikácia partnerov je vážne narušená: „Márne je volanie o pomoc, / keď jedinou odpoveďou je praskot vlastných úst. / Márne sú slzy básnikov, keď dážď, ktorý v nich prší, zabíja všetko živé“ (Snegina 2003, 18). Všetky tieto motívy by sme mohli zaradiť k tomu, čo B. Šulavíková nazýva „adolescentné filozofovanie“, spojené s typickým pocitom jedinečnosti, túžbou po zmysluplnej role v spoločnosti a s problémovou konfrontáciou s konfúziou identity (Šulavíková 2006, 446).

„Anna Snegina“ nepozná mlčanie ako najpresvedčivejší nástroj literatúry na sprostredkovanie silných emócií. Túžbou verbalizovať a zvýznamňovať všetky prvky okolia a najmä ich prežívanie vo svojom vnútri pripomína nekonečné monológy inej literárnej Anny (zo Zeleného domu), ktorú od prázdnoty, sentimentality a odpudzujúceho patetického ustrojenia chráni nezrelosť, prah dospievania a najmä adresát, ktorý sa vďaka vlastnému stupňu vývinu dokáže s takouto postavou stotožniť¹¹. Téma lásky a smútku ako najsilnejších citových vznetov sa cyklicky opakuje, demonštratívne už v názvoch básní: *Predstavujem si útek, Milovanie, Láska v čase globalizácie, Zasnežená duša, Smutná pieseň, Láska, Ešte jedna báseň o láske, Milujem ťa, Ty, ja a slová medzi nami* a i., pričom dôraz je, ako inak, na subjekt: na nežnosť, krehkosť a zraniteľnosť jeho vnútra. O tom, že subjekt si je stredom svojho mladistvého sveta s presahmi do detstva, presvedča poetika ďalších názvov: *Tajomná, Bezmocná, Dievčatko so zápalkami, Malé slzy veľkých dievčat, Unavená a zničená, Sladká ako cukrík*, s exponovaným akcentom na subjekt – dievča meniace sa v ženu ako telesnú bytosť: *Prvá*

¹¹ V tomto kontexte (mladosť – gýč) je zaujímavý aj záver spomínaného diela, v ktorom na prahu dospelosti postava „stíchnie“: „Anna sa aj ináč zmenila. Bola oveľa pokojnejšia ako prv, tichšia a rozvážnejšia. Možno o to viac rozmýšľala a rojčila, ale bezpochyby rozprávala menej“ (Montgomeryová 1972, 266) Tento príklad uvádzame len na porovnanie – mladé dievča tu má len 14 rokov, Anna Snegina publikuje v 23 rokoch. V tomto zmysle môžeme uvažovať nad tým, či štylizácia do mladej ženy je naozaj dôveryhodná a či pri bližšej analýze nevyzníe prvoplánovo. Porovnať napokon môžeme aj s inými prvotinami mladých poetiek a tak uvažovať o problematickom zmysle reflexie veršov bez vedomia o autorstve Michala Habaja.

báseň o menštruácii, Druhá báseň o menštruácii, Tretia báseň o menštruácii, Porno? Gender studies!; a na subjekt – exotický pre svoj pôvod, s odkazmi na chladné ruské podnebie: *Jeseninovi, Zasnúžená duša, Majakovskému, Archangel'sk, Mandelštamovi, Zimný palác, Balt, Murmansk, Moskva v dňoch návratu, Chlebnikovovi*. Chýbajúca vlasť je ďalším zdrojom emotívnych citových hnutí.

Vlastenectvo subjektu a jeho výsostne individuálny postoj k národným a politickým otázkam sa stáva frekventovanou témou:

Revolúcia bola nekrvavá. / Nežná. Zamatová. / Pod klobúkmi lúč / čistý sneh / bodkoval svet na bielo. / Občas slovo zazvonilo / ako kľúč, / čo odomyká Nový svet. / Pamätám si: revolúcia bola nekrvavá. / (...) / A predsa / v ten večer krv tiekla. / Prvý raz. / Srdce divo bije. / Na chrbte mráz. / Do oka slza tlačí sa. / Politici klamú a klamali. / November '89 bol krvavý (Snegina 2003, 103).

Politická udalosť sa však stáva pozadím osobného vývoja a premeny dievčaťa v ženu, ktorá ďalšej básni vyjadruje aj svoj postoj k slobode: „V mene demokracie / prinášajú slobodu: / strhnú reťaze z našich rúk a nôh, / s úsmevom potľapkajú po pleciach: / Vstaň a choď, povedia / a do hláv vložia čipy“ (Snegina 2003, 105) a k iným vážnym spoločenským a filozofickým témam: „Chceli sme uskutočniť ideál / ale náš ideál bol sabotovaný. / Chceli sme novú poéziu, / ale naše básne boli sabotované. / Chceli sme snívať o lepšom svete, / ale naše sny boli sabotované. / Chceli sme veriť v Boha, / ale naša viera bola sabotovaná“ (Snegina 2003, 139). Lásku k vlasti prezentuje často ako zdroj tenzie v partnerstve. Konflikt núti subjekt k voľbe: v básni *Moskva v dňoch návratu* sa dozvedáme o jej nemožnosti, keďže subjekt je „Medzi vami dvoma / s jediným srdcom“ (Snegina 2003, 95). Myšlienky na vlasť sa vracajú aj nečakane: „Pohl'adom opretú o Moskvu / miluješ ma pomaly a ticho“ (Snegina 2003, 96). Navyše, metropola Ruska sa explicitne spája aj s neverou partnerovi. Okrem lásky v jej mučivých polohách je vlastenectvo „odjakživa zlatým dolem kýče, kýče všeho druhu, písomného, zpívaného, dramaticky predstavovaného, malovaného, tesaného, z kvádrů stavěného, pro mladé i staré: zde více než kde jinde bylo probouzení lásky k národu výnosným řemeslem“ (Černý 1993, 329). Takto obhajuje svoje stanovisko subjekt (evokujúc typicky ženské domáce práce) v *Odpovedi Bruselu*: „Režem zeleninu / a predstavujem si demokrata“ (Snegina 2003, 24). Napokon „Anna Snegina“ hojne spracúva motív samotnej poetizácie vlastných životných osudov, údelu básnika sa i vysmieva, keď sa ironicky štylizuje do jeho roly: „Tolko slov o láske, ktorej niet. / Snáď sa tu dievčatá spoznajú. // Hádám mi už rozumiete. / Hádám už netreba viac slov. // Ešte

som nemal dievča. / Ale už som básnikom“ (Snegina 2009, 18 – 19). Naznačuje sa aj potenciálne čitateľské publikum, ktorému je zbierka určená.

Ďalším výrazným aspektom ladenia veršov Anny Sneginy je časté upozorňovanie na komerčný a konzumný charakter jej sveta, ktorý ju opakovane núti naplňať umelý ideál krásy. To, prirodzene, bráni duchovnej stránke lásky, preto opakovane tematizuje vlastnú neautentickosť a pohlavný akt vo viac a menej vulgarizovaných podobách. V básni *Životopis* nostalgicky hovorí: „Už dávno som sa nebozkávala v daždi / Na účes make up a dušu si dávam pozor“ (Snegina 2009, 25). Subjekt žije v dobe, kde „Iba mobily starnú rýchlejšie ako človek / A ešte rýchlejšie počítače a fotoaparáty“ (Snegina 2009, 29), preto neostáva iné, len „na holú dlážku holé telo položiť, / váhou tela váhu duše prevážiť“ (Snegina 2009, 31) a resignovať na cit: „Keď sa vystriekaš, / utri mi slzy z tváre / a kvety čerešní / z vlasov povyberaj“ (Snegina 2009, 96). Subjekt sa teda prezentuje ako mladistvá, emocionálna až afektovaná bytosť so sklonmi k narcizmu, no keďže sa zaujíma v prvom rade o svoju telesnosť, aj „vylievanie duše“ vyznieva skôr úsmevne, pateticky, a môže byť odrazom nestability jedinca, nedospelosti. Pripomínajú sa slová V. Černého o zákone dejín umenia – totiž, že vďaka „demagogii mládí“ mladost u básnika obsahuje takmer s absolútnou platnosťou gýč (Černý 1993, 332). Obsahová stránka (dôraz na zmyslové prežívanie, prvoplánové riešenia, absencia filozofie v pozadí životných postojov, zameranosť na výzor, potreba všetko opakovane verbalizovať) spolu s formálnou (množstvo nechcených rýmov, nechcene komicky pôsobiacich slovných konštrukcií, patetická dikcia, sentimentálne zvolania, inverzie, genitívne metafory, kliše obrazy, prepíata arteficializácia prežívania...) evokujú pri posudzovaní subjektu najmä spomenutú nevyzretosť spolu s nadšením, aké sa pripisuje mladosti, aj v duchu nedostatočnej sebakritiky a sebareflexie. Podobne môžeme nahliadať aj na telesnosť: drobnohlád nad telesnými zmenami s prevrpením predvádza subjekt vo fáze, keď sú najvýraznejšie – z detstva do mladosti.

Paródia: písanie telom, ktoré nie je

Dôraz na „telesné“ tvorí jeden z ťažiskových motívov Habajovej poézie ako takej. Cez detail je čitateľ jeho tvorby konfrontovaný s časťami ľudského tela v rôznej funkcii (krv, jazyk, telo, tvár, čelo...), subjekt neustále zdôrazňuje svoju biologickosť (vysoká frekvencia motívu mäsa, krvi, kostí, kože v celej poézii), pod lupou sú fyziologické úkony a deje v subjekte (prehítanie, zvládanie sa, krvácanie a i.). Tento fenomén je úzko spojený s autoštylizáciou do dehumanizovaného subjektu. Kontrast sa takto dovádza

do krajnosti (telesné – mechanické: koronersky biologické oproti sterilne elektronickému) a na pozadí tohto radikálneho kontrastu sa subjekt stavia kriticky voči konzumne zameranému svetu, ktorý uprednostňuje formu pred obsahom, vonkajšok pred vnútrom; duša (a identita subjektu) sa zmieta v redukcii, chaose a neistote.

Maska mladej poetky Anny autorovi umožňuje rozvíjať „svoju“ motivickú líniu telesnosti tentoraz s obmenou. Zmenu prináša ženská optika (*l'écriture du corps*) a autoštylizácia do mladého subjektu. Mladosť je totiž ako etapa ontogenézy človeka tradične spätá s telesnými zmenami a z toho prirodzene vyplývajúcim zvyšujúcim sa záujmom o telesnosť samu. K telu v jeho somatickom pociťovaní pristupujeme ako k hodnote, čím sa stáva základom samotnej subjektivity, označovanej „Ja“ a takto je subjekt daný existenciou jednoty v priestore zviazanej s telom. Problém identity subjektu môžeme pochopiť, ak si uvedomíme, že jadrom subjektu je jeho somatické vedomie, ktoré stanovuje základ identifikácie a predpokladá „integráciu skúsenosti a konania telesnej subjektivity, ako aj jednotu somatických skúseností a ich „duchovný“ rozmer“ (Struzik 2010, 380 – 384). Okrem tohto procesu identitu Elžbieta Struzik definuje ako individuálnu naráciu, ktorá posilňuje pociťovanie seba ako „Ja“, keďže osobná identita a sebaurčenie závisia práve od narácie. V závere sa kríza identity na somatickej rovine prejaví nasledovne:

Pocit straty kontroly nad svojím telom, emocionálny a negatívny vzťah k telu, vedú k rozbitiu pocitu osobnej identity. Analýza slabého telesného Ja, akcentujúca emocionálny vzťah k telu, ktorého efektom je fragmentácia skúsenosti identity, sa môže stať základom pre objasnenie tendencií interpretácie telesnosti (Struzik 2010, 384).

Takto sa neustály akcent subjektu na stránky telesnosti dostáva do nového svetla. Tematizácia telesnosti sa totiž ukazuje ako funkčné vyrovnanie sa s ďalšou dimenziou problému krízy identity a ontologickej neistoty subjektu.

Pri fenoméne Anny Sneginy sa stretávame s parodovaním tematizácie telesnosti ako takéhoto procesu. Telo subjektu, ktorý sa prezentuje v básni, čitateľovi neustále pripomína svoju mladosť. Podľa Lipovetského, ktorý tiež chápe zosobnené telo ako subjekt a znak najhlbšej identity, potreba negovania starnutia a staroby núti personalizované telo vystaviť sa imperatívu mladosti, boju proti času, recyklovaniu a strate podstaty. Takto napokon mizne aj protiklad tela a ducha – telo sa stáva „objektom a subjektom zároveň“ (Lipovetsky 2008, 33). V básňach sme svedkami subjektu,

ktorý svoje telo neustále mikroskopicky skúma a buď celok alebo časti prirovnáva k neživým predmetom, ktorých implicitnou vlastnosťou je práve hra na živé (počítač, klávesnica, bábika...): „Rozkladám nohami a rukami ako bábika, / handričkou očká vyleším, zažmurkám, / a s ďalšími bábikami vyrazím na nebezpečnú cestu“ (Snegina 2003, 25); „Pokúšaš sa ma zapnúť: / prstami cibrenými klávesnicou / dúchaš do mechaniky / môjho lona“ (Snegina 2003, 67). Subjekt tematizuje „bytostne individuálne“ svoje telesné zmeny, z významných detaily, objavuje svoju telesnosť, vyrovnáva sa s ňou: „Chcela by som sa zo seba vyzliecť / ako košeľa a zavesiť na vešiak“ (Snegina 2003, 100), skúma sa: „Šľachy sa napnú. / Na perách krvavá rana – rúž“ (Snegina 2003, 108) a rozčarovane prijíma telo ako identitu: „Iba mäso podopiera duše. A fučí tu“ (Snegina 2003, 144). V tejto súvislosti by sa dalo hovoriť o rovnakých sebazpozorovacích prejavoch aj na úrovni názvov (*Prvá, Druhá, Tretia báseň o menštruácii* a mnohé, mnohé ďalšie), no azda je načase odňať subjektu masku úvodzoviek a uvažovať nad dôsledkami.

Dôsledky „lyrickej travestie“ pre interpretáciu

Napriek tomu, že kategóriu autora (ako vlastníka textu) a kategóriu lyrického subjektu (ako základného inštitútu básnickej výpovede) sa snažia predstavitelia *text generation* naznačenými mystifikáciami spochybníť, dochádza aj k zaujímavému, paradoxnému javu: za istých okolností práve bez poznania empirického autorstva nie sme schopní recepčne preniknúť do roviny textu, ktorá je v druhom, ironickom pláne možno dôležitejšia ako výpoveď izolovaného textu. Aj J. Šrank (2009), ktorý sa systematicky zaoberá experimentálnou poéziou, pri interpretácii textov A. Sneginy a P. Malúchovej (pseudonym P. Macsovszkého) priznáva, že „do recepcie treba zarátať aj zmenu významového garanta textu, čiže zmenu pôvodne sugerovaného kódu a efekty, ktoré sa s takouto rekontextualizáciou a reštrukturalizáciou znakov nevyhnutne spájajú“ (Šrank 2009, 174 – 175). Takisto po interpretácii textu samého pristupuje Šrank k druhej časti analýzy, ktorú začína slovami: „báseň je síce podpísaná ženskou signatúrou, za ktorou sa však okrem manifestovanej autorskej identity s menom Petra Malúchová skrýva aj fyzická osoba opačného pohlavia, empirický autor Peter Macsovszky“ (Šrank 2009, 190). Myslíme si, že bez viazanosti (empirického či modelového, ale „ozajstného“) autora na text by sme mohli texty napísané pod pseudonymom Anna Snegina analyzovať len ochudobnene, podstatná časť ironického zámeru by sa vytratila.

Napriek všetkému¹² to v podstate nepopiera ani Šrank, ktorý pri Petre Malúchovej odôvodňuje zahrnutie autorstva Petra Macsovszkého z verejne dostupného doslovu knihy. Fakt, že empirický autor sa odkrýva čitateľovi v peritexte, oprávňuje zahrnúť ho do recepcie diela. Pri Anne Snegine je však autorstvo známe len z epitextov, navyše explicitne Habajom nepotvrdených, preto ho Šrank zahŕňa do interpretácie len „fakultatívne“ (Šrank 2009, 220), čo by znamenalo, že pre úplnú recepciu básní Anny Sneginy je práca s týmto faktom nepovinná, druhoradá, čo podľa nás celkom nezodpovedá zámeru textu.

Pri zahrnutí významového garanta textu do recepcie básní sa ich umelecká hodnota nijako dramaticky nezvýši, môžeme však uvažovať nad zámerom tohto gesta. Parodickú masku môžeme vnímať ako program i nástroj, ktorým sa autor snaží o subverzný postoj voči poézii ako stereotypne vnímanému žánru, slúžiacemu na vyjadrovanie nálad, pocitov a myšlienok autora. Zmena rodu však do tejto ironickej pózy zahŕňa parodovanie „ženskej poézie“ ako špecificky emocionálne ustrojeného žánru a rovnako paródiu mladosti ako vývojovej etapy s typickými prejavmi a postojmi. Inklinovanie k estetike gýča teda upozorňuje čitateľa nielen na jej viazanosť k obrazu mladosti, ale najmä na nedôveryhodnosť vžitých mechanizmov, ktorými tieto fenomény vnímame. Upriamuje pozornosť na znakový charakter nielen literatúry a jej kategórií, ale aj kultúry a skutočnosti. Nasadenie masky je potom pokusom o obnaženie „reality“ ako znakového konštruktú. Analogický proces sa deje so subjektom, podstata identity sa odhaľuje vo večnej, dynamickej sebakonštrukcii.

Potiaľto sa dá hovoriť o prínose prvej zbierky „Anny Sneginy“. Činnosť poetky sa však sporadicky objavuje v literárnych periodikách aj po jej vydaní. Michal Habaj síce „umŕtvil“ subjekt Anny Sneginy, ale po vydaní „nájdenej básní“ v druhej zbierke *Básne z pozostalosti* (2009) s veľmi príbuznou poetikou ho sporadicky resuscituje. Vedľa časopiseckej publikácie krátkej básne so signatúrou Michala Habaja (Habaj 2013) poskytuje autor čitateľovi „básne z archívu mŕtvej poetky“, čo môžeme vnímať ako ďalší parodizujúci stupienok s otáznym účinkom. Pre porovnanie, úvodná báseň, podpísaná básnikom Michalom Habajom, znie: „Bolo to jediný raz, / čo som bol v tebe: // Týmito dvomi prstami, / ktorými dnes / prisahám na Ústavu“ (Habaj 2013, 81). Cyklus básní zosnulej Anny Sneginy o pár strán završuje

¹² J. Šrank sa prikláňa k dekonštruktivistickému prístupu, keď sa v úvahách nad funkciou autora odvoláva na eseje Rolanda Barthesa, Michela Foucalta či Jacquesa Derridu, pričom ich považuje za zodpovedajúce duchu slovenskej poézie a dianiú v nej koncom 20. storočia (Šrank 2009, 172 – 174).

báseň: „Sneží / myslím na tvoje prsty / vo mne // sama / v bezprstom meste“ (Snegina 2013, 89). Lyrický subjekt sa v prvej citovanej básni pateticky vyznáva z, resp. priznáva k jedinečnosti a neopakovateľnosti zážitku, súvisiaceho s naznačením fyzického aktu dvoch osôb z jeho minulosti. Báseň je postavená na kontraste „pravdy“, zdôraznenej prísahou v závere, a zároveň na kontraste vysokého a nízkeho v podobe posvätného a fyziologického aktu (alebo aktu písania dvomi prstami, sterilizácie reči písmom?). Celkovo je však hodnotovo problematická, ani trpezlivé hľadanie nezmierni jej pokrívajúcej, vyzývavý, prvoplánový náboj, smerujúci opäť skôr do oblasti gýča. Výraznejšie sa prejaví táto tendencia v uvedenej básni signovanej Annou Sneginou, kde motív snehu, toľkokrát opakovaný a pripomínaný na ploche jej básní v súvislosti s jej menom a pôvodom už neprináša nič nové, azda len formuje atmosféru v básni a podčiarkuje samotu subjektu. Zámerom zrejme bolo dať si tieto texty do súvislosti; no ani vtedy nesmieme „veriť“ mystifikátorovi Habajovi a fiktívny dialóg dvojice dostáva silný ironický tón. Spolu s Jankélévitchom môžeme uvažovať nad pascou irónie, ktorá vyplýva z jej charakteru a ktorá zapríčini, že ironik sa zavše podobá „oným agentům provokatérům, kteří hráli svoji roli s přílišným zápalem a nakonec sami nevědí, zda pracují pro policii anebo pro revolucionáře“ (Jankélévitch 2014, 117). Prínos čitateľovi, okrem pobavenia sa, spočíva v uvedomení si dôsledkov takejto manipulácie s identitou. Rafinovanosť androgynnej travestie či transgenderizácie lyrického subjektu spočíva však podľa nás aj v momente prekvapenia a je časovo obmedzená, nerecyklovateľná donekonečna. V každom prípade Anna Snegina plní subverznú, problematizujúcu a ozvlášťujúcu funkciu a poskytuje nový uhol pohľadu na diskutované témy literárnej teórie.

Tanec vo dvoch: virtuálny dvojník ako krajná forma individualizmu

Pokiaľ ide o lyrický subjekt, východiskom môže byť téza, že lyrické Ja je „subjekt výpovede“, ktorý odkazuje k lyrickému subjektu ako kategórii produkovanej textom a s presahom za text (konštituovanie čisto rečové). Takéto Ja sa v texte stanovuje ako autobiografické, no práve týmto stanovovaním je vždy len účinkom reči. Ako k účinku reči sa k nemu môžeme priblížiť „druhým“ čítaním: po referenčnom čítaní autobiografického gesta môžeme paralelne pristúpiť k „rétorickému“ čítaniu a analyzovať rečovú konštitúciu toho, čo prvé čítanie pokladalo za prejav subjektivity a aktuálneho zážitku – *Erlebnis* (Horn 1999, 299). Takéto druhé čítanie nám umožní

meno Anny Sneginy chápať ako znak, teda ako súčasť textu a zároveň to, čo text hovorí, ustupuje do úzadia pred tým, *ako* sa realizuje.

Tu sa v súvislosti s vyššie uvedeným opäť pristavíme pri Lipovetského teórii narcizmu ako typickej črty súčasnej „doby ľahostajnosti“. Už sme ukázali, že subjekt básní pri prvom čítaní sám vykazuje znaky (mladistvého) narcizmu. Pri druhom čítaní sme sledovali, ako subjekt svoju výpoveď realizuje, a odstúpili sme od autobiografického rámca, vnímajúc meno autora ako znak. Pri treťom, možno priodvážnom čítaní, sa predsa len črtá presah k autorovi – Michalovi Habajovi – aby sme pochopili hry so subjektom aj v kontexte jeho doby a tvorby. Jedným zo symptómov súčasného narcizmu je totiž práve experimentovanie so subjektom. Ten druhý – bližný – už nie je iný, stal sa rovnakým a táto identickosť spôsobuje psychické rozpoltenie: Ja sa mení na „kolísajúci“, neukotvený priestor, následkom čoho je problematizácia ustálených opozícií (Lipovetsky 2008, 31 – 32), medziiným aj opozície, ktorá zaujíma nás, teda muža a ženy.

Hoci s vedomím toho, že pri stvorení Anny Sneginy nemôžeme dôsledne hovoriť o narcistickom procese v psychologickom význame, tento manéver pripúšťa aj smerovanie interpretácií naznačeným smerom, najmä ak na chvíľu opustíme tvorbu „Anny Sneginy“ a nahliadneme do nateraz poslednej zbierky Michala Habaja. Pozrime sa, ako autor s odstupom rokov balansuje na hranici identity subjektu autorského a lyrického:

Nikdy si nevidel také slová / Odkiaľ prišli tie slová / Sú cudzie čierne
neznáme sa zakrádajú nocou (...) Vnikli do izby do hlavy sú v hlave / Čo teraz /
Dvíhaš ruky vrháš ruky na klávesnicu / Vrháš ruky trháš slová chytáš slová za nič / Za
čierne vlhké nič trháš slová hádžeš slová / Preč z hlavy / Preč z hlavy / (...) / Kto teraz
si / Kto sa pýta / Ruky na klávesnici čosi píšu (Habaj 2012, 55 – 56).

Autorský a lyrický subjekt sa odcudzujú a tenzia z tohto odcudzenia smeruje k až schizofrenicky vyznievajúcejmu záveru, čoho výsledkom je krízový životný moment subjektu napádaného slovami. Subjekt na otázku „kto teraz si“ nedostáva odpoveď zvonku ani zvnútra, len „ruky na klávesnici čosi píšu“. Na jednej strane tento záver vyznieva trochu hororovo v zmysle „posadnutia“, na druhej strane artefakt klávesnice naznačuje virtuálnosť „dvojníka“, ktorý sa takto „definuje“, čo je pre subjekt traumatizujúcim zážitkom.

Štylizovaná trauma je len hrou. Hra je nevážna, jej dôsledky však môžu váhu nadobudnúť, ak sa rozhodneme skúmať ich pozadie, korene ich vzniku a surovú realitu, ktorú nám predkladajú v pokrivenom zrkadle, odkiaľ miesto tváre hľadá odlúpnutá maska narúžovanej báby. Telesnosť, identita,

večné (seba)odtrhanie a (seba)hľadanie. Mladosť v tanečnom víre, subjektivita zdanlivo sa replikujúca na pôde lyriky mladosti ako vlákno DNA, no domnelý nositeľ života sa ukazuje syntetický. A napokon posledný verš zbierky ako ironická bodka, *pas de deux* – tanec v páre – končí, špirála splýva v kruh a dvojníci sa zlievajú v jedno „my“, neopúšťajúc to najmladšie v sebe, odkazujúc na našu vlastnú neskúsenosť a nedostatočnosť pojmového aparátu: „Z lisu krv. A mlieko. Nám ešte tečie po brade“ (Snegina 2003, 146).

LITERATÚRA:

- Barthes Roland: *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha 2005.
- Bauman Zygmund: *Tekutá modernita*. Praha 2002.
- Černý Václav: *Jak je to tedy s kýchčem?*, in: *Tvorba a osobnost II*. Praha 1993, s. 325 – 335.
- Eco Umberto: *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc 1997.
- Eco Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995.
- Erikson Erik Homburger: *Životný cyklus rozšířený a dokončený*. Praha 1999.
- Habaj Michal: *Gymnazistky. Prázdniny trinástročnej*. Banská Bystrica 1999.
- Habaj Michal: *Básne pre mŕtve dievčatá*. Bratislava 2003.
- Habaj Michal: *Michal Habaj*. Bratislava 2012.
- Horn Eva: *Subjektivita v lyrice: „Prožitek a báseň“, „Lyrické já“*, in: Pechlianos Miltos a kol.: *Úvod do studia literatury*. Praha 1999, s. 293 – 304.
- Jankélévitch Vladimir: *Ironie*. Praha 2014.
- Kub Jiří: *Jak vyrobit kýchč? Nad knihou Tomáše Kulky*, „Psalterium“ 2011, č. 5, s. 1 – 6.
- Lipovetsky Gilles: *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualizmu*. Praha 2008.
- Marčok Viliam: *V poschodovom labyrinte*. Bratislava 2010.
- Montgomeryová Lucy Maud: *Anna zo Zeleného domu*. Bratislava 1972.
- Novitz David: *Umění, narativ a lidská povaha*, „Aluze“ 2009, č. 3, s. 27-37.
- Podracká Dana: *Pán s kaméliami*, in: Malúchová Petra: *Súmrak cudnosti*. Bratislava 1996, s. 81-86.
- Rédey Zoltán: *Mierne rozpaky nad novou básnickou zbierkou Michala Habaja*, „Romboid“ 2001, č. 2, s. 75 – 77.
- Scruton Roger: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha 2002.
- Schmidt Siegfried Johannes: *Přesahování literatury*. Praha 2008.
- Snegina Anna: *Pas de deux*. Bratislava 2003.
- Snegina Anna: *Básne z pozostalosti*. Bratislava 2009.
- Snegina Anna: *Erotické básne*, „Romboid“ 2013, č. 5-6, s. 82.
- Somolayová Ľubica: *Ríša ľadovej kráľovnej*, „Vlna“ 2003, č. 17, s. 82-86.

- Struzik Elzbieta: *Identita človeka – úloha somatického vedomia v procese konštitúcie subjektivity*, in *Identita – Diferencia*. Zborník príspevkov zo 4. slovenského filozofického kongresu. Bratislava 2010, s. 380-385.
- Šrank Jaroslav: *Nesamozrejmá poézia*. Bratislava 2009.
- Šrank Jaroslav: *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. storočia a začiatku 21. storočia z perspektívy nastupujúcich autorov*. Bratislava 2013.
- Šulavíková Blanka: *Ideál flexibility a paradoxy kultu mladosti*, „Filozofia“ 2006, č. 6, s. 441-452.
- Tomáš Radoslav: *Rozhovor s básnikom a literárnym vedcom Michalom HABA-JOM. O svoju báseň sa ešte iba budem musieť pokúšať*, „Knižná revue“ 2006, č. 16 – 17, s. 12.