

Glosolália

Rodovo orientovaný časopis

1-2 | 2013



Obsah

- LENKA KUKUROVÁ: **Genderbunker** | 1
KATALIN LADIK: **Vnútoraná potopa** | 7
IVANA HOSTOVÁ: **Dotyk cez záclonu** (O básnickej zbierke Viery Prokešovej *Vanilka*) | 13
RADKA DENEMARKOVÁ: **Nech mi hovoria hoci aj lastovička** | 22
URŠULA KOVALYK: **Krasojazdkyňa** | 33
MICHAELA UJHÁZYOVÁ: **Pohyblivé hranice zodpovednosti vo výskume a liečbe rakoviny krčka maternice** (na príklade sporu o objektivnosť Cartwrightovej správy) | 39
PATRYCIJA KYLYNA: **Básne** | 51
PATRIK ORIEŠEK: **Kylyna/Waren: Esej o inakosti** | 67
ZUZANA ŠIVECOVÁ: **Hormonálna antikoncepcia – pozitíva a nežiaduce účinky** | 79

Recenzie

- ZUZANA ŠMATLÁKOVÁ: **Záblesk, ktorý znamená veľa** (CUNNINGHAM, Michael. *Za súmraku*) | 87
DOMINIK ŽELINSKÝ: **Mozog rozdelíme na malé ohňovzdorné misky** (RUŽIČKOVÁ, Nóra. *práce & intimita*) | 89
MATÚŠ MIKŠÍK: **Umenie tancovať brutalitou** (ROSOVÁ, Michaela. *Dandy*) | 91
SLÁVKA DROZDOVÁ: **Spoveď v básni alebo ona a on, on a ona v čistej a surovej poézii** (REPAR, Stanislava. *Tichožitia /Ia poésie pure, la poésie brute/*) | 94
MAREK DEBNÁR: **Vedomie viacerých hlasov** (PUJADE-RENAUDOVÁ, Claude. *Pytliakove ženy*) | 95
MARTINA GRMANOVÁ: **„Ach, slovo! Bojím sa ťa!“** (HRUBANIČOVÁ, Inge. *Láska ide cez žalúdok*) | 97
ĽUBA KOBOVÁ: **Retrospektíva Jany Želibskej** (ŽELIBSKÁ, Jana. *Zákaz dotyku*) | 99



Glosolália 1 – 2 / 2013 | Ročník 2 | Cena 4 € |
ISSN 1338-7146 (tlačaná verzia) | ISSN 1339-245X (online verzia)





Kristina di Enes: Portrét, 2013

KRISTINA DI ENES
(9. 3. 1981, Brno)

Som to „ja“, na ktorú sa pozerám?

Fotografia ma vždy priťahovala svojou ambivalentnosťou. Na jednej strane je priamočiara (takto to je, toto je realita) a na druhej strane je mnohoznačná (dá sa interpretovať rôzne a môže mať mnoho významov). Tieto dve roviny som sa snažila opísať aj v diplomovej práci, ktorú som o fotke napísala na FiF UK v Bratislave.

Najradšej fotím v momentoch, keď mám pocit, že potrebujem niečo vyjadriť, ale slovami sa to nedá. Autoportrét je pre mňa najprírodzenejšou formou sebvýjadrenia. Rada fotím aj vonku, keď si všimnem veci, ktoré bežne nevnímam. Zameriavam sa na javy alebo problémy, ktoré so mnou a s mojím okolím súvisia. Sú to také momentálne stavy a naladenia.

Je samozrejmé, že pri fotení samú seba skúmam, konfrontujem, rozpitvávam, sponedám, upravujem, mením. Je zaujímavé, že v momente, keď je fotografia dokončená, začne sa pýtať ona mňa. Som to „ja“, na ktorú sa pozerám?

Väčšinou nie je mojím úmyslom priamo zobraziť nejaký feministický problém, ale každá žena, ktorá sa pokúša o sebareflexiu, sa musí zaoberať aj otázkami, ktoré feminizmus rieši. Nynewe, Diane Arbus, Cindy Sherman, to sú autorky, ktorých fotografie ma inšpirujú.

Keď mi zostane trochu času, zaoberám sa ručnými prácami – háčkovanie, vyšívanie... je to predovšetkým obrovský relax. Prednedávnom som čítala článok o paralelách medzi háčkovaním a zenovou meditáciou. A pretože mám malé deti a riešim rutinnosť domácich prác, únik asi potrebujem.

GENDERBUNKER

Výstava Genderbunker českého umelca Milana Mikulášťika, ktorá sa uskutočnila v Nitrianskej galérii, sa zaoberala témou feminizmu. Na rozdiel od mnohých iných výstav v domácom prostredí túto tému neironizovala, nedištancovala sa od nej, ani ju „nezaujato“ neskúmala. Výstava celkom otvorene konštatovala, že feminizmus je dôležitým postojom a svetonázorom, ktorý sa zameriava na pretrvávajúce spoločenské predsudky a stále aktuálne problémy. Na feministickú výstavu realizovanú umelcom si slovenské a české umelecké prostredie muselo po revolúcii počkať 23 rokov. Neznamená to, že pokusy prepojiť feminizmus so súčasným umením tu dosiaľ neboli, no otvorene feministické výstavy s čitateľným názorom by sa dali spočítať na prstoch jednej ruky a takto koncipované diela vytvárali dosiaľ takmer výhradne umelkyne.

Názov výstavy reagoval na priestor bunkra, ktorý prevádzkuje Nitrianska galéria. Umiestnenie výstavy s touto tematikou do podzemia vytvorilo pôvodne nezamýšľanú, no trefnú paralelu k súčasnej spoločenskej situácii, v ktorej je feminizmus ešte stále vytláčaný na okraj spoločenskej diskusie. Paradoxné je, že u časti spoločnosti prevláda predstava, že feminizmus je prekonaný a súčasné postavenie mužov a žien je rovnoprávne. Táto situácia je obzvlášť prekvapujúca v realite všadeprítomných a každodenne sa opakujúcich stereotypných predstáv o tom, ako by mali vyzeráť a ako by sa mali správať „správna“ žena a „správny“ muž.

Mikulášťik sa vo vystavených dielach zaoberal témami ako mýtus krásy, násilie páchané na ženách či reprezentácia žien v histórii. S témou „predpísaného“ vzhľadu, hmotnosti a s mocenským postavením módného priemyslu súviseli diela *Posledná večera* a *Vševidúce oko*. Prvé z nich bolo inštaláciou osobných váh, ktoré boli rozmiestnené v schéme tradičného biblického námetu. Vo vedľajšej miestnosti bol na stene (ceruzkami na oči) namaľovaný rozmerný symbol božského oka – prevzatý z historickej rytiny. Kým v minulosti boli normy často diktované patriarchálnym náboženstvom, potláčajúcim sebarealizáciu žien, v súčasnosti sú to akceptované spoločenské preferencie vychádzajúce zo stereotypných predstáv o „reprezentatívnych“ ženách s „dokonalým“ vzhľadom. Kapitalistický diktát mýtu krásy sa však čoraz častejšie týka i mužov, aj sám umelec prekonal v tínedžerskom veku anorexiu spôsobenú požiadavkou na štíhly vzhľad.

Úlohu žien v histórii a následnú reprezentáciu tejto histórie tematizovalo dielo *Zbrojnica*. Na stenách podzemného bunkra boli vo forme historickej expozície nainštalované bodné a sečné zbrane v podobe kuchynského náčinia. Inštalácia na jednej strane ironizovala chápanie dejín ako sledu vojenských víťazstiev mužov a na druhej strane kládla otázku, ako prehodnotiť či zdôrazniť úlohu žien v dejinách.

GENDERBUNKER
Milan Mikulášťik
Nitrianska galéria, Bunker
25. 10. 2012 – 9. 12. 2012



Násilie na mužoch, inštalácia, 2012



Násilie na mužoch, inštalácia, 2012

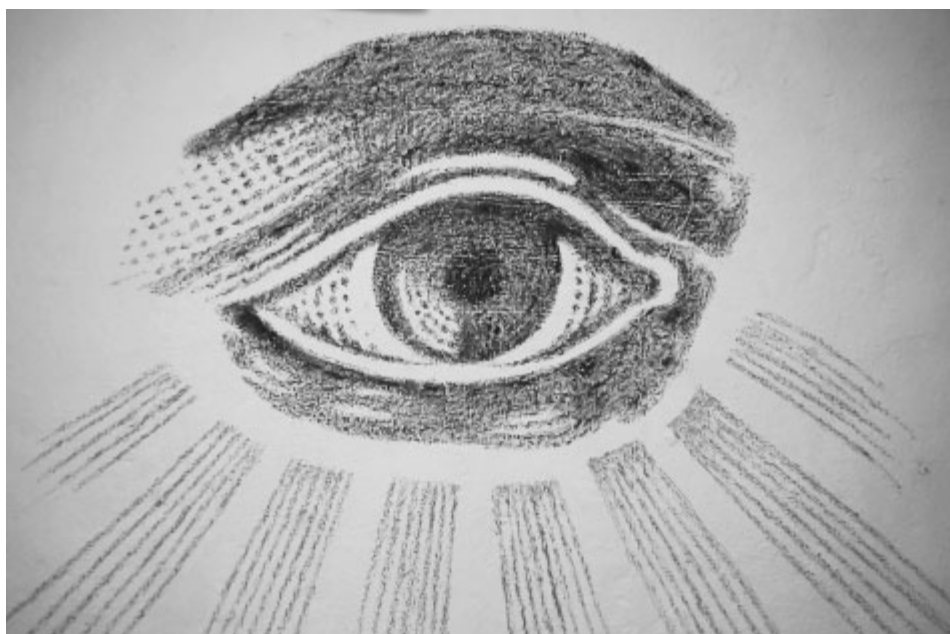


Posledná večera, inštalácia, 2012

Problému násilia páchaného na ženách sa týkalo dielo *Násilie na mužoch*, ktoré tvorili privlastnené inštruktážne fotografie ženskej sebaobrany. Tieto fotografie boli vystavené v ozdobných rámoch na spôsob domácej spomienkovej dekorácie. Inštalácia navodzovala stereotypnú predstavu o „feministickej“ izbe, v ktorej militantné feministky vzývajú násilie na mužoch. No za motívom ženskej sebaobrany sa skrýva veľmi vážna a často zamlčovaná téma násilia páchaného na ženách. Fotky bojujúcich párov zároveň odkazujú k mylnému chápaniu feminizmu ako boja protikladov alebo boja pohlaví. S podobným námetom ženskej sebaobrany vo svojich malbách pracoval český umelec Pavel Šmíd. Cyklus obrazov, ktorý vytvoril okolo roku 2005, tvoria premaľované fotografie z brožúry o sebaobrane zo 60. rokov 20. storočia. Na otázku týkajúcu sa feministického interpretácie diela autor odpovedá, že mu nejde o konflikt medzi mužom a ženou, ale rieši všeobecný problém ľudskej agresivity.¹ Pre slovenský i český kontext je takéto neutrálne chápanie diela s jednoznačnými rodovými konotáciami typické. Feministická interpretácia umenia sa doposiaľ v našom prostredí nevížila a býva často rozšírenou praxou, že i diela so zrejmovou rodovou tematikou sú ich autormi a autorkami vysvetľované neutrálne.

Výstava Genderbunker reagovala okrem aktuálnych spoločenských problémov aj na nedávne výstavné aktivity a na vzťah slovenskej a českej umeleckej scény k feminizmu. Výstavy *Inter-view 1 a 2*, ktoré rodovou optikou mapovali súčasnú umeleckú produkciu, prebehli v Nitrianskej galérii v rokoch 2010 a 2011. Zúčastnilo sa ich niekoľko desiatok slovenských a českých umelcov a umelkyní, ktorí kurátorke Barbore Ger-

¹ Pavel Šmíd v odpovedi na otázky Barbory Geržovej, katalóg *Inter-view 2*, Nitrianska galéria, 2011, s. 170.



Vševíduce oko, nástenná kresba ceruzkami na oči, 2012. Detail



Vševíduce oko, nástenná kresba ceruzkami na oči, 2012



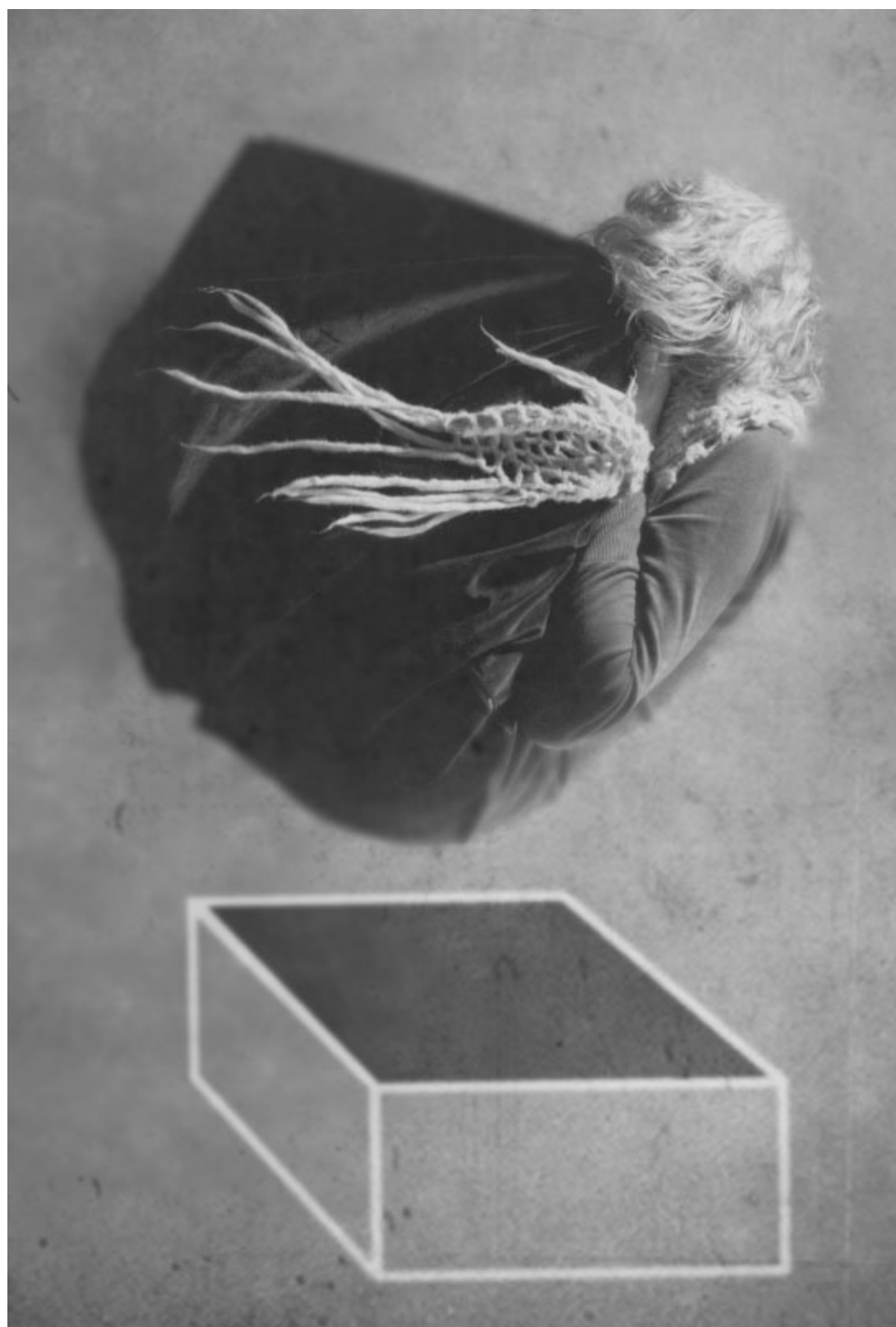
Zbrojnica, site-specific inštalácia, 2012

žovej odpovedali na otázky týkajúce sa ich postoja k feminizmu.² Aj napriek dvadsiatim rokom nepretržitého pôsobenia feminizmu v našom prostredí boli mnohé odpovede nepoučené a založené na predsudkoch. Pri charakterizovaní feminizmu sa v odpovediach mnohokrát vyskytli slovné spojenia: militantný/násilný postoj, boj medzi pohlaviami, prekonaný problém; v lepšom prípade: nejednoznačný pojem, škatuľka. Z vyjadrení umelcov a umelkyň je zrejmé, že ich postoj k feminizmu sa nezakladá na objektívnejších (napr. ľudskoprávných) definíciách, ale skôr na tom, ako feminizmus chápu alebo – dalo by sa povedať – cítia. Kladný vzťah k feminizmu v ankete vyjadrila absolútna menšina opýtaných. V Nitrianskej galérii sa v roku 2011 uskutočnila tiež výstava s názvom *Feminist Funeral*. Dve mladé autorky združené v skupine AVO AVO si pri performancii „uctili“ feministické umelkyne a odkazy na ich tvorbu (väčšinou v tematickom duchu amerického umenia s odkazmi na biológiu zo 70. rokov 20. storočia) uložili do urny. Umelkyne tiež deklarovali návrat k ne-feminizmu v umení. Z textu k výstave je ťažké posúdiť, čo konkrétne takýto postoj znamená, no v občianskom živote by to pre ženy znamenalo návrat do spoločnosti bez volebného práva, bez adekvátneho vzdelania, práce mimo domácnosti, bez dostupnej antikoncepcie, nehovoriac o možnosti realizovať sa na poli umenia. Neorientovanosť vo feministickej problematike či histórii feministického umenia je na našej umeleckej scéne stále bežná; tieto otázky netvoria súčasť učebných osnov väčšiny umeleckých škôl, aj preto sú názory na ne skôr pocitové ako racionálne.

Výstava *Genderbunker* sa pokúsila feminizmus predstaviť v spoločensko-kritickej rovine a na Slovensku opäť spolitizovať už miestami vyprázdnenú diskusiu o rode v umení.

Lenka Kukurová, kurátorka výstavy

² Pozri katalógy *Inter-view 1* (Nitrianska galéria, 2010) a *Inter-view 2* (Nitrianska galéria, 2011).



Kristina di Enes: Hra na schovávačku pre jednu osobu, 2009

KATALIN LADIK

VNÚTORNÁ POTOPA

Zenové básne

Letné oblaky

Za pár minút som ostarla o život ženy.

Slzy

Som dve stoličky.

Krátke vlny

Jaj. Jaj. Jaj.

Úsmev pod vodou

Stiahni mi gatky.

Načo?

Aby sa mi usmievala šuška.

Jar

Jedna bradavka v твоjich ústach, druhá v mojich.

Ktorá je moja smrť?

Nebeské nechty

Na mojom krku.

KATALIN LADIK (1942, Srbsko)
Poetka, herečka, performerka.
Jej práce zahŕňajú aj fotografiu, koláže, zvukové nahrávky, happeningy, mail art...
Narodila sa v Novom Sade, kde vyrastala v dvojjazyčnom maďarsko-srbskom prostredí. Od roku 1963 pracovala v Radiu Novi Sad a v rokoch 1975 – 1992 aj v novosadskom divadle. Poéziu začala písať v roku 1962. Od roku 1992 žije v Maďarsku, je členkou Spolku maďarských spisovateľov a Národnej asociácie maďarských umelcov. Vydala 16 zbierok poézie, niekoľko z nich bolo preložených do cudzích jazykov. Jej tvorba balansuje na hranici medzi básňou, divadlom a performančnými umením; texty sprevádzajú väčšinou vizuálne a zvukové výstupy. Autorkiným hlavným umeleckým médiom je telo, no práce reflektujú najmä povahu jazyka a vzťahujú sa k feministickým otázkam, ktoré sa otvárajú vo východnej Európe. Ladik spracúva osobné, sociálne a existenčné ťažkosti, ktorým čelia umelkyne. Súčasťou tvorby, ktorá príležitostne nadobúda šamanský podtón a integruje oslobodzujúce terapeutické mechanizmy, sú cyklicky sa opakujúce duálne štruktúry a pohlavne nejednoznačné postavy – anjeli, androgýni. Čiastočne autobiografický román – *Élhetek az arcodon?* (Môžem žiť na tvojej tvári?) – sa v Maďarsku považuje za základ avantgardnej literatúry. Kniha obsahuje množstvo dokumentárneho materiálu (listy, novinové články, plagáty, fotografie), pohráva sa s hranicami

prózy a poézie a s ezoterickými alúziami. Ladik je nositeľkou cien Attilu Józsefa (2001), Lajosa Kassáka (1991), Asociácie maďarského umenia, literatúry a vedy v Holandsku (2000) a Srbského národného ocenenia za prínos v oblasti kultúry (2009).

Kamenný hlas

Už sa stmieva.
Tvrdnem strunami.

Namiesto nôh

Tlačí skriňu.
Rozmrví sa v okamihu vzniku.

Odpadol spodok vedra

Vo vedre nie je Mesiac.
Prečo je v Mesiaci vedro?

Včerajšiu tvár ti pokrýva sneh

Kto som?
Vyhoď to.
Ako zo seba vyhodím nič?
Tak to vynes.

Dvaja básnici

Ako je to možné, že sa mi blýska medzi nohami,
hoci vôbec neprší?
Keď som ťa tresol do chrbta, vložil som do teba zátku,
aby som zabránil, aby z teba vyprchala životná sila.

Záhrady blednú do mora

Zo skaly vytryskujú levanduľové rany.
Vôňa sa na oleji šmýka k moru.

Vietor a suka

Som všetkých a ničia!
Som všetkých a ničia!

Žena pred zrkadlom

Nech som neúprosná, no očarujúca.
Smrteľná rozkoš.
Črep zrkadla medzi tvojimi stehnami.

Duch rastliny

Ružové lono oleandra
je súmrak bez spomienok.
Nie je dobrý, neodchádza,
nehýbe sa, nezostáva.

Júl

Skrine naplnené snami
naklonené v tichu nad ostrovom
spásajú slastné vône
a padajú do rozmarínu.

Strom

Jeho tvar
je len okamih
neprestajne pulzuje
od svetla prúdiaceho zvnútra
darmo sa naťahuje k nesmrteľnosti
len červené krikľavé erdžanie
šklbe v konároch zelenú túžbu
už sa chce len rozširovať
vstrebávať a stravovať
ligot bez tieňov
nech sú
oblaky
lejaky
blesky
žiale
človek
zem
úroda
mach
zabudnutie.

Na spenených handrách úsvitu

Nebeský štetec nemaľuje vreskot.
Slastný hlas anjela
v ušiach spiacich
umlí had.
Vrieskajúci svetelný korbáč.

Lahostajnosť

Na ostrov klesá tieň padlého anjela,
temne visí, vymrelo nebo Pánovo.
Môj vreskot plaší umierajúce vlny,
duša je už len zvíjajúca sa struna,
zo skaly odteká čierna tekutina.

Tmavá noc duše

Beztrestne sa nikto nemôže zobudiť
v nejakej inej noci.

Vnútorň kraj

Čierne stoličky
visia z oblohy,
nádherné zvieratá, čo vyrástli na obludy.
Ony sú zmätené písťaly duše.
Skríňa vstúpi do svetelného kruhu zrkadla,
do ktorého vo sne namáčaš tvár.
Stôl besne narieka
poháre sa rozbíjajú na motýle,
potom stíchnu so zlepenými krídlami.
Zo stien steká horká trstina.
Hnedé topánky šuštia v ráme obrazu,
šnúrky trasúce sa od túžby
viažu do večnej bieloby
vtáka z osamelého cédru.

Cintorín spomienok

Dusivé mlčanie v skale.
Túžba uniká dychčiac, šťvané zviera.
A môj hriech tak objíma ten jeho,
ako v modlitbe.
Žlté kvety teraz kňučia
na lone hrobu, čo sa zvíja od rozkoše.
A neobrátim sa späť.
Stanem sa kamennou púšťou.
A navždy zostane vo mne tma.

(Preložila Gabriela Magová.)



Kristina di Enes: Prelet, 2009



Kristina di Enes: *Threads*, 2010

IVANA HOSTOVÁ

Dotyk cez záclonu

(O básnickej zbierke Viery Prokešovej *Vanilka*)

Po úzkych schodoch

*Vystupuješ po úzkych
schodoch, všade je čoraz
tesnejšie, celá veža
krúti sa ti v očiach,
pokojný výhľad, ale
krajina sa odkláňa,
zamyká nepriehľadnými
lesmi, dostupaná
potokmi, vzdialená
a taká cudzia, akoby
sme z nej ani nevyšli
a niet sa kam vrátiť.*

Aktuálny reliéf súčasnej slovenskej poézie je popri výraznom prúde poézie písanej ženami, vlne experimentu a individuálnych autorských osobnostiach poznačený i postupným odznievaním silných básnických generácií. V posledný deň roku 2008 zomrela jedna z najvýraznejších osobností staršej generácie poetiek, Viera Prokešová.

Už jej debut *Cudzia* z roku 1984 bol kritikou prijatý priaznivo. Nadväzuje v ňom na básnický minimalizmus Štefana Strážaya, s tvorbou ktorého rezonujú i niektoré jej motívy. Zároveň sa však už v prvej zbierke prezentuje ako svojská poetka s vlastným básnickým ozmyselňovaním a kreovaním sveta. Jej stíšený výraz, vychádzajúci z intímneho zážitkového a citového sveta ženského subjektu a čerpajúci svoju obraznosť z bezprostrednej každodennosti vecí, bol vnímaný ako tichá polemika s angažovanými dobovými témami. Literárny vedec Ján Zambor, píšuc o poetkinej tretej a štvrtej zbierke *Retiazka* a *Pleť*, Prokešovej spôsob uchopovania sveta pomenúva ako „vyjadrovanie pocity subjektu artistným snímaním fragmentov prostredia“ (Zambor 2010: 24).

Doširoka

*Izba tmavne a doširoka
vinie sa čínska ruža,*

*hlboké listy sa krútia ako
mašľa, zväzujú tmu,
hustnú ako vlasy
nad neidentifikovanou tvárou.*

Viera Prokešová sa javí byť „poetkou slovnej askézy“, ako ju nazvala Andrea Bokníková (2005: 454), a to nielen v mikropriestore básne, ale i na ploche celého diela. Počas svojho vyše tridsaťročného pôsobenia v literatúre vydala len päť básnických zbierok a jednu knižku zbraných básní, čo je pri produkcii mnohých iných súčasných autorov a autoriek, vydávajúcich svoje diela i každý rok, vzácné. Každá jej báseň tak mala čas na to, aby sa stala čistým, dokonale vybrúseným tvarom, v ktorom má každá hláska a každý sémantický odtienok svoje presné miesto.

Nadlho

*Vyhradil si miesto, kde zostáva,
zakrýva si tvár pred rozpačitými
svetielkami, hlasmi; záclona
na balkónovom okne tichne, hustá
ako mreže.*

*Deň sa míňa a územie,
kde ste sa stretávali, sa vynára
z bledých popínavých vôd, ostro
zakreslené, neživé
na nadlho rozloženej
mape.*

O tom, ako precízne poetka pracovala s jazykom, sa možno presvedčiť i porovnaním variantov básní v časopisoch, v zbraných básňach a v zbierke, v ktorých, ak sa slovo modifikuje sémanticky, autorka zachováva pôvodný rytmus alebo – naopak – zmení jeho slabičnosť práve kvôli vhodnejšiemu rytmickému frázovaniu. Iste i vďaka tejto presnosti a citlivosti bola Prokešová nielen výbornou pôvodnou, ale i uznávanou prekladovou poetkou – prekladala najmä z bulharčiny, no veľký úspech malo i jej prebásnenie poézie čínskych poetiek s názvom *Krehké ako chryzantémy* z roku 1992 či výberu z lyriky Mihaia Eminescu, ktorý vyšiel pod názvom *Krídla z vosku* v roku 2008. Jej voľný verš premyslene, no zároveň nenásilne, úsporne a účinne pracuje s prvkami klasickejšieho voľného verša – s náznakom metrického pôdorysu, asonanciami, kvantitou; skutočne majstrovsky Prokešová narába s veršovým predelom, ktorý v jej texte vytvára elektrizujúcu osciláciu medzi tenziou a detenziou.

V úzkej váze

*Tulipán v úzkej cínovej váze
akoby do nej odjakživa patrila.
Mesačná noc sa odráža
na stenách nádoby,
kvet je čoraz ostrejší,
váza vädne
a hodvábné pláva
v napínanom tieni.*

Analyzovaná autorkina zbierka *Vanilka* vyšla v roku 2007. Prokešová v nej zostala verná svojmu rokmi vycizelovanému spôsobu uchopovania bytia prostredníctvom básne, v ktorom dominantnú úlohu zohráva priestor bytového interiéru – Bokníková o tejto stránke Prokešovej tvorby píše dokonca ako o „najlepšej poézii bytu“ (Bokníková 2005: 454). Byt je pre ženský lyrický subjekt primárne bezpečným miestom, v ktorom je možná tichá, zdanlivo pasívna sebarealizácia ženského lyrického subjektu. Vo *Vanilke* sú neživé prvky tohto ostro ohraničeného sveta – veci, vázy, nábytok, záclona – natoľko dominantné, že ožívajú, nadobúdajú atribúty prírodného exteriéru, napríklad tajomného rozprávkového lesa. Naopak, živé veci – izbové kvety, stromy, ktoré vidno z okna – sú reifikované, akoby zakliatím meravejú. Tento stav zakliatia, prevrátenia prírodných zákonov, je dôsledkom vyhroteného psychického stavu ženského lyrického subjektu. Ako píše Jaroslav Šrank, „[p]od napohľad pokojným či banálnym povrchom sa teda neraz odohráva dramatické pulzovanie zmyslu“ (Šrank 2008: 39).

Čosi ti chýba

*Čosi ti chýba, odmietaš
živé kvety, kontúry nábytku
vystupujú z prítmia
a zostáva cesta, ktorú skôr
prestojíš, ako prejdeš, v byte
nič sa nehýbe, mlčí
televízor, hladina hudby
praskla,
tak aj tvoj pohyb je
väčšmi do seba, ale pozor,
záclona sa pohla, akoby
dýchla.*

Exteriér, priestor za oknom, záclonou, teda za hranicou, izolujúcou, no zároveň chrániacou ženský lyrický subjekt, je potenciálnym zdrojom ohrozenia: „plynie v tiesnivých farbách, zažíha trne“ (Prokešová 2007: 49). Priestor mimo

bezpečia bytu, na ulici či pod oknom, môže znamenať až smrteľné nebezpečenstvo, môže konotovať samovražedný skok.

Pod oknom

*Pod oknom na desiatom poschodí
koruny stromov ako z betónu,
hľadáš na ne, očami ich
roztváraš, ale okenné sklo
je hladké ako bavlnka,
ťahá ťa svetlom, ktoré sa
v takej výške akoby rozkročilo
a náhle skočilo.*

Interiér bytu, domáci priestor je v opozícii k exteriéru, k priestoru cudzích – je vlastným priestorom, kde sa, ako píše Virginia Woolf v eseji *Vlastná izba*, autorský subjekt môže realizovať v tvorivom akte. Na druhej strane, podnetné postrehy k interpretácii interiéru poskytuje aj feministická teória. Podľa Simone de Beauvoir je domácnosť pre ženu „hmotným zosobnením trvania a odlúčenosti“ (Beauvoir 1967: 207); vonkajší svet môže predstavovať hrozbu a, naopak, intímny vzťah s vecami interiéru, jeho dekorácia, zas záštitu, útočisko (Beauvoir 1967: 209). Tieto atribúty nadobúda časopriestor bytu aj vo *Vanilke*. Čas tu buď plynie pomaly ako čakanie, prípadne neplynie vôbec, alebo sa dokonca vracia. Odlúčenosť, samota ženského lyrického subjektu je už od debutu podčiarkovaná motívom opakovaného odchodu, neprítomnosti nepomenovaného mužského subjektu. V tomto kontexte je zaujímavé pripomenúť slová Milana Richtera, vydavateľa posledného básnického cyklu a Prokešovej zobrazených básní, že reprezentatívny výber, ktorý vyšiel pod názvom *Ihla* v roku 2005, sa pôvodne mal volať *Kobka*. Vo *Vanilke*, ktorá vyšla dva roky po ňom, sa izolácia ženského subjektu stupňuje až do akejsi agorafóbnej úzkosti. Lyrická hrdinka sa cíti byť ohrozená vonkajším pohybom, nutnosťou komunikácie. Zároveň svoj pobyt v interiéri vníma aj ako odlúčenie, ako zadúšajúcu a väzniacu, no jedinou možnú realizáciu svojho bytia.

Nevieš

*Nevieš si vybrať: otvoriť,
neotvoriť? Zvonec ako
skalpel, reže samotu,
ktorá sa prichytila
ako imelo na tvojom
zadúšavom strome,
dávaš jej priestor,
podáva si ťa ako
tenisovú loptičku,*

*zo svojich rúk
do svojich.*

Kajuta

*Neprejdeš. Slová
zlejú sa ti v hrdle, hlasivky
stvrdnú. Dym sa strasie,
zmokne popol.*

*Ako príznaky
trčia hrany, aj
chrby kníh
sa krížia.*

*Modrastá čepel: šramot,
kajuta.*

Dekorácia bytového interiéru ako dominantného priestoru Prokešovej básne, dokonalý povrch čistého, uprataného, vyzdobeného interiéru vždy zakrýva niečo nevyhovujúce – napätie zo silnej tlmenej emócie, nepokoj, neurčitú hrozbu. Toto stajomňovanie, zakrývanie ornamentom, rezonujúce so stále nástojčivejším uzatváraním priestoru básne do bytu, sa javí byť základným nástrojom autorkinej poetiky náznaku. ňou jednak poskytne čitateľom a čitateľkám estetický pôžitok z príťažlivého zmyslového obrazu, no zároveň vždy pretlmočí i stále hrozivejšiu, ochromujúcejšiu medzeru, ktorá vzniká medzi pekným povrchom a tým, čo sa pod ním skrýva.

O čo ide

*Nemusím vedieť, o čo ide,
keď sedí predklonený
a chvíľu mlčí. Ticho
sa zarezáva do krvi,
štípe, vieš ho narušiť
iba pohybom, gestom, slová
sú prikryté a vyšívaná dečka,
ktorá ich chráni, akoby
bola mokrá, od slz,
od potu? Ochorel.*

Snaha o príjemný zmyslový vnem, o krásu, je nielen jedným z markantných vyjadrovacích prostriedkov Prokešovej básní, ale nachádzame ju aj vo voľbe názvu niektorých jej zbierok – v teplom a hojnosťou naplnenej *slnečnici*, v or-

namente, šperku *retiazky*, v potenciálnej belosti, čistote *pleti* či v sladkej a jemnej *vanilke*. Estetický vzťah k svetu je v náznakoch badateľný aj v hodnotiacej vrstve lexiky básní. Tak nie je náhodou, že popri veľmi silných hodnotiacich adjektívach ako *zdravý*, *chorý* a *zlý* autorka do svojich textov prijíma aj prídavné meno *pekný* a príslovku *pekne*, ktorými pomenúva zároveň zmyslovú krásu aj emocionálne príjemný pocit. Pravda, v jej poslednej zbierke je najviac v popredí mrazivá, hlboká krása samotného textu. Ženský lyrický subjekt však neprestáva bojovať o aktívnu účasť svojho emocionálneho univerza na kráse.

Zapršalo

*Zapršalo, prešla horúčava
aj medzi vami. Z pekného
je vážne, až odtiaľ akoby
si sa znova mohla vrátiť
ku kráse, ktorá svetlá
ako vajíčko zvoní
na roztvorenej dlani.*

Kým v predchádzajúcej Prokešovej tvorbe ornament pod svojím povrchom často skrýval i radostné očakávanie, z *Vanilky* sa radosť, o ktorú táto poézia urputne celý čas bojuje, takmer celkom vytráca. Nehybná dekorácia, čipka, váza či izbová rastlina tu pôsobia svojou statickosťou, vyludnenosťou, expanzívnym oživením ťaživo, dusivo, prízračne. Prikrývanie, ornament, uzatváranie sa do interiéru spôsobujú, že komunikácia ženského lyrického subjektu a cezeň aj implikovaného čitateľa s obsahmi je sprostredkovaná, dištančná, tlmená. Z *Vanilky* sa tiež takmer celkom vytrácajú kontaktné (taktilné) vnemy či napr. motív medu, ktoré boli v predchádzajúcej tvorbe často zdrojom zmyslovej radosti. Ak sa v nej aj vyskytne gesto či obraz, ktoré mali v predchádzajúcich zbierkach pozitívny či aspoň ambivalentný hodnotový náboj, sú už prepolarizované, sála z nich smútok, strach, nebezpečenstvo.

Akvárium

*Díva sa rád; detailne sa nasvietia
telá rybičiek, a tie
sa zvlňia, hladké ako mach, ako
pod jeho prstami; kamienky
na dne vláčne a dlho
sa obracajú, akoby sa roztvárali,
a teplé sklo, ktoré všeličo
ohraničí a hladko pozhasína, je
v ňom,
Dusivá mandľa
neónu, vietor a pripravená*

*slučka nejakej hviezdy
za oknom, ktorého sa
dotkneš.*

Jedným z motívov, prierezovo prechádzajúcich celou Prokešovej tvorbou, je motív vlasov ako synekdocha ženského lyrického subjektu. Rudolf Sloboda napríklad na margo básne *Smútky* zo zbierky *Retiazka*, v ktorej vlasy ležia zviazané, akoby „vedľa teba, / dlhé a tmavé, / nehybné“ (Prokešová 2005: 88), v liste poetke (úryvky z neho možno nájsť na záložke Prokešovej zbraných básní *Ihla*) píše, že ju vníma ako jednu z najerotickejších básní, aké kedy čítal. V motíve vlasov sa odráža zdržanlivosť Prokešovej poetiky, stlmenie, prekrytie ochrannou i zakrývajúcou, izolujúcou hranicou. Vlasy totiž sú aj nie sú súčasťou ľudského tela, súvisia s ním, aj nesúvisia – sú neživé, necítia, no rastú, môžeme sa nimi dotýkať, no samé necítia nič; sú dekoratívne aj senzuálne – vizuálne aj taktilne predstavujú potenciál krásy, majú erotický podtón, no zároveň môžu skryť, ochrániť tvár pred vonkajškom, pred pohľadmi. Vo *Vanilke* však vlasy vädnu, vyjadrujú tak absenciu možných pozitívnych konotácií a zmyslových estetických účinkov.

O láske

*Krátke popoludnia,
vydeľuješ si ich, a pomaly už
bez lesklých nechtov
horúčky, ľahneš si,
pod hlavou ti vädnu
vlasy.
V okennom skle rastie
sladký slnečný popol,
trúsia sa meravé zvitky
chryzantém.
Včerajší deň ti splýva
so zajtrajškom, ranná tma
s večernou, kde
zostal dnešok? Vždy iná
nálada, jar, leto, jeseň,
streda. Vo vybratých hodinách
prechádza ti rok, vlastne
život.*

Jediným dlhším textom v zbierke je bilancujúca báseň *Páva*, ktorú možno považovať za komplexné zhrnutie motívov poetkinej tvorby. Mihne sa v nej motív vlasov, ale aj motív choroby, ktorý je vo *Vanilke* intenzifikovaný, ženský subjekt básne je izolovaný, problematizuje sa tu identita lyrickej hrdinky, konštantou situácie ženského subjektu je akútna neprítomnosť bližšie neurčitého

partnera, priestor a obraznosť sú budované z prvkov interiéru, sémantizuje sa vizuálny vnem mihania sa, pretŕhania, retiazky. Báseň svojou uvoľnenejšou kompozíciou a otvorenosťou, ktoré sú vo *Vanilke* oproti predchádzajúcim zbierkam vystupňované, umožňuje nahliadnuť situáciu ženského lyrického subjektu otvorenejšie, no stále ešte na vysokej poetickej úrovni. Typicky prokešovské výrazové prvky – povrchová prozaickosť, všednosť, každodennosť, citovosť a metonymický princíp, o ktorom píše aj Ján Zambor – sú v básni *Páva* zvýraznené, samé seba dekonštruujú. Báseň je interpretačne ešte prístupnejšia ako ostatné texty *Vanilky*, no i napriek tomu nestráca svoju interpretačnú hĺbku.

Páva

Ofúkne ťa vietor a si chorá.

*Bledá ruka sa natiahne
k vzdialenej stene, zlúpaná breza
vrastá do kĺzavej hmly.
Počuješ sa chodiť, nevnímaš,
zostávaš uzavretá, zvučný
šíp v nariasenom chvoste páv,
blikajúcej tmy.*

*Čo ešte potrebuješ v tejto hodine
a taká? Svoja, neistá,
ako suchý knôt
ovísa nad tebou mesiac.
Zabúdaš si niečo želať,
alebo už ani nespoznáš
okamih, keď tiché štetce prstov
skĺzli po jeho slovách, chrpte.*

*Nemáš dáke túžby. Vädne
zrkadlo, padá izbový
kvet s tvrdými lupeňmi. Vtáčí
spev na deravej streche krehne.*

*Telefónne hovory sa
krátia, ba celkom ich ubúda, zimy
je čoraz viac a drsnej, v izbe,
na schodoch, pod lesklou perinou.
Plyš farby spálenej srsti
na gauči, kresle, horký plyš
v hrdle, hrste zakrývanej
hudby, rozprávka.*

*Čo bolo, príde. Realita
ešte vždy môže byť pekná,
vymyslená alebo aj nie,*

keby si na ňu mala.

*Políčka osvieteného filmu
z dávneho aparátu;
škvrry nerozoznáš, o to viac
dotyky, odvrátené hlasy.*

*Vlasy si nezvykli na ostrihanie,
hľadajú svoju formu, za nimi,*

*neukryješ tvár, cudziu,
rozpálenú, stratenú.*

—
*Zobudíš sa depresívna, ráno
už len prečkať, život sa lepí,
žuvačka na pestrom koberci,
pritlačená hrubou podošvou.
Čo ťa postaví na nohy? Bez
úsmevu, melanchólie, bez sĺz.*

*Celkom nijaká. Matná retiazka
na hrdle rozpačitej figuríny.*

*Voda kvapká z umytého riadu,
dotkneš sa líc; súmravné
misky tikajú, všade voda; čo
máš ešte nové?
Postaráš sa o seba? Vietor
sa ohne hladký ako prút, za každým
rohom napne zástavu, plance sa,
trhá, driape, mihá.*

Tvoj deň.

Esteticky mimoriadne pôsobivé emocionálne prehlbovanie a tvarové ci-
zelovanie Prokešovej poézie v jej poslednej zbierke kulminuje a definitívne sa
završuje v torze plánovanej šiestej zbierky, v cykle desiatich básní *Eva*, ktorý vy-
šiel v roku 2010 spolu s poetkinou personálnou bibliografiou pod názvom *Ti-
síckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia*. Plánovanú zbierku však už poetka
nestihla dokončiť.

PRAMENE:

PROKEŠOVÁ, V. 2007. *Vanilka*.
Bratislava : Tilia.

LITERATÚRA:

BOKNÍKOVÁ, A. 2005. Viera
Prokešová. In MIKULA, V. a kol.
*Slovník slovenských
spisovateľov*. Bratislava :
Kalligram – Ústav slovenskej
literatúry SAV.
BEAUVOIROVÁ, S. de. 1967.
Druhé pohlavie. 2. zväzok.
Bratislava : Obzor.
ŠRANK, J. 2008. Nenápadná
vyrovnanosť Viery Prokešovej.
In *Rak*, č. 2.
ZAMBOR, J. 2010. Tisíckrát
dopichaná ihličím mätko kreslí
úbočia. In PROKEŠOVÁ, V.
*Tisíckrát dopichaná ihličím
mätko kreslí úbočia : básne
z pozostalosti*. Personálna bib-
liografia. Bratislava : Ústav
svetovej literatúry SAV – Mila-
niuM.

Nech mi hovoria hoci aj lastovička

Rozhovor s RADKOU DENEMARKOVOU

RADKA DENEMARKOVÁ (1968, Kutná Hora) je česká spisovateľka, dramaturgička, prekladateľka a literárna historička. Vyštudovala germanistiku a bohemistiku na Filozofickej Fakulte Univerzity Karlovej v Prahe, pôsobila ako vedecká pracovníčka Ústavu pre českú literatúru Akadémie vied Českej republiky a ako dramaturgička v Divadle Na zábradlí. Publikovala monografiu o režisérovi Evaldovi Schormovi *Sám sobě nepřitelem* (1998), román *A já pořád kdo to tluče* (2005), ktorý vyšiel nedávno v druhom vydaní. Za román *Peníze od Hitlera* (2006), za románovú monografiu o režisérovi Petrovi Léblovi *Smrt, nebudeš se báti* (2008) a za preklad románu Herty Müllerovej *Rozhoupáný dech* získala najvyššiu známou českú literárnu cenu – Magnesia Litera. Poľské vydanie knihy *Peníze od Hitlera* bolo nominované na cenu Angelus (2009), za nemecké autorka získala Usedomskú literárnu cenu (2011) a Cenu Georga Dehia (2012). Za *Smrt, nebudeš se báti* získala vlní v Berlíne aj cenu Georga Dehia. V Divadle Na zábradlí uviedli v roku 2010 jej hru *Spací vady*. Ostatný román *Kobold / Přebytky něhy, Přebytky lidí* (2011) bol nominovaný na cenu Česká kniha 2012. Jej texty boli preložené do 15 jazykov. Žije v Prahe.

Ideálny vzťah medzi Radkou Denemarkovou a jej čitateľom či čitateľkou je aktívne partnerský, dáva im totiž poriadne zabráť. V osobnom rozhovore sa vyjadruje priamo a s obrovským zánietením. Čoskoro má vyjsť jej ďalšia kniha s pracovným titulom *Příspěvek k dějinám radosti*. V rozhovore pre internetový magazín *Vaše literatura* sa nedávno vyjadrila, že chce, aby jej nové dielo bolo odvážne ako lastovičky. Má ich rada, pretože ony vlastne žiadnu odvahu nepotrebnú. Žijú si podľa seba, lebo inak nemôžu. A pritom sú také krehké.

Ako autorka sa pohybujete na pomedzí dvoch svetov – literárneho a divadelného. Ktorý je vám bližší?

Rozhodne ten literárny. V divadle sú vždy prítomné kompromisy, inscenácia je výsledkom interpretácie režiséra. Pri písaní si môžem všetko určiť sama, pred ničím nemusím uhýbať. Pre mňa je próza úplne zásadná a prvotná. Mám pocit, že je to dokonca jediný priestor, kde sa dá ešte povedať pravda. Výroky historikov a politikov už pre mňa vôbec nie sú zaujímavé.

To je pomerne silné tvrdenie.

Taká je moja skúsenosť z posledných desaťročí. Nie som už najmladšia a z mnohého som už unavená. Svet si chcem preskúmať inak, po svojom – cez literárne postavy, cez prózu, cez nové formy románu.

Filozofické, politické či iné expertné pohľady na svet už teda pre vás skončili?

Ja im už jednoducho neverím. Asi je to aj ich jazykom, pretože dnes slová podvádzajú samy seba. Používame výrazy ako demokracia, rovnosť, netolerancia, znášateľnosť, ktoré už nehovoria vôbec nič. Ľudia sa stále pohybujú v kategóriách ako pravica či ľavica, disident, komunist, východný, západný. Akoby žili v minulosti. Ale to už predsa dávno nie je pravda! Občas mám pocit, že sa ľudia boja hovoriť autenticky. Vždy sa zabalajú do takzvaných múdiar, veľkých citátov, ktoré majú nacvičené. Ale život ide úplne iným korytom. Zostať sám uprostred prúdu, to chce odvahu.

Čo je teda zásadné pre vás?



Foto: Eva Makovská. Zdroj: commons.wikimedia.org

Konkrétny ľudský život. Len na priestore medzi zrodením a smrťou sa dá ešte niečo ukázať, len tam sa dá ešte zamyslieť. V ľudskom živote hrá veľkú úlohu aj iracionalita, a tú nie je možné vtiesnať do žiadnej škatuľky či zovšeobecnenia. Mňa nezaujímajú nálepky, ale činy. Keď to preženiem, tak ma vlastne netrápi ani to, či bol niekto komunist alebo disident. Na mladšej generácii vidím, že vníma veci už úplne inak. Pre ňu je zásadným problémom konzumná spoločnosť, na ktorú dnes majú najväčší vplyv nadnárodné koncerny. Tie ovplyvňujú politiku a kupujú si aj médiá.

O PROTESTOCH

Veď to je predsa strašné! Kvôli tomu by mali ísť ľudia do ulíc!

Vyšli by ste dnes kvôli niečomu do ulíc? Vnímate demonštrácie ako možnú formu protestu?

Ja by som už dnes do ulíc asi nešla. Vôbec sa totiž nedá očakávať, že by sa tým niečo zmenilo. Konkrétne v Česku vôbec nie. V našej politike cirkuluje rovnaký počet osôb, ktoré medzi seba nikoho nepustia, náš systém je taký zabetonovaný, že už je úplne jedno, koho volíme. Žiadna ľavica či pravica! Jednoducho je tu skupina, ktorá chce byť pri moci, rozdeliť si úplatky. Takzvané slobodné voľby zlyhali, sú slepou uličkou a ja sa nimi ani nechcem unavovať. Viem, že život nie je nekonečný. Skôr by som si teda asi naostrila pero. Tomu ešte stále nejakým spôsobom verím.

Na čo by ste si to pero naostrili?

Pre mňa je najzávažnejším problémom postavenie žien a mužov. Stále je rozdiel, či sa niekto narodí v koži ženy alebo muža. Svet sa naňho díva iným spôsobom, dostáva iné možnosti. Keď to zjednoduším – polovica ľudstva nemá rovnaké podmienky. Sama môžem byť šťastná, že žijem v Česku a dnes. V stredoveku by ma dávno upálili. Ale na svete sú stále krajiny, kde ženám ide každý deň o život iba preto, že sú ženy. Veď to je predsa strašné! Kvôli tomu by mali ísť ľudia do ulíc!

Kto zo západných politikov však povie šejkovi, že s ním nebude obchodovať, lebo v jeho krajine nie sú ženy slobodné?

To ste povedali veľmi presne. A pokojne to môžeme nazvať genocídou polovice obyvateľstva. Tie ženy nemajú žiadne práva.

Lenže situácia žien v arabských krajinách, v Indii či v Pakistane väčšinu ľudí v Európe akoby vôbec nezaujímala.

Ako vrchol ľadovca sa niekedy solidarita objaví. Napríklad v prípade Tunisanky, ktorú znásilnili dvaja policajti v aute a potom ju obvinili za mravné ohrozenie spoločnosti. Začalo sa o tom hovoriť len vďaka tomu, že bola z lepšej rodiny. No všetci sa vlastne čudovali, čo si to dovoľuje. Keby sa niečo podobné dialo mužom, keby nemohli vyjsť z domu, nemohli by študovať a kameňovali by ich, ak by sa pozreli na ženu, tak by sa všetci zaktivizovali. Takto to však vlastne nikoho nezaujíma. Niekde v podvedomí máme totiž ešte stále diskriminujúci pohľad na ženy.

V českej tlači oveľa viac ako na Slovensku zarezovala téma kvót, ktoré presadzuje Európska únia. Myslíte si, že kvóty sú dobrou cestou k väčšej rodovej rovnosti?

Ja som za kvóty. Nech sa v praxi ukáže, čo to prinesie. V severných krajinách kvóty niekedy na začiatku zafungovali. Teší ma už len to, že podobná diskusia upozorní na fakt, že niekto vôbec nejakú kvótu potrebuje.

Keď sú ženy v nejakom prostredí v menšom než kritickom množstve, nemajú zrejme veľkú šancu zmeniť systém...

Presne tak. Nahovárať si, že sa niečo zmení, keď dáme jednu, dve či tri ženy do nejakej komisie, je nereálne. Ženy sa musia buď prispôbiť, alebo ísť preč. Tolerujú ich len vtedy, ak sa správajú presne ako muži. Zažila som jednu zvláštnu diskusiu o EÚ v Nemecku. Bolo to krátko po kríze v Grécku a naraz sa obnažili všetky problémy. Bola som tam jediná žena na pódiu so siedmimi mužmi a neváhali by sa dala krájať. A to som nehovorila proti nim, vždy som len reagovala na to, čo hovorili. Ja, narodená v koži ženy, som unavená už len z toho, že cítim tie mužské egá – a teraz trochu prehánam –, ako sa hrajú hry o moc, ako si ju

držia. Pritom všetky tieto problémy vznikli z toho, ako muži za tie stáročia nastavili svet. Žijeme v spoločnosti, ktorá je nastavená mužským myslením. Medzi najbohatších ľudí sveta patria hlavne muži, sú medzi nimi aj mediálni magnáti, ktorí ovplyvňujú, ako majú ľudia myslieť, ako sa majú obliekať, ako majú vyzeráť a správne žiť. Tento diabolický reťazec sa niekde musí preseknúť. Rozumiem, že by mužom vyhovovalo, keby sme stále mali obmedzené práva, keby sme ich podporovali a robili im zázemie. Mne by to tiež vyhovovalo a nechcela by som to zmeniť, keby to bolo opačne. Tiež by som chcela byť ako Thomas Mann, zavretá v pracovni a všetci okolo mňa by sa mohli zblázniť. Je to určite výhoda.

O FEMINIZME

Toto slovo funguje ako nadávka.

Prijímate označenie feministka?

Mne stále hovoria feministka, ale s nejakými predponami – neofeministka, postfeministka. Nech mi hovoria hoci aj lastovička alebo púpava, mne je to úplne jedno. V Česku, a na Slovensku asi tiež, toto slovo funguje ako nadávka. Preto ak to ľudia chcú mať pod nejakou nálepkou, rovno tvrdím, áno, som feministka. Veľmi ma rozčuľuje, ak ženy povinne hovoria, že nie sú feministky, a potom ešte dodajú niečo v tom zmysle, že majú rady mužov. To je obrovské nepochopenie. Ak existuje nejaká skupina ľudí, ktorá nemá rovnaké práva – a je jedno, či sú to ženy, muži, deti –, tak vždy budem stáť na ich strane.

Sme už podľa vás vo fáze postfeminizmu?

Naopak, myslím si, že je toho pred nami ešte stále veľmi veľa. Môžeme oslavovať, že máme už sto rokov volebné právo, no aj dnes si žena musí svoje postavenie vybojovať. Existuje akási nevy povedaná hranica, strop, za ktorý už mužský systém ženy nepustí. Ide o tie najvyššie miesta, na ktorých sa rozhoduje. Týka sa to politiky, médií, firiem, univerzít, umenia. Koľko divadiel má riaditeľky? Samozrejme, existujú výnimky. Rešpektujem, ak je žena spokojná s tým, že je celý život doma. Ale nech je rešpektovaná aj moja predstava slobodného sveta. Ja chcem robiť svoju profesiu a chcem, aby sa ľudia dívali na to, čo robím a ako to robím, a nie na to, či mám vagínu.

Chceli by ste rodovú rovnosť presadzovať aj v parlamente?

Ani minútu! Keď sa človek pozerá na záznam z rokovania, má pocit, že sa to odohráva na Marse. Musel by sa prepracovať celý stranický systém. Ale kto by na to mal žalúdok! Dnes je všetko oveľa sofistikovanejšie a zákernejšie, pretože muži sa už naučili, ako majú hovoriť také tie frázy, ako im na ženách záleží. Podobné je to aj na univerzite, kde učím. Študentky bývajú na škole tie chytřejšie, no samozrejme, že profesori si za asistenta vyberú skôr študenta.

Prečo potom neexistuje väčšia solidarita medzi ženami?

To je ďalšia zákerná vec. Pochopiteľne, že solidarita existuje, ale je veľmi malá. Muži pri sebe držia ako vlci, ktorí lovia v svorke. Ženy o mužov bojujú, akoby boli konkurentkami. Premýšľam, prečo to tak je. Ďalším problémom je miznúca solidarita s ľuďmi na okraji spoločnosti. Namiesto toho, aby spoločnosť týmto ľuďom pomáhala, začína ich pomaly kriminalizovať. A ešte ich aj odsúva pred zrak väčšiny, aby sa tá šťastná časť spoločnosti nenakazila nešťastím tých druhých. Tomu naozaj nerozumiem. Dnešný svet sa mi rozhodne nepáči a len tak „zírám“, čo sa to deje, čo sme si to vytvorili, pretože sama sa zo zodpovednosti nevyvliekam. Rozmýšľam, v čom som napríklad sama zle odhadla situáciu. Ale v roku 1989 som bola mladá študentka filozofickej fakulty. Ťažko viem svojim deťom vysvetliť moje vtedajšie nadšenie. Naša naivita bola skutočne taká detinská, že postupne „zdetinštel“ celý náš svet. Masová spoločnosť potrebuje ľudí, ktorí prestanú kriticky myslieť a potrebujú len hmotné zaistenie a komerčné umenie. Vždy ma dojíma, že napríklad mladí vyčítajú rodičom spoluprácu s komunistickým systémom, a pritom oni sami točia reklamy. A to je predsa tiež kolaborácia s tou najhoršou ideológiou, voči ktorej sa nevieme brániť – s konzumnou spoločnosťou!

O ROMÁNOCH

Dnes sa musí literatúra písať inak.

Komercia dnes preniká do všetkých sfér, na čele s literatúrou, je to tak?

Predtým bolo jasné, že niečo je vážne umenie a niečo čistá komercia. Dnes je z toho taký zvláštny mix a je to vidieť aj v novinách. Na tej istej strane je vážna recenzia na literatúru, ale aj informácia, že sa nejaká herečka vydala. Myslím si, že dnes sa musí literatúra písať inak. O novú formu románu som sa pokúsila vo svojej ostatnej knihe *Kobold*. V čase, keď si môžeme kúpiť všetko – od umelého oplodnenia až po vlastnú smrť –, by mal román ukázať, ako tento svet vlastne funguje.

Čo symbolizuje Kobold?

Pre mňa je to modelové správanie, označenie niečoho, z čoho na mňa ide strach. Sú to ľudia, ktorí majú vysokú inteligenciu, ale nulovú emočnú inteligenciu a žiadne sociálne cítenie. Ľudia, ktorí manipulujú druhými a idú hore neuvěřiteľnou rýchlosťou. Do môjho románu prerastá veľa tém. Pracujem v ňom aj so slovom totalita, ale nie je to len totalita komunistická či nacistická. Je to predovšetkým totalita v rodine a vo vzťahoch. V priebehu písania sa odlúpil príbeh jednej postavy, tak som ho napísala samostatne. Potom mi napadlo, že tieto dva texty budú vytlačené oproti sebe. Čitatelia sa môžu rozhodnúť, z ktorej strany začnú knihu čítať, a tie dva pohľady sa napokon spoja až v ich mysli. Je to taká moja odpoveď elektronickým knihám. Nič proti nim nemám, ale chcela som, aby táto kniha nemohla byť elektronická.



Radka Denemarková v byte Petra Lébla. Foto: Michal Sváček, MAFRA Zdroj: CzechNetMedia

S formou románu ste experimentovali už v knihe *Smrt, nebudeš se báti*, ktorá je o predčasne zosnulom režisérovi Petrovi Léblovi. Nebolo eticky problematické miešať prvky fikcie do niečej biografie?

Takto sa v literatúre pracuje odjakživa. Čo sa týka etických otázok, tie začínajú už u Lébla. On ma nemal spomenúť vo svojom závete, nemal chcieť, aby som o ňom napísala knihu. Poznal ma, vedel, že sa s tým budem trápiť, a vedel aj to, že to urobím tak, že sa o knihe bude hovoriť. Tak nech sa kritici obrátia v prvom rade naňho. Ja som nemala možnosť povedať mu áno či nie. Svoj román končím tým, že keď sa raz s Petrom stretnem, dám mu facku a budeme si to vysvetľovať. Osem rokov som sa s týmto románom trápila, kým som našla formu, ktorá úplne vystihuje esenciu jeho života. Jednotlivé kapitoly dýchajú jeho chorobou – manio-depresívnou psychózou. Niektoré sa vlečú, iné sú akoby v manickej fáze. Je tam zakomponovaný aj príbeh Čechovovej *Čajky*, taký bol predsa jeho život. Lébl si zaslúži originálnu formu biografie. Tak, ako by si ju zaslúžil každý iný život.

Niektorí kritici sa v spracovaní jeho príbehu dožadovali väčšej objektivity.

Objektívnych životopisov známych ľudí sú desiatky a nikto ich nečíta, lebo sú odfláknuté. Svoju knihu som chcela napísať tak, aby nezostarla, aby bola naozaj o Léblom bytí, o jeho vnútornom vesmíre, ktorý už zmizol. Je to ťažká kniha. Niektorí možno o nej niečo napísali, ale nepochopili ju. Možno sa niekto len našťoval, že sa v nej nenašiel. Ľudí nahnevalo už otvorenie jeho osudu. Zrazu nebolo všetko čiernobiele, nebola to len legenda. Dala som do tej knihy všetko, čo bolo na jeho živote zaujímavé, s čím bojoval, v čom bol neznesiteľný, ale aj to, v čom bol úžasný a talentovaný. Chcela som vytvoriť formu, ktorá tu ešte nebola. V súťaži Magnesia Litera mali pri udeľovaní ceny problém. Najskôr bola nominovaná v kategórii próza, potom v publicistike. Odrazu na to neexistovala škatuľka.

Ako označujete žáner tohto diela vy sama?

Dokumentárny román, pretože neviem, ako tomu mám hovoriť. Možno by to chcelo nejaké presnejšie označenie, ale ja som naňho neprišla. To je práca pre literárnych teoretikov, nech niečo vymyslia.

O ŽENSKOM PÍSANÍ *Ja píšem hlavou.*

Do Divadla Na zábradlí ste sa v roku 2010 vrátili hrou *Spací vady*. Prečo ste si za svoje hrdinky zvolili práve tri ženy – Virginiu Woolf, Sylviu Plath a Ivanu Trumpovú?

Potrebovala som sa v tom čase schovať do nejakých príbehov a hľadala som ženy, ktoré písali a spáchali samovraždu. Virginia Woolfová aj Sylvia Plathová bojovali o nezávislosť a zrazu sa v mojej hre stretávajú s Ivanou Trumpovou. Dívajú sa na ňu s úžasom – to sme my chceli? Ide, samozrejme, o čierny humor, je to strieľanie do vlastných radov.

Čím je pre vás písanie?

Práve v čase písania tejto hry som veľa premýšľala o tom, čo je to byť spisovateľkou, manželkou, dcérou, matkou. Keď mi nečakane zomrel otec, naskočilo mi totiž množstvo otázok, ktoré mi už nemohol zodpovedať. Tak som ich touto hrou chcela trošku presondovať. Po prvýkrát v živote som sa zamyslela nad tým, ako ma môj otec vychovával. Uvedomila som si, že sa ku mne správal inak ako k iným ženám. Ja som bola jeho nadaná dcéra. Bol to zlatý človek, ale zároveň trochu egoman. Vždy mal hlavné slovo.

Bez ega je problém presadiť sa, či nie?

Áno, ale to neznamená, že človek stratí empatiu. U žien som veľakrát zažila, že boli schopné so svojím egom pracovať, dokázali obetovať svoj čas i život. Zdá sa mi úžasné v istej chvíli neriešiť, či náhodou nestrácať kvôli niekomu svoj čas, a jednoducho konať. Mám pocit, že tento postoj ešte nie je umelecky dostatočne prebádaný.

Existuje ženské a mužské písanie?

Ja do písania svoje pohlavie vôbec nepletiem. To, čo robím, robím s nasadením – snažím sa nanovo premýšľať o svete. Samozrejme, používam iný jazyk pre ženské postavy, pretože aj ich prežívanie je iné. Ak zrazu zistím, že mi môj jazyk nestačí, snažím sa na ňom trochu popracovať.

Píšu ženy telom, ako to tvrdí Hélène Cixous?



Foto: Eva Makovská. Zdroj: CzechNetMedia

Neviem, ja píšem hlavou. Vždy spracúvam problém, o ktorom premýšľam, a ten preperiem zo všetkých strán. Vopred teda viem, aké tézy chcem dať do textu. Ale, samozrejme, sú chvíle intuitívneho písania. U každej ženy aj muža je písanie veľmi individuálnou vecou, takže žiadne zovšeobecňovanie nie je možné.

Na Slovensku sa objavilo neuveriteľné množstvo nových autoriek, ktoré píšu to, čo sa zvykne označovať ako tzv. ženský román. O čom to svedčí?

Že naleteli systému a podporujú ho. Presne toto nám bolo vnucované: že ženskými témami sú vzťahy, láska a nič iné. Ale svet je predsa pre nás všetkých omnoho zložitejší. Mužom to, samozrejme, takto vyhovuje. Je to pre nich dôkaz, že to tak naozaj je.

Ženské romány majú obrovské čitateľské zázemie.

Potom nech sa ženy nestážujú. Rozumiem, že vzťahy sú súčasťou nášho života a pre nás všetkých sú dôležité. To však neznamená, že sa to všetko teraz bude zjednodušovať na kliše a hlúposti. Tie ženy ani nenapadne, že nie sú nespokojné preto, že ešte nenašli toho pravého. Stále tu funguje sen, že ak sa objaví ten správny chlap na bielom koni, vyrieši sa tým všetko a až potom nastane to šťastie. Nenastane! Šťastie vychádza z každého z nás, či už pri tom chlap je, alebo nie je.

Mladé krásne autorky sa začali objavovať už aj na billboardoch.

Lebo sú tovarom podobne ako ich knihy a médiám to vyhovuje. Ja som napríklad musela odmietnuť rozhovor pre *OnaDnes*, pretože ma redaktorka stále

hнала do otázok o mužoch a deťoch. Povedala som jej, že na také otázky nechcem odpovedať, lebo by som tým napomáhala systému. A keby ste videli tú paniku, že niekto u nich odmietne rozhovor, keď sa im ľudia bežne vnucujú! Je nebezpečné, ak spoločnosť ohlúpne natoľko, že už ani nespoznáva diktátora.

O PARALELNOM SVETE

Pekných vecí je veľa, aj keď je ťažké ich objaviť.

Máte pocit, že dnes existuje riziko spoločenských nepokojov?

Radikalizujú sa len niektoré skupiny. Zhlúpnutá časť spoločnosti potrebuje zábavu, značkový tovar, dovolenku a adrenalínové športy. Kto bude šikovný, dokáže týmto davom manipulovať. Vidíme, aké jednoduché je vybrať si nejaký zástupný terč, niekoho, kto sa odlišuje, a naňho potom hodiť problémy, či už sú to Rómovia, alebo moslimovia. Je zaujímavé, ako málo času stačí väčšine na to, aby niečomu podobnému uverila. Za prísľub nejakých dočasných výhod sa ľudia vzdajú aj toho najcennejšieho – slobody a sebaúcty. Pred rokom 1989 sme mali aspoň nádej, že keď systém padne, všetko bude inak. No teraz si toto všetko tvoríme my sami a odrazu nevieme, ako z toho von. Takže aká sloboda? To slovo sa musí zrevidovať. Je to, naopak, nenápadné zväzovanie, novodobé otroctvo.

Ako z neho von?

Človek si musí vytvoriť paralelný svet, mať svojich priateľov, ľudí, ktorým verí, svoju kultúru, svoje knihy, svoje koncerty, pretože inak by sme sa zbláznil. Nie som schopná zatvárať oči pred tým, čo sa vo svete deje, ale vlastne to oddeľujem od môjho súkromného života. Mám svoj život rada, prekvapuje ma v mnohých smeroch. Pekných vecí je veľa, aj keď človeku niekedy trvá dlhšie, kým ich v tom blikotaní reklamy objaví.

Máte nejaké výchovné slogany pre svoje deti?

Ja mojím deťom nehovorím nič, len sa správam tak, ako by som chcela, aby sa správali všetci ostatní. Snažím sa nebáť sa povedať svoj názor, s tým, že to, samozrejme, so sebou nesie nejaké dôsledky. Nekradnúť, vnímať ostatných. Ukazuje sa, že dnes je najťažšie zo všetkého zostať slušným človekom.

(Zhovárala sa Zuzana Uličianska.)



Kristina di Enes: Ball, 2010



Kristina di Enes: Bez názvu, 2011

Krasojazdkyňa

URŠUĽA KOVALYK

Sedím na rozbitej lavičke neďaleko výbehu koní. Je podvečer. Vo vzduchu cítim vodu. Slabučko poprcha. Akoby niekto vysoko nad nami rozprašovačom zavlážoval muškáty. Nikto tu nie je. Len biely žrebec so strakatou hrivou hrabe do zeme tvrdým kopytom. Je divoký a zlostný. Chvilami cvála a zúrivo erdží. Volá na svojich bratov, ktorých už dávno zatvorili do vyčistenej stajne. Je sám. Aj ja som sama. Dívam sa na neho a dobre viem, že ho znervózňujem. Mladé žrebce neznášajú stareny. Ani ja sa neznášam. Na ruke posiatej stareckými škvrkami sa lesknú kvapky vody. Vyzerajú ako priesvitné perly hodené starej svini. Raz to muselo prísť. Teší ma, že som sa nakoniec rozhodla. Ale trvalo to dlho. Nevedela som nájsť vhodného kandidáta. Všetky kone sú príliš krotké. Lenže potom doniesli tohto búrliváka. Prerástol im cez hlavu. Pochopila som, že on je moja posledná šanca. Začnú ho cvičiť a prijazdovať. A ak neskrotne, pomelú ho do sálamy. On o tom nevie. Pozoruje ma pyšným pohľadom a do mäkkých nozdier vdychuje vzduch zmiešaný s mojim pachom. Cítiť ma močovinou. Žrebec nahlas odfrkne a rozcvála sa na opačný koniec obrovského výbehu. Vlastne je to ohradená lúka. V lete na nej rastú belasé čakanky. Aj zo mňa sa už stala taká čakanka. Čakala som na smrť dosť dlho na to, aby prišla. Lenže ona je potvora svojhlavá a chce ma trápiť. Ako chceš, moja. Nasáčkujem sa k tebe sama. Bez pozvania. A tento snehobiely diablík, vyhadzujúci zadkom, ma k tebe odnesie. Zhlboka sa nadýchnem do brucha, aby som ovládla svoj strach. Pomaly kráčam k výbehu. Žrebec sa ešte viac rozdivočí. Zúrivo pobehuje sem a tam a v jeho očiach vidím zlosť. Je nádherný. Stelesnenie neskrotnej energie. Má mohutné svaly, silné nohy a široký chrbát. Kráčam k nemu, on ustupuje. Výhražne po mne kopne. Tlesnem dlaňami a on odcvála do opačného rohu lúky. Chvilu mi trvá, kým sa tam dotrepem. Tvár mám mokрую od jemného dažda, po chrbte mi steká pot. Cítim únavu a sklamanie. Čo ak sa mi to nepodarí. Zdvihnem zo zeme kameň a hodím ho po žrebcovi. Zúrivo sa postaví na zadné a hrabe vo vzduchu prednými nohami. Tak predsa to vieš. Vedela som, že to vieš. Hádzem po ňom všetko, čo nájdem. Paličky, borovicové šišky aj mokрую trávu. Dráždim ho a hnevám, podpichujem, vysmievam sa mu a vyplazujem na neho jazyk. Nadávam mu do zbabelcov. Je to súboj. Kto z koho. Ja len dúfam, že ho vyhrá on. Stmieva sa. Nebo zalieva pompézna indigová farba. Žrebec rozzúrene vyskakuje. Na bruchu má sivú penu. Opľujem ho. To ho nesmierne vytočí. Rozbehne sa rovno ku mne a ja mu vykočím oproti. Strach mi vytláča oči z jamôk. Počujem šepot. V povetrí lie-

tajú strieborné pavučiny. Na chrbte žrebca odrazu sedí moja babča. Milo sa na mňa usmieva. Zastanem. Dívam sa do obrovských vytreštených očí zvieraťa. Žrebec sa postaví na zadné a ako v spomalenom filme mi tvrdým kopytom udiera do hlavy. Bolesť ma omráči. Krv mi zaleje oči. Padnem na zem. Chrčím. Žrebec na mňa znova zaútočí. Zúrivo po mne skáče. Počujem, ako mi praskajú kosti. Nezniesiteľná bolesť mi tlačí jazyk z úst. Dávim a zároveň sa dusím. Nekonečne dlho. Všetko mi odrazu pripadá vzdialené. Cítim pokoj. Z dobitého tela sa mi začínajú odlupovať modré fosforové vlásoknice. Pomaly stúpajú k oblohe ako para z nedelňajšej polievky. Babča ma nežne hladí po tvári. Vznášam sa a lúka mi pripadá čoraz menšia a vzdialenejšia. Už necítim. Okolo mňa pobežuje tieň bieleho žrebca. S chvostom premočeným od dažďa mi vyťahuje spomienky z vyhasínajúcej pamäte.

Všetko si pamätám. Temný tlkot jej srdca. Teplú vodu, ktorá ma hojdala v rytme jej krokov. Červené svetlo prechádzalo cez tkanivo brucha a štekliho moje ešte nevyvinuté oči. Plávala som v plodovej vode a občas sa pricucla k stene maternice. Ako akváriová ryba Ancistrus. Mama sa vtedy zasmiala a do jej nohavíčiek stieklo niekoľko kvapiek moču. Pamätám si všetko a veľmi dobre. Ten pocit absolútneho bezpečia a dokonalej súhry. Hojdanie. Tlmené zvuky. Pomarančová chuť plodovej vody. Nebolo potrebné nič hovoriť. Boli sme spojené pupočnou šnúrou. Najdokonalejším komunikačným kanálom vo vesmíre. Mala som zodpovednú matku. Cítila, že som jej vydaná napospas. Za celých deväť mesiacov si ani raz nezapálila cigu. A tak som rástla. Schovaná v teplej jaskyni som čakala, kým hviezdne hodiny odbijú môj čas. V to leto sa vyliahlo priveľa múch a ja som počúvala zvnútra brucha jemné bzúčanie. Odrazu sa začala maternica vlniť. Obrovský tlak ma vytláčal z môjho hniezda. Vtedy som pocítila prvýkrát strach. Tlaky maternice ma mačkali a nútili vliezť do úzkeho slizkého tunela. Najprv som sa bránila, ale potom som zacítila mamino želanie, aby som už konečne z toho brucha vypadla. Bolo mi jasné, že neexistuje cesta späť. Tak som hlavou roztlačila tunel a narodila sa do horúceho dňa. Všetko som videla. Biele kachličky, lekárov unavený pohľad. „Dievča,“ povedal sucho, udrel ma po zadku a podal ma žene stojacej vedľa neho. Rozplakala som sa. Pľúca mi bolestne roztiahol vzduch páchnuci dezinfekčným prostriedkom. Sestrička skontrolovala, či mám všetko na svojom mieste. Umyla ma. Odvážila, odmerala a zabalila ma do perinky. Bola som hotová. Dokonale vyvinutá. Dobře spravená. Schopná prežiť život na tejto zemi. Potom ma sestra položila na biely prsník. Fajnovo voňal a ja som sa k nemu pažravo prisala. Na jazyku som pocítila sladkastú chuť mlieka. Dívala som sa a pila. Obrovská mäsiarka sediaca na jej bielo-modrej rovnošate si spokojne umývala predné nohy.

Neskôr ma preniesli do bielej klietky. Bola som osamelá. Zviazaná. Žiaden známy tlkot srdca. Len plač bábätiek. Akési ruky ma vždy položili na biely otlčený vozík a odniesli k prsníku. To bol môj svet. Prsník, bradavka, mlieko. Mamine ústa ukazovali zuby. Oči s popraskanými žilkami a vlhké pery na mojej hlave. Tá neopakovateľná vôňa. Útržky sveta sa mi zapisovali do prázdneho mozgu. Tak som spala, cicala. Vyprázdňovala sa. Vrieskala. Ale v jeden deň ma mama zabalila do žltej deky, vyniesla na silné svetlo a vložila do kočíka. Nad mojou hlavou

sa divoko hojdať červený papagáj s vypúlenými očami. Krútila sa mi z neho hlava. Dlho, dlho sme šli a potom ma znova položili do klietky. Bola z dreva. Naklonila sa nado mňa akási tvár. Tvár sa usmievala. Voňala cesnakom. Tvár povedala: „Tá má očiská!“ Tak som sa zoznámila s mojou babčou. Začali sme spolu žiť. Spala som v postielke. Bezbranný živočích. Neschopný pohybu. Ruky a nohy ma vôbec neposlúchali, a môj hlas! Príšerne ťahal uši. Nad postieľkou som mala zaveseného medveďa. Na tvári mal meravý výraz. Bola som veľmi šťastná, ak sa nado mňa naklonila ozajstná ľudská tvár. Jedna mala ako uhoľ čierne vlasy a obrovské, modré, usmievané oči. To bola mama. Voňala mliekom. Hrkútala, aká som zlatá. Tá druhá, čo sa nakláňala, mala bielo-žlté vlasy a nad očami dlhé čierne čiarky. To bola babča. Až neskôr som sa naučila, že tie čiarky znamenajú obočie nakreslené lacnou kontúrkou z drogérky.

Keď som mala za sebou prvé detské choroby a konečne som začala rozumiť ľudskej reči, babča vyhlásila, že teraz začne konečne sranda. „Tuším, že sa jej mozoček začal hýbať,“ zakričala mame z kuchyne a ďalej cedila domáce rezance. Ja som sedela na nočníku, žula rožok a donekonečna komolila slovo mozoček. Mama si v kúpeľni česala vlasy. Chystala sa trochu vypadnúť z domu. Prestala ma koiť, a tak si začala niečo s jedným ujom. Babča ju napomínala, aby si dávala bacha, lebo rozvedení chlapi vedia byť pekné kurvy, ale mama ju iba zahriakla, aby predtým mnou toľko nenadávala. Babča vtedy vybehla z kuchyne, mávala sitkom na rezance a kričala: „Moja zlatá, v mojom byte mi nebude nikto rozkazovať!“ V našej rodine najviac nadávala ona. Mala teóriu, že slobodné nadávanie je zdravé, a kým to robí doma, je to jej vec. Tvrdila, že kto si nevie poriadne zanádať, akoby sa nevedel vysrať. A tak skôr či neskôr umrie na zápchu. Babča bola polovičná Maďarka a jej horúca krv, ako hovorila, potrebuje občas vyvetrať. S mamou sa niekedy poriadne povadili a ja som sa vďaka tomu naučila najstrašnejšie maďarské nadávky, aké na Slovensku existujú. Kým som sa naučila chodiť, prešli dva roky. Všetky decká sa už potáčali po pieskovisku. Ja som sa plazila ako krokodíl a vyžierala špinu zo zeme. Babča hovorila, že som dengľavá a určite som zdedila nejakú chorobu. Po otcovi. Vzali ma k lekárovi, ale ten nezistil žiadnu fyziologickú chybu. Povedal, že som asi pomalšia a nech mi dajú čas. Tak mi ho dali. Priviazali mi jednu nohu dlhou šnúrou o lavičku a ja som sa plazila v nekonečnom kruhu. Voľkali si, že môžu v pokoji piť kávu a nemusia utekať za deckom ako iné mamy. Spoločnosť mi tak dlho robili malé červené chrobáky, zúfalo utekajúce pred mojimi prstami. Pamätám si na to poobedie. Fúkal silný vietor. V povetrí lietali igelitové vrecká z vysypaného kontajnera, babča sýkala kávu a mama fajčila jednu od druhej. Vstala som zo zeme a pomaly urobila prvý neistý krok. Vietor mi fúkal do chrbta a nútil robiť čoraz rýchlejšie kroky. Moja detská vetrovka sa nafúkla ako plachetnica a ja som sa ocitla v povetrí. „Ona chodí,“ zvriskla mama a odhodila horiacu cigaretu. „Hovno chodí! Lieta!“ zavesila babča a spolu s mamou chytali lietajúce dieťa.

Neviem, kto je môj otec. Možno to nevie ani mama. Nevie, kde je môj dedo. V našej rodine sa muži normálne nevyskytujú. Iba ak mužské návštevy. Napríklad sused z piateho, keď k nám príde hrať žolíka. Keď som sa naučila kecať a môj mozoček šliapal na plné obrátky, opýtala som sa na deda. Babča sa vtedy

záhadne usmiala a vytiahla fotku zo šuflíka. Bol na nej vysoký pán s malými čiernymi fúzikmi pod nosom. Mal masťné vlasy. V ruke držal klobúk. Opierala sa o neho mladá žena s dvoma čiarkami namiesto obočia. Aj ona mala klobúk. Zdobili ho nádherné kvety. Babča povedala, že môj dedo bol veľký fešáčko a ešte väčší kurevník. „A kde je teraz?“ pýtala som sa. Vzala ma za ruku. Otvorila svoju skriňu a spoza kabátov vytiahla akúsi nádobu: „Tu!“ Veľmi dlho som nádobu skúmala, ale babka mi ju nedovolila otvoriť. „Nechajme deda odpočívať,“ vzdychla a schovala ho za staré, naftalínom páchnuce čipky. Večer, keď som zaspávala, predstavovala som si, ako v urne, v malinkej posteli, chrápe malilinký pán v klobúku. Náš život bol veľmi srandovný. Babča hlavne varila, hrala karty a kritizovala moju mamu. Vravievala, že má namiesto mozgu klitoris. Predstavovala som si, že má mama v hlave nejakú krásnu kvetinu. Podobnú gladiolám. Pri kartách sa vždy do krvi pohádali, pretože babča švindľovala. Potom si vypila barackovicu a dlho do noci spievala maďarské piesne.

Miškolc v lete voňal marhuľami. Babka tam mala tri tetušky. Márťanění, Jucinění a Eržebet, ktorú sme nevolali inak ako Kerestmama. Bývali v rozpadávajúcom sa dome bez plynu s pieckou na drevo a záchodom na pavlačí. Umývali sa v obrovskej cínovej vani. Aj napriek tomu, že som nerozprávala po maďarsky, výborne sme si rozumeli. Volali ma drága gyerek a pchali do mňa tie najfajnejšie maďarské salámy. Milovala som ten starý, plesnivý dom plný nádherného starodávneho nábytku. Patril Jucinění. Bola grófka. Okradli ju bolševici. Z kaštiela jej ostalo pár nádherných vitrín, plných sošiek zo vzácneho porcelánu. Starodávne bábiky, psíkovia so smaragdovými očami, strieborné dáždničky, bozkávajúce sa deti, krčičky z majoliky a fajansové jabĺčka. Drahocenné blbostičky, aké dostávala od nápadníkov na narodeniny. Cítila som sa ako na zámku. Tety sa nikdy nevydali. Nemali frajerov ani deti. Boli to staré panie učiteľky, ktoré dala dokopy vojna a režim. Márťanění bola pomalá, tlstá matróna so špinou za nechtami. Najradšej čítala a vylihovala v posteli. Pod nosom jej rástli fúziky. Každý druhý deň si ich holila britvou. Ukazovala mi staré rozprávkové knihy s nádhernými obrázkami. Občas mi aj niečo čítala a ja som sa nechala uspať čarodejnicky znejúcimi slovami, ktorým som nerozumela ani mákké F. Jucinění pripomínala vychrtlé ostarnuté dievčatko. V snehobielych vlasoch nosila krásnu perleťovú sponu. V rádiu počúvala politické komentáre, s noblesou pri tom utierala skrine zamatovou prachovkou. Pred jedlom si dávala vždy poldeci becherovky a jej obed sa musel skladať najmenej z troch chodov. Nikdy sa so mnou nebláznila. Iba ma občas pohľadila po hlave a povedala: „Intelligens gyerek!“ Kerestmama pobehovala od rána do večera po kuchyni. Keď sa smiala, búchala pästou po stole. Na líca mi vtlačala šťavnaté bozky. Jej čierne, po pás dlhé vlasy zviazané do hrubého vrkoča skákali ako tancujúci had medzi výparmi kuracej polievky. Z hrnca trčali slepačie nohy. Pripomínali mi akvabely elegantne plávajúce medzi kúskami zeleniny. Kerestmama do nich pichala v pravidelných intervaloch vidličkou. Každé leto sme k nim cestovali. Ja a babča. Bez mamy. Ustlali mi do hostovskej izby s obrovským vyšívaným gobelínom na stene. Pastierka na ňom pásala ovce, ktoré vyzerali ako psy. Zaspávala som v ozajstnej grófskej posteli! S babčou sme boli každý deň na kúpalisku, na Tapolci. Vzala si do hlavy, že moje dengľavé telo vy-

trénuje plávaním. Obrovské bazény, langoše a kopec detí z NDR. Stála som pri bazéne. Moje odstavajúce lopatky prepichovali povetrie a babča kričala: „Skoč!“ Dívala som sa raz na vodu, raz do jej tváre. Nemala nakreslené obočie a jej výraz tváre na mňa pôsobil dosť sadisticky. Upozornila som ju, že neviem plávať. „Každý vie plávať,“ zahulákala, „len to musí v sebe objaviť. No tak, neboj sa. Skoč!“ Neverila som jej. Nikto jej podľa mňa neveril. Všetci okolo sa dívali a ja som v ich očiach uvidela obavy. Dievčatko z Drážďan prestalo žuť palacinku. Nemala som na výber. Bola som hlavná atrakcia a okrem toho, nemohla som sklamať babču. Nadýchla som sa a hodila sa do vody. Keď sa nado mnou hladina ztvorila a mne bolo jasné, že klesám ku dnu, zachvátila ma panika. Svaly na krku sa mi napli. Prvý krč mi vykrútil nohy. Bublinky šialene plávali okolo mojej tváre a mne napadlo, že takto podobne sa musí cítiť lyžička v pohári sódy. Chcela som plávať hore, ale neviditeľný kameň priviazaný na nohách ma ťahal späť. Dusilo ma. Vzduchová bublina mi v ušiach urobila „blum“. Otvorila som oči. Okolo mňa kopali žltobiele nohy, tancovali pásikavé plavky a plával pár modrých plutiev. Pozbierala som v sebe posledné zvyšky sily. Začala som sa metať a kopať. Napodiv ma neviditeľná sila nadvihla k hladine a ja som sa konečne nadýchla. Oči ma štípali. „No konečne!“ zrevala babča a niečo odsekla plavčíkovi. Tváril sa vydesene. Krútila som sa, kopala a špliechala. S vypúlenými očami som sa snažila za každú cenu ostať na hladine. Ako ryba zasiahnutá elektrickým prúdom. Babča sa pyšne obzrela. Nieкто povedal niečo po nemecky. Dievčatko dojedlo tie palacinky.

Možno sa mi pri tom topení niečo porobilo s mozgom. Začala som vidieť zvláštne veci. Pozerala som na babču, stála v rade na langoš, a odrazu som v jej tele uvidela iné telo. Priesvitné, schované v plnoštíhlych kontúrach babkinho ozajstného tela. Bola to stará indiánka s tyrkysovým amuletom na krku. Babča sa ku mne otočila a čosi sa pýtala, ale ja som ju vôbec nevnímala. Videla som iba vráskavú indiánku s ohnivými, hrdými očami. „Máš v sebe indiánku,“ povedala som vtedy a ona sa usmiala. Večer som zničená zaspávala v kresle. Babča a tety hrali passians o forinty, pili čerešňovicu a strašne sa pri tom rehotali. „Már alszik,“ povedala Kerestmama a odniesla ma do postele. Pod oknami prešiel voz ťahaný koňmi a mňa definitívne uspalo monotónne klopkanie kopýt. Zobudila som sa neskoro v noci. Smädilo ma. Chrbát spálený od slnka štípal. Zliezla som z postele. Dvere do spálne tetušiek boli otvorené. V slabom svetle, ktoré dopadalo cez okno z ulice, som videla tri mladé nahé ženy. V obrovskej posteli. Maznali sa a hladili dlhými zapletenými vrkočmi. V úplnom tichu som počula iba chrápať babču. Ženy si prstami ohmatávali krk a kľúčne kosti. Bozkávali si stehná, jemnými rukami nadvihovali pevné prsia. Jemne, ale s vášňou. Zapletené do svojich alabastrových tiel. Dlhú som sa pozerala na to divadlo. Aj som sa zabudla napiť. Ráno pri raňajkách som v tučnej Márťanění hľadala alabastrovú ženu. Ona s chuťou zobkala slaninu. Dôkladne som skúmala jej tvár, ale okrem čerstvého strniska som nenašla nič. Márťanění na mňa veselo žmurkla a olizla si masťné špinavé nechty.

(Úryvok je z pripravovaného románu *Krasojazdkyňa*, ktorý vyjde v roku 2013 v občianskom združení Divadlo bez domova.)



Kristina di Enes: Bez názvu, 2011

MICHAELA UJHÁZYOVÁ

Pohyblivé hranice zodpovednosti vo výskume a liečbe rakoviny krčka maternice (na príklade sporu o objektívnosť Cartwrightovej správy)

Akt pripísania zodpovednosti predpokladá jasný formálny i neformálny systém pravidiel, ktorý poskytuje normatívny rámec pre hľadanie odpovedí na to, či a ktoré pravidlá boli porušené, ako aj pre určenie toho, kto tieto pravidlá porušil. Medicínsky výskum a klinická prax majú k dispozícii pomerne široký register takýchto pravidiel, zachytených v medzinárodných dokumentoch, v národnom legislatívnom rámci či v interných smerniciach inštitúcií a v stavovských kódexoch. Napriek detailne vykreslenému normatívnemu rámcu, nie je určenie zodpovednosti za neetický výskum či neetickú klinickú prax jednoznačným procesom.

Konfliktné postoje a tvrdenia, ktoré si v rámci procesu môžu nárokovať platnosť, pritom nemusia plynúť z rôznych postojov k doteraz neobjasneným aspektom výskumnej a lekárskej praxe (mám na mysli napríklad otázky, akými sú asistovaná reprodukcia, využitie raných embryí v biomedicínskom výskume a pod.). Pri hľadaní objektívneho hľadiska pre posudzovanie zodpovednosti jednotlivcov či inštitúcií sa často zabúda na to, že medicínska prax nie je realizovaná v pomyselnom vákuu mimo spoločenského diskurzu, politických a sociálnych narácií a očakávaní.

Pôsobenie sociálne (spolu)určených konceptov na formuláciu a interpretáciu kritérií či noriem etického výskumu a etického poskytovania zdravotnej starostlivosti budem ilustrovať na príklade škandálu v novozélandskej nemocnici. Proces určenia zodpovednosti, ktorému sa budem venovať, je charakteristický tým, že história rôznych etáp prípadu siaha od 60. rokov minulého storočia až do súčasnosti.

Prvou etapou „nešťastného experimentu“, ako sa neskôr tento prípad štúdie prirodzenej histórie prekancerózných lézií (carcinoma in situ; ďalej CIS) označoval, mal začať v roku 1966 (Cartwright Report) v Národnej ženskej nemocnici (NWH) návrhom profesora Herba Greena na realizáciu štúdie prirodzenej histórie CIS. Štúdia mala spočívať v zaradení pacientok, ktoré mali pozitívne nálezy na steroch a zároveň bolo možné vylúčiť invazívnu rakovinu, do klinického pozorovania vývoja „podozrivých“ buniek. Pozorovanie malo formu pravidelných klinických vyšetrení kolposkopom (zväčšuje a zostruje obraz sledovaného tkaniva – typ mikroskopu), odberov sterov a biopsie. Herb Green bol presvedčený, že CIS nie je prekursorom rakoviny a dlhodobým sledovaním a uprednostnením

konzervatívneho spôsobu liečby (lokalizované zákroky – biopsia, konizácia) pred hysterektómiami tento predpoklad dokáže. Výskum nebol nikdy formálne ukončený, no nové prípady sa doň nezaraďovali od roku 1979. Druhou etapou je obdobie vyšetrovania, ktoré bolo iniciované aktivistkami Phillidou Bunkle a Sandrou Coney, resp. ich článkom *An 'unfortunate experiment' in National Women's*¹ v roku 1987. V tejto reportáži obviňujú Greena z neetického výskumu bez informovaného súhlasu pacientok, nemocnicu, ako aj celú odbornú komunitu zo zanedbávania práv pacientok a spiatočníckych postupov v liečbe CIS. Vyšetrovanie začalo o dva mesiace a bolo ukončené v júli 1988. Z vyšetrovania je k dispozícii Cartwrightovej správa, ktorá nesie meno sudkyne Silvie Rose Cartwright. Správa obsahuje hodnotenie rôznych aspektov, v ktorých malo dôjsť k inštitucionálnemu či k osobnému zlyhaniu a neetickému konaniu, následné prisúdenie zodpovednosti za jednotlivé pochybenia (zanedbanie starostlivosti o pacientky, neposkytnutie nápravy napriek vedomiu, že ich zdravotný stav môže byť ohrozený,² nečinnosť zodpovedných orgánov a vedenia – etická komisia bola vytvorená až v roku 1977), a v neposlednom rade i detailné a rozsiahle odporúčania. Tie poskytli formálnejšiu platformu pre aktivity patientskych hnutí, pre projekt národného skriningového programu, vytvorenie inštitútu patientskeho advokáta/advokátky v NWH, prehodnotenie obsahu vyučovania a tréningu v oblasti liečenia CIS, sprísnenie a zefektívnenie kontrolných orgánov, podporu peer review a pod. Green mal svojím postupom vystaviť viaceré pacientky riziku vzniku invazívnej rakoviny, ako aj fyzickým a duševným ťažkostiam z opakovaných vyšetrení (dlhé cestovanie, narušenie rodinných a pracovných vzťahov, zdravotné následky z opakovaných biopsií a neskorej hysterektómie či konizácie). Správa tiež poskytla podklad pre mimosúdne vyrovnanie niekoľkých pacientok či disciplinárne konanie (netýkalo sa Greena, pretože bol už na dôchodku).

Tretiu etapu otvorili publikácie historičky medicíny Lindy Bryder, predovšetkým kniha *A History of the 'Unfortunate Experiment' at National Women's Hospital* (2009) a jej reedícia pod názvom *Women's Bodies and Medical Science: An Inquiry into Cervical Cancer* (2010). Autorka na viacerých miestach a z rôznych aspektov kritizuje proces pripísania zodpovednosti. Práve jej analýza sociálno-politického kontextu (história choroby a liečby, inštitúcia informovaného súhlasu, politické prostredie a pod.) ma viedla k bližšiemu pohľadu na tento prípad. Tieto publikácie vyvolali vlnu nesúhlasných reakcií (v laických i odborných médiách) a obvinení z antifeminizmu či z osobnej nevraživosti voči konkrétnym protagonistkám a protagonistom v „prerozprávanom“ príbehu. Napríklad Chris Barton obviňuje Bryder z necitlivosti voči pacientkam, pričom predkladá emotívne zasahujúce svedectvo Clare Matheson o tom, ako ju revizionistická interpretácia uráža a oživuje staré rany. Rovnako obviňuje autorku z nevedeckého postupu, poukazuje na chybné informácie o C. Matheson a ignoranciu lekárskeho záznamov (Barton 2009a). V ďalšom kritickom článku tlmočí odmietavé stanovisko viacerých účastníkov, medzi ktorými sú Sir D. Skegg, Dr. R. Jones, S. Coney či historička medicíny Prof. B. Brookes (Barton 2009b),³ voči tvrdeniam autorky. Množstvo a intenzita reakcií svedčia o tom,

že vyšetrovanie a jeho závery majú pre novozélandskú spoločnosť význam nespochybniteľného mílnika v oblasti patientskych práv.⁴

KTO HOVORÍ PRAVDU?

Napäté diskusie by mohli nabádať k hľadaniu „správnej“ interpretácie. Ja som sa však rozhodla neusilovať o podanie „pravdivej“ verzie prípadu. Nielen preto, že sa necítim byť kompetentná posúdiť medicínske aspekty, kompetentnosť znalcov a postupy sudkyne či zámery aktivistiek, ale aj a práve z toho dôvodu, že svojím spôsobom hovoria „pravdu“ oba príbehy. Zaujímavé pre mňa ako etičku sú práve stratégie a koncepty, ktoré rezonujú v tomto spore o pripísanie zodpovednosti. Oba príbehy – ten oficiálny v podobe „správy“ spolu s mediálnou odozvou na jednej strane a revizionistický príbeh prerozprávaný Lindou Bryder, ako aj obranné hlasy za Dr. Greena v čase vyšetrovania na strane druhej – pracujú s rovnakými kľúčovými konceptmi. Hodnotia jeho klinické rozhodnutia a vedeckú prácu vzhľadom na stav poznania, štandardnú liečbu, kritériá etického výskumu, inštitút informovaného súhlasu a inštitút profesie. Významným faktorom sú aj menej „hmatateľné“ predstavy o charaktere vzťahu lekár (muž) – pacientka, o obraze ženy ako pacientky alebo histórii choroby.

Uvedené koncepty sú (re)formulované v spoločenskom priestore, sú predmetom interpretácie v médiách, v politickom diskurze. Práve tie z nich, ktoré by sme umiestnili do vedeckého diskurzu (napríklad štandardná liečba, vymedzenie choroby, postupu a metód diagnózy), často vystupujú v procese určenia zodpovednosti ako objektívne kritériá, resp. normy a vedú k interpretácii zodpovednosti ako objektívnej hodnoty či kauzálneho vzťahu. Odlišná interpretácia samotných konceptov a ich relevancie pre rozhodovanie jednotlivca, nie „tvrdosť“ faktálnych dôkazov (výpovede znalcov, odborné štúdie, výpovede pacientok a ich záznamy), umožňuje dôjsť k odlišným, a pritom rovnako presvedčivým záverom.

Kým Cartwright akceptuje štandardy klinickej praxe z roku 1987, Bryder poukazuje na prebiehajúce diskusie a z nich plynúce rozdiely klinického rozhodovania (teda spochybňuje platnosť jedného štandardu). To, čo je v „správe“ opísané ako hrubá a zámerná manipulácia s výsledkami biopsie, Bryder vidí ako nezhody medzi lekárom a patológom v otázke klasifikácie nálezov. Samotné označenie „nešťastný experiment“ vedie k predstave prospektívneho výskumu, ktorého ciele a východiskové hypotézy vplývali na klinické rozhodovanie – (ne)poskytovanie a typ liečby, intenzita a dĺžka následného sledovania stavu pacientok. Bryder však upozorňuje na to, že Green robil retrospektívnu štúdiu s dátami na základe vstupnej diagnózy a následnej liečby, nie naopak. Cartwright zdôrazňuje platnosť kritérií etického výskumu, medzi ktorými sú aj požiadavka informovaného súhlasu v písomnej forme, peer review, nezávislé hodnotenie výsledkov a postupov. Bryder zase vytvára detailný obraz vzťahu medzi formálnymi požiadavkami a praxou. To, že Helsinská deklarácia z roku 1964 bola formálne platná, ešte neznamená, že lekári a vedci zmenili svoj paternalistický

¹ Coney – Bunkle 1987.

² Číslo, s ktorými sa v tomto prípade pracuje, sa rôznia. V „správe“ je uvedených 8 žien, ktoré v danom časovom rozmedzí (16 rokov) boli pacientkami v NWH a zomreli na cervikálnu rakovinu. Počas vyšetrovania boli zdôraznené rôzne následky „subštandardnej“ starostlivosti – príliš časté návštevy a opakované vyšetrenia, časté biopsie bez zámeru definitívnej liečby (teda nie úplné odstránenie postihnutého tkaniva), neistota na strane pacientok a pod.

³ Odpoveďou na Bryderovej publikáciu *Women's Bodies* zo strany vedeckej komunity je aj zborník *Cartwright Papers* (Manning 2009). Určitým tlmočením a potvrdením „správnej“ verzie príbehu, ktorá je vyskladaná v *Cartwright Papers*, má byť rozsiahla recenzia Anny Else vo *Women's Studies Journal* (Else 2010).

⁴ Všetky dokumenty, články a štúdie boli donedávna zhromaždené na webovej stránke www.cartwrightinquiry.com. Približne od októbra 2012 je táto stránka hacknutá. Cartwrightovej správa je voľne dostupná napríklad na stránke Národného skriningového programu (National Screening Unit, dostupné na: <http://www.nsu.govt.nz/current-nsu-programmes/3233.aspx>), skrátená verzia, resp. odporúčania sú uvedené na stránkach Women's Health Action Trust.

postoj (ochrana pacientok pred diagnózou prekursora rakoviny, predpokladaná dôvera pacientky v odborné kompetencie lekára). Ten nemusel spočívať len v mocenskej pozícii, ale i v každodennej skúsenosti, pokiaľ ide o interakciu pacientka – lekár.

Výber niektorých aspektov argumentácie a spôsobu zobrazenia podstaty prípadu síce neumožňuje zachovať jeho komplexnosť, v nasledujúcej časti sa však pokúsím ukázať, v akom zmysle možno akceptovať nárok na platnosť jednotlivých interpretácií.

STAV A HISTÓRIA POZNANIA CIS, ŠTANDARDNÁ LIEČBA A OBRAZ RISKUJÚCEHO OSAMELÉHO BLÁZNA

Mapovanie predstavy o štandardnej liečbe nie je možné oddeliť od sledovania histórie danej choroby. Návrh liečby je súčasťou širšieho kontextu, napríklad predpokladaných príčin, predpokladanej presnosti diagnostiky a poznatkov o ďalšom vývoji. V súčasnosti sa kladie dôraz skôr na prevenciu ako na liečbu rakoviny krčka maternice. Približne od roku 2006 do roku 2010 prebehli v rôznej miere (s rôznymi cieľovými skupinami a s rozličným finančným krytím⁵) národné vakcinačné programy – HPV vakcínami Cervarix alebo Gardasil (Stöckl 2010: 254 – 258). Odhalenie vzťahu medzi HPV a rakovinou krčka maternice umožnilo „zhmotniť“ prísľub, že liečba nebude potrebná, no i v diskusiách o vakcinačných programoch sú prítomné obavy a neistota, spochybnenie efektivity (zdravotnej či ekonomickej), individualizácia zodpovednosti, morálne hodnotenie sexuálneho správania dievčat atď. Andrea Stöckl porovnáva americký a európsky diskurz nasledovne: „... diskusie obklopujúce vstup HPV vakcín do Európy sa prevažne zamerali na vzťah medzi štátom a občanmi a na otázky transparentnosti. V tomto ohľade sa európske debaty fundamentálne líšia od amerických, v ktorých sa jadro verejnej kritiky týkalo osobnej zodpovednosti za morálny spôsob života.“ (Stöckl 2010: 267)

Ešte v 60. a 70. rokoch 20. storočia však nebola rakovina krčka maternice považovaná za vírusové ochorenie, i keď sa jej výskyt často dával do súvislosti so sexualitou žien. Kľúčovým problémom bola jej včasná diagnóza. Od 19. storočia sa rozvíjala „lokálna“ teória pôvodu rakoviny krčka maternice (pôvodne sa nerozlišovalo medzi rakovinou krčka a rakovinou reprodukčného traktu), teda presvedčenie, že lokálne zápalové ochorenie môže viesť k všeobecnému systémovému ochoreniu (Löwy 2011: 23). Spôsoby liečby zahŕňali hlavne lokálne ošetrovanie (kauterizácia – chemické vypálenie, aplikácia horúceho železa, mechanické odstránenie). Vďaka rozvoju anestézie a antiseptík sa rozšírilo využitie chirurgických zákrokov.

Napriek tomu, že sa vo väčšine prípadov rakovina objavila i po zákroku, hysterektómie boli už koncom 19. storočia pomerne obľúbeným spôsobom liečby. Ilona Löwy navrhuje viaceré vysvetlenia. Predovšetkým prevládala viera, že zákrok aspoň u niektorých pacientok odvráti istú smrť. Zavážilo i pozorovanie, že ženy po podstúpení zákroku ne Stratili kontrolu nad vylučovaním a zapá-

chajúcim výtokom (stigmatizujúce ženu i jej okolie). No a v neposlednom rade tieto zákroky poskytovali možnosti, ako zlepšiť chirurgické techniky a metódy, teda boli i určitou formou výskumu (Löwy 2011: 38 – 39).

Ďalším posunom v možnostiach diagnózy, no i v porozumení tejto choroby bolo zostrojenie kolposkopu Nemcom Hansom Hinselmannom v roku 1924 (Löwy 2011: 79 – 81). Biopsie lézií, ktoré boli urobené použitím kolposkopu, však odhalili, že nie vždy ide o rakovinové bunky – ale aj o bunky, ktoré sú rakovine podobné, sú však len na povrchu tkaniva a nemajú základnú vlastnosť rakovinových buniek: nie sú schopné invázie do okolitého tkaniva. Takéto bunky nazvali prekancerózne lézie či raná rakovina. A spory, ktoré spočívali v tom, či ide o štádium rakoviny, alebo o iný typ ochorenia, sa mohli začať.

Napriek nejasným súvislostiam medzi tzv. neinvazívnou a invazívnou rakovinou volili lekári väčšinou cestu istoty radikálnymi chirurgickými krokmi. V roku 1938 spustili dve lekárky (Catherine Macfarlane a Margaret Sturgis) pomerne odvážny „program včasnej detekcie cervikálnej rakoviny“, pričom v prípade nepotvrdenia, že ide o invazívnu rakovinu, postupovali v jednej z výskumných skupín tak, že lokálne odstránili len postihnutú časť tkaniva. Výskum ukončili v roku 1953 presvedčením, že ukázali možnosť „strednej cesty“ medzi radikálnou liečbou a nečinnosťou (Löwy 2011: 84). Lekárkami navrhovaný spôsob liečby získal na popularite až po rozšírení ďalšej metódy diagnostikovania – Pap testu. George Papanicolaou (1893 – 1962) robil stery viacerým „zdravým“ ženám, aby získal obraz o „normálnom vaginálnom stere“ s cieľom skúmať biologickú aktivitu estrogénu v ženskom tele. Pap test sa už dlhší čas využíval v komerčnej sfére na určovanie hladiny estrogénu pri chove zvierat. Papanicolaou pri skúmaní sterov zistil, že i v týchto normálnych vaginálnych steroch sú tzv. čudné bunky, a ponúkol tak spôsob rýchlejšej a jednoduchšej diagnostiky cervikálnej rakoviny. Prvé štúdiu Papanicolaou publikoval v roku 1928, no trvalo niekoľko desaťročí, kým sa tento spôsob diagnostikovania rozšíril a pre prekancerózne lézie sa postupne zaužíval názov „carcinoma in situ“.

Významná bola i súhra politických a ekonomických faktorov. Entuziazmus Americkej spoločnosti pre rakovinu (American Cancer Society), ktorá sústredila svoje snaženie na rozšírenie cytológie do praxe, bol podporovaný jednak štedrými dotáciami a jednak povojnovou atmosférou spoločnosti. A to i napriek tomu, že nebolo jasné,⁶ či je Pap test spoľahlivým diagnostickým nástrojom rakoviny krčka maternice. Preventívne kampane, ako aj výskumné projekty sa niesli v duchu vojenskej terminológie „nájsť a zničiť“, ponúkali heroický obraz víťazstva nad nepriateľom a možnosť istej liečby. Na vládne programy nadviazali v 60. rokoch laické skupiny, pacientské a feministické organizácie, ktoré podporili predstavu o víťazstve medicíny v boji s rakovinou (Bryder 2010: 9 – 10).

S rozšírením Pap testu a vďaka povojnovým programom preventívnych prehliadok, ktoré ukázali, že CIS nie sú len ojedinelým javom, ale prevyšujú nálezy invazívnej rakoviny, ožili a zintenzívnili i spory o to, či je CIS štádiom rakoviny, aká je pravdepodobnosť rozvoja rakoviny v prípade pozitívneho nálezu CIS a ako rozličné nálezy správne klasifikovať. S narastajúcim množstvom „materiálu“ už nebolo možné zaraďovať pozitívne nálezy len do dvoch skupín, ale bolo

⁵ V žiadnej európskej krajine nebol vytvorený program prevencie pre chlapcov, i keď v Nemecku a Rakúsku bola otvorená téma očkovania chlapcov a spochybnenia rodovej jednostrannosti v kontexte HPV. Vo Veľkej Británii či v Taliansku prebehli vakcinačné programy hradené z verejných financií, v Rakúsku nie sú povinné žiadne očkovania a HPV vakcína je dostupná v lekárni, nie je hradená z poisťovní. V Nemecku možno hovoriť o rôznych vakcinačných programoch v rámci federácie.

⁶ V tom čase to jasné ani byť nemohlo, pretože neboli k dispozícii dostatočné dáta, ktoré by umožnili vyhodnotiť priebeh choroby z dlhodobého hľadiska.

nevyhnutné vytvoriť nejakú škálu.⁷ Bryder aj Löwy tieto spory ilustrujú štúdiou z roku 1956, keď bolo 29 americkým patológom zaslaných 20 vzoriek s jedinou otázkou – v koľkých prípadoch ide o invazívnu rakovinu. Odpovede sa líšili od 0 po 13 (Löwy 2011: 88).

„História choroby“, teda premeny teórií o pôvode, diagnóze a správnej liečbe, neukazuje len cestu k väčšej istote, skôr by som povedala, že rovnako hovorí o premenách medicínskych neistôt a predpokladov, ktoré tvoria kontext klinického rozhodovania. Spor o to, či prebiehali diskusie o správnej diagnóze a liečbe CIS (CIN 3) v období „nešťastného experimentu“, tvorí akúsi základnú bázu (ne)oprávneného pripísania zodpovednosti. Kým Bryder dáva priestor viacerým spochybňujúcim hlasom a predstavuje tak obraz neutíchajúcich nezhôd (v období 60. a 70. rokov), Coney a Bunkle zobrazujú Greena ako „ojedinelý“ hlas. Podobne pri čítaní Cartwrightovej správy získame dojem, že Greenov postup popiera dosiahnutý všeobecný konsenzus v tejto oblasti. Štandard, ktorý slúžil ako norma pre vyšetovanie, bol stanovený podľa „medicínskych poznatkov a postupov v roku 1987. Moji poradcovia z oblasti medicíny tak hodnotili liečbu a stav všetkých pacientok liečených od roku 1955 na karcinóm in situ v Národnej ženskej nemocnici vzhľadom na túto normu“ (Cartwright Report: 103). Na základe diskusie s odbornými konzultantmi vychádzalo vyšetovanie z predpokladu, že „od začiatku 60. rokov bolo CIS považované za stav, ktorý v prípade neliečenia vedie k invazívnej rakovine v podstatnej časti všetkých prípadov“ (Cartwright Report: 106). Toto tvrdenie je v ostrom protiklade nielen s tým, čo tvrdí a dokladá zdrojmi Linda Bryder, ale i s inou dostupnou literatúrou o histórii liečby rakoviny. Keďže však ide o zhodu názorov pozvaných konzultantov, nemusíme uvažovať v intenciách zámerného skresľovania.

Rozličné interpretácie štandardu porovnávané s tým, ako postupoval Dr. Green, tak akoby tvorili viacvrstvový nános farieb. Pojmy štandard, bežná prax a definitívna liečba sú sprevádzané psychologickými pojmami ako napríklad (liečebný) zámer, úmysel, ignorancia, tvrdohlavosť. Tie tak vytvárajú buď obraz zdržanlivého, rozvážneho lekára a vedca, ktorý nedôveroval cytológii a Pap testu ako diagnostickému nástroju a zvažoval riziká chirurgických zákrokov, alebo obraz svojhlavého lekára, ktorý chcel dokázať svoju hypotézu, pričom neakceptoval všeobecne uznávané postupy. Prijatie alebo odmietnutie predpokladu o rozdielnych názoroch na správnu diagnózu a liečbu CIS medzi gynekológmi, cytopatológmi a inými odborníkmi a odborníčkami stavia klinické rozhodnutia jedného lekára do radikálne odlišného svetla. A to pre rozdielne hodnotenie miery rizika v závislosti od toho, nakoľko sú tieto rozhodnutia v rozpore so všeobecne prijatým, a teda „pravdepodobne objektívnym“ názorom.

INŠTITÚCIA PROFESIE – ZODPOVEDNOSŤ, SLOBODA A MOC LEKÁRA

Medzi obvineniami, ktorým čelil Dr. Green, boli i hodnotenia jeho správania ako nekollegiálneho, svojvoľného, autoritatívneho, tajnostkárského a nekooperatívneho. Počas vyšetovania a rovnako aj v analýze Lindy Bryder vystu-

poval (menej či viac explicitne) ako kritérium profesionality normatívny⁸ model inštitúcie profesie lekára a vedca. Na základe predstáv o vnútorných pravidlách (hierarchia a štruktúra vzťahov v rámci profesie, kolegiálnosť v rámci vzťahov, distribúcia zodpovednosti) a o profesijných hodnotách bolo hodnotené správanie sa voči kolegom a podriadeným, pacientkam, ako aj morálna integrita lekára. Hlavným rozdielom v „práci“ s týmito modelmi je ich usúvzťažnenie k širšiemu sociálno-historickému kontextu.

Autorky reportáže, ktorá iniciovala samotné vyšetovanie, ostro kritizovali nedotknuteľnosť lekárskej profesie. Na túto nedotknuteľnosť narazila už vyššie spomenutá pacientka Matheson, keď podala žalobu za zanedbanie starostlivosti. Po tom, čo jej diagnostikovali invazívnu rakovinu, nahliadla do lekárskeho spisu a zistila, že dlhé roky mala pozitívny nález CIS. Súd síce vyhrala, no mala sa zaviazat' mlčanlivosťou. Coney a Bunkle v článku konštatujú: „Profesijná solidarita je pre medicínsku profesiu vždy prioritou, pretože je základom ich moci. Je množstvo spôsobov, ako potrestať tých, ktorí sa jej spreneveria. Takíto lekári sú marginalizovaní a ich kariéra zmrazená. Autómia je kľúčom k profesijnej moci. Lekári sú fanaticky úzkostliví na akékoľvek porušenie práva na túto autonómiu. Profesia podlieha úplnej sebaregulácii a stojí mimo kritického hodnotenia. Lekári sa nezodpovedajú nikomu inému, len sebe navzájom.“ (Coney – Bunkle 1987: 65)

To, čo opisujú Coney a Bunkle, sa však netýka len medicínskej profesie. Vykonávanie určitého povolania získava status „inštitúcie profesie“ na základe funkčného, viacúrovňového systému vnútorného i vonkajšieho uznania. Tradičné mechanizmy uznania vyžadovali od jednotlivcov okrem získania odborných zručností i podriadenie sa vnútorným kontrolným mechanizmom. Na druhú stranu im ponúkali pomerne veľkú mieru autonómie vo vykonávaní profesie. Profesie vystupovali navonok jednotne (verejnosti sa prezentovali jednoznačné odborné stanoviská, diskusia prebiehala v uzavretom kruhu profesie), s jasnými hranicami medzi tými, ktorí do profesie patria, a laickým okolím. Autonómiu a moc poskytuje profesii uznanie okolia (inštitúcií, klientov, verejnosti), a práve toto uznanie sa v prípade medicínskej profesie začalo oslabovať vplyvom rôznych patientskych hnutí v 70. rokoch.

Štandard rovnovážnejšej distribúcie moci (rozhodovať) medzi lekárom a pacientom, lekárskou profesiou a verejnosťou je v súčasnej medicínskej etike prítomný a považujeme ho za správny, ak nie rovno samozrejmy. No tento štandard nebol samozrejmy pre lekárov, ktorí začali svoju prax v 50. rokoch. Nespochybňujem legitimitu posudzovania profesionality lekára/lekárky na základe súčasných štandardov, je však potrebné uvedomiť si, že zmeny v každodennej (i lekárskej) rutine na základe odlišnej spoločenskej atmosféry si vyžadujú čas. O to problematickejšie je posudzovanie morálnej integrity lekára na základe toho, do akej miery jeho vzťah k pacientkam zodpovedal súčasným kritériám rešpektu voči laickému názoru na spôsob liečby.

„Nedotknuteľnosť“ lekára a jeho klinickej slobody úzko súvisí s inštitútom informovaného súhlasu pacienta/pacientky. Dôvodom, prečo sa viaceré pacientky cítili podvedené a zneužitú, bol fakt, že mnohé nevedeli, aké sú ich nálezy, aké sú možnosti liečby a už vôbec im nebola poskytnutá možnosť výberu.

⁷ Škál je i v súčasnosti viaceru. Papanicolaou navrhol päťstupňovú škálu v roku 1954, v roku 1967 sa začala presadzovať nová terminológia – cervikálna intraepiteliálna neoplázia (CIN) a nová klasifikácia – CIN 1 ako mierna dysplázia až CIN 3 (namiesto označenia carcinom in situ) (Bryder 2010: 10 – 13).

⁸ Normatívny model inštitúcie profesie na rozdiel od komerčného modelu zdôrazňuje význam určitého systému hodnôt a pravidiel ako vlastných a neoddeliteľných od danej profesie. Komerčný model kladie do centra špecializované poznanie a zručnosti.

Paternalizmus vo vzťahu lekár/ka – pacient/ka utvrdzuje nerovnú distribúciu moci oklieštením možností aktívneho rozhodovania sa. Predstava pacienta nedisponujúceho dostatočnými schopnosťami (informáciami, poznaním, schopnosťou zvážiť možné dlhodobé riziká a pod.) je „realizovaná“ v konkrétnych situáciách – akceptovaním roly vyžadujúcej odovzdanosť na jednej strane a prevzatím kontroly na strane druhej. Prelomiť rad opätovne sa opakujúcich vzorcov interakcie a posunúť tak ukazovateľ štandardu na škále smerom k rovnosti sa pokúšali aj ženské pacientske organizácie prostredníctvom edukačných a informačných kampaní zameraných na ženské telo a „ženské“ choroby, propagovaním samovyšetrenia ako efektívnej metódy opätovného „ovládnutia“ svojho tela, vytváraním sociálnych sietí a pod. Predpokladom rovnejšej distribúcie moci medzi profesionálmi a pacientkami je nadobudnutie presvedčenia o kompetentnosti rozhodovania.

Dôvodom pre selekciu informácií či prevzatie kontroly však nemusí byť len predstava o nekompetentných (neschopných, hysterických, emotívnych) ženách – pacientkach. Spolu s prevzatím kontroly preberá lekár i zodpovednosť za rozhodnutie. Bryder upozorňuje, že i v prípade doktora Greena nemožno interpretovať jeho postup ako degradáciu pacientky či prejav nedostatočného rešpektu. To, čo sa môže javiť ako oklieštenie možnosti rozhodovať, môže byť zároveň interpretované ako oslobodenie od bremena rozhodovania. Bryder medzi inými uvádza i nasledovné Greenovo stanovisko: „Prenechať rozhodnutie o hysterickom pacientke je najmenej žiaduce; ak si my nie sme istí ohľadom prirodzenej histórie ochorenia, ktoré cytológia odhalila, ako môžeme vôbec očakávať, že ona urobí rozhodnutie, ktoré prislúcha nám?“ (Bryder 2010: 68)

Neistota akoby mala ostať „za oponou“, aby nenarúšala obraz medicínskeho vedenia, ktorého nositeľom je práve lekár. Ten rozhoduje, lebo „má“ týmto vedením disponovať. Dôvera v medicínske poznanie hrá pritom kľúčovú úlohu pri samotnej liečbe, je predpokladom efektívneho terapeutického vzťahu. Neistota tak legitimizuje (alebo má legitimizovať) prevzatie kontroly v mene dôvery a úspešnej liečby.

Neistota vstupovala do medicínskeho rozhodovania v prípade rakoviny krčka maternice a karcinómu in situ z viacerých strán. Nielen v otázkach samotnej liečby, ale i v otázkach správnej diagnostiky (čo vlastne diagnostikuje Pap test?; Je postačujúca kolposkopia, cytológia či biopsia?; Ako klasifikovať nálezy cytológie a biopsie?) a v súvislostiach medzi CIS a rakovinou. Uplatňovanie šetrného princípu pri informovaní pacientky (o riziku rakoviny len v prípade, keď je riziko reálne, nie štatistické) vysvetľuje Bryder v kontexte tzv. kancerofóbie, teda fóbie z diagnózy rakovina. Napriek tomu, že lekári vysvetľovali rozdiel medzi rakovinou a nálezom karcinóm in situ, „pacientky [sa] naozaj báli rakoviny a interpretovali pozitívny ster takmer ako rozsudok smrti“ (Bryder 2010: 62). Z tohto dôvodu sa lekári časom pokúšali vyhnúť slovám „cancer“ a „carcinome“, aby tak predišli bezdôvodnému strachu, ktorý si pacientky často niesli v podvedomí i roky po úspešnej liečbe.

Formálny rámec informovaného súhlasu, jeho podoby, obsah a spôsob získavania sú určované viacerými medzinárodnými dokumentmi, z ktorých čer-

pajú národné legislatívne systémy a inštitucionálne normy. Smerodajnými zdrojmi sú predovšetkým Helsinská deklarácia z roku 1964 a Norimberský kódex z roku 1947. Súčasťou nálezu Cartwrightovej správy je i zistenie, že „absencia systematického vyžadovania súhlasu so zaradením do výskumu alebo súhlasu s liečbou (...) a neadekvátny postup schvaľovania a dozoru nad výskumom a liečbou predstavujú vážne riziko pre dodržiavanie práv pacientov“ (Cartwright Report: 212). To, čo podľa „správy“ absentovalo, je vypracovaná metodika získavania, obsahu a podoby informovaného súhlasu. Pri stanovení „štandardu“ vychádza zo spomínaných dvoch kódexov, domácich a zahraničných súdnych sporov. Ak klinická prax nezodpovedá „abecede“ povojnovej bioetiky, je predsa nespochybniteľné, že boli porušené základné etické normy.

Bryder však poukazuje na viaceré zaujímavé historické okolnosti. Predovšetkým, Norimberský kódex bol „národnými i medzinárodnými medicínskymi organizáciami, zahŕňajúc i Svetovú medicínsku asociáciu, od roku 1947 do roku 1975 prakticky ignorovaný“ (Bryder 2010: 69). Prečo? Pretože ho „považovali za vhodný a aplikovateľný pre utláčajúci a bezškrupulózný nacistický režim a nie pre západnú medicínu vo všeobecnosti“ (Bryder 2010: 69). Ďalej, i revidovaná Helsinská deklarácia (1975) poskytovala lekárom väčšiu slobodu v súvislosti so získaním a rozsahom informovaného súhlasu, než je to ukotvené v Norimberskom kódexe. „Univerzálnu platnosť podčiarkuje až americká Belmontská správa Národnej komisie pre ochranu ľudských subjektov biomedicínskeho a behaviorálneho výskumu v roku 1979.“ (Bryder 2010: 69) Po tom, ako sa rozšírila požiadavka získania informovaného súhlasu i na klinický výskum, ostalo dlho zvykom požadovať ústny súhlas a lekár mal zhodnotiť, ktoré informácie je vhodné poskytnúť a ktoré nie.

Oba spôsoby vedenia argumentácie – obžalujúcej i obhajujúcej – sú presvedčivo v svojej konzistentnosti. Protichodné stanoviská podľa môjho názoru nesvedčia o „predpojatosti“ jednej zo strán, skôr o inom štandarde – norme určujúcej charakter korektného terapeutického vzťahu. Cartwrightovej správa dôvodí súčasnými normami a predstavami, ktoré (všeobecne) považujeme za výdobytky pacientskeho hnutia. Považujeme ich za správnejšie a snáď i „pravdivejšie“ reflektujúce rôzne aspekty terapeutického vzťahu. Z tohto dôvodu s nimi pracuje ako s objektívne platnými kritériami. Bryder kontextualizuje tieto štandardy, sleduje premenu chápania vzťahov i zo strany vykonávateľov profesie, a tým sa pokúša spochybňovať ich univerzálnu platnosť bez toho, aby spochybnila ich oprávnenosť v súčasnej medicíne.

SILNÁ VS. SLABÁ PACIENTKA A PACIENTSKE HNU Tie

Pri čítaní Bryderovej *Ženských tiel* ma zaujala kritika zobrazovania ženy – pacientky ako obeť medicínskej praxe. Autorka tiež otvorene spochybňuje spôsob, akým sa v tomto prípade feministické organizácie, alebo skôr konkrétne aktivistky, „vpasovali“ do roly obhajkyň záujmov všetkých pacientok Ženskej národnej nemocnice. Oba aspekty – zobrazovanie zraniteľnosti ženy ako pacientky

a reprezentácia záujmov žien ako pacientok – je možné vidieť jednak v užšom kontexte prípadu a zároveň v širšom kontexte prieniku medzi feministickým a medicínskym diskurzom.

Po vypuknutí škandálu v médiách nemocnicu kontaktovali bývalé i súčasné pacientky. Reakcie a ich dôvody boli, samozrejme, rôzne. Od žiadostí nahliadnuť do svojich spisov cez sťažnosti až po podporné listy. Mediálna verzia príbehu a s odstupom času i Cartwrightovej správa akoby vytesnili príbehy spokojných, zdravých žien. Bryder poukazuje na fakt, že spokojných pacientok nebolo len niekoľko a svoju podporu Greenovi vyjadrovali listami adresovanými jemu, nemocnici či Ministerstvu zdravotníctva (Bryder 2010: 73). Tieto listy, podľa Brydera, nielen spochybňujú obraz mizogýnného lekára, ale i obraz bezškrupulózne novozélandskej medicínskej praxe vytvorený z mozaiky článkov, mediálnych správ a vyšetrovania.

Prítomnosť „iného“ hlasu tiež svedčí o prítomnosti inej – aj ženskej – skúsenosti. Keďže vznesené obvinenia a následné vyšetrovanie sa nevzťahovali len na jednotlivé prípady, ale na komplexný systém poskytovania starostlivosti a vykonávania výskumu, sú tieto skúsenosti rovnako relevantné ako skúsenosti Clare Matheson. Bryder preto konštatuje: „Coney a jej kolegyne tvrdili, že hovoria v mene všetkých žien Nového Zélandu, no toto skúmanie ukázalo, že vo vzťahu k Národnej ženskej nemocnici a Cartwrightovej vyšetrovaniu nemožno hovoriť o zjednotenom ženskom hlase. Skôr tu nachádzame pluralitu hlasov.“ (Bryder 2010: 198). Práve pre spochybnenie legitimacy rámcovania výskumu CIS cez feministickú agendu je Bryder označovaná ako antifeministka.

To, na čo poukazuje, totiž nie je len „početná“ prevaha úspešne liečených a spokojných pacientok. To by ostatne ani nebolo prekvapujúce a bolo by možné namietat, že i jeden prípad neetického postupu si vyžaduje pozornosť zodpovedných inštitúcií a verejnosti. Autorka však spochybňuje legitimitu vedenia tejto kauzy pod vlajkami obhajoby „ženských“ záujmov a víťazstva nad utláčajúcimi pomermi.

Neostáva pri všeobecnom spochybnení možnosti jednotne formulovať ženské záujmy (akoby sme hovorili o univerzálnej žene – pacientke), dáva hlas iným feministkám či feministickým diskurzom a ukazuje, že i konzervatívny postup, ktorý volil Green, je možné interpretovať ako rešpektovanie záujmov žien. Vychádza napríklad z diskusií v britskom feministickom časopise *Spare Rib*, v ktorom Lisa Saffron kritizuje invazívnu liečbu na základe pozitívnych nálezov Pap testu a ignorovanie šetrnejších postupov. Saffron práve zo svojej feministickej perspektívy tvrdí, že „len v spoločnosti, v ktorej dominujú muži, môžu lekári v takej miere prejavovať neúctu voči fyzickej integrite žien“ (cit. podľa Brydera 2010: 122). Šetrnejší postup liečby, na ktorý sa odvolávali britské feministky v diskusii v 80. rokoch zahŕňal napríklad odporúčanie používať pri styku ochranu (na základe americkej štúdie, keď 136 zo 139 žien malo normálne nálezy len vďaka tomu, že ich partneri začali používať ochranu).

Ďalším feministickým pohľadom, ktorý Bryder predkladá, je kritika skriningového programu rakoviny krčka maternice v UK. Podľa Tiny Posner (University of Oxford Department of Community Medicine) bol národný skriningový

program plný morálnych významov, ktoré ženy jednoznačne, i keď možno nie otvorene stigmatizovali. Implicitným odkazom bolo obviňovanie žien z nezodpovednosti, ak sa programu nezúčastnia, ako i z nezodpovedného/nemorálneho sexuálneho správania sa v prípade pozitívneho nálezu. Keďže Pap testy boli predstavené v intenciách otázky života a smrti a skreslenej heroizácie možností medicíny, Posner hovorí o utilizácii kultúrnych významov medicínskou profesiou, ktorá týmto spôsobom využíva pre svoje ciele strach (Bryder 2010: 122).

Kontext liečby rakoviny prekračuje kritiku viktimizácie ženy v role pacientky. Mnohé Greenove pacientky odmietali rolu obetí, ktoré nie sú schopné pochopiť situáciu, v akej sa nachádzali – pochopiť, že ich lekár zneužíva a toto zneužívanie prípadne zastaví. Ostrá polarizácia terapeutického vzťahu (utláčateľ – obeť) je skresľujúca, rovnako ako zúženie predstavy o podobách „konania“ na strane pacientok do podoby ostrého odporu voči rozhodnutiam lekárov.

Tu Bryder nadväzuje na iné autorky z oblasti histórie medicíny: „... súčasné historické bádanie spochybnilo tendenciu medzi feministickými historičkami vidieť ženy minulosti ako obeť patriarchátu. Kanadská historička medicíny Wendy Mitchinson poukázala na to, že ženy v minulosti by nemali byť považované za obeť medicínskych vzťahov, že participovali na utváraní svojich vzťahov s lekármi prostredníctvom rozmanitých požiadaviek, vyjednávania a prejednávania; že v dynamike vzťahu pacientka – lekár mali miesto odpor aj podvolenie sa, že ženy ako individuálne pacientky disponovali nejakou formou konania“ (Bryder 2010: 198). Odmietanie a odpor nemusia byť jediným spôsobom, ako si „osvojiť“ situáciu. Za určitých okolností môže byť rovnako racionálne súhlasiť, nasledovať, dôverovať.

PRIPÍSANIE ZODPOVEDNOSTI AKO (POLITICKÉ) KONANIE

Priznávam, že oddialenie odpovede na otázku „Koho rozprávanie je pravdivé?“ či úplné vylúčenie tejto otázky za hranice záujmu skúmania je čiastočne frustrujúce. Ako to vlastne bolo? Je Cartwrightovej správa víťazstvom ženského emancipačného hnutia? Kto v tomto diskurze zavádza a manipuluje? Rezignovanie na hľadanie jasných kritérií etického a neetického, teda v konečnom dôsledku správneho a nesprávneho nezodpovedá potrebe jasného etického rámca – rámca dobra a zla.

Etický rámec však môžeme opätovne získať (či skôr opätovne skonštruovať), ak akceptujeme, že pripísanie zodpovednosti je tu nevyhnutne politickým konaním. Teda, je nevyhnutne konaním z určitej pozície – je zaujatým, nie objektívnym podujatím – s cieľom ovplyvniť (posunúť/potvrdiť) sféru a rozsah zodpovednosti viažucej sa na určitú sociálnu rolu. Politickosť či zaujatosť ovplyvňujú voľbu platných kritérií, ich rekonštrukciu či potvrdenie. To neznamená, že tieto kritériá môžu byť ľubovoľné. Ako som sa pokúsila ukázať, v oboch prípadoch boli predložené racionálne argumenty v prospech jednotlivých kritérií hodnotenia konania. Tieto kritériá a rámec ich platnosti sa stávajú predmetom kritick-

LITERATÚRA:

- BARTON, Ch. 2009a. An unfortunate revision. In *New Zealand Herald*, 15 August. Dostupné na: http://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=10590850. Získané: 11. 3. 2013.
- BARTON, Ch. 2009b. An unfortunate fallout: Academics against Bryder's revisionist history. In *New Zealand Herald*, 19 September. Dostupné na: http://www.nzherald.co.nz/chris-barton/news/article.cfm?c_id=36&objectid=10598213&pnum=1. Získané: 11. 3. 2013.
- BRYDER, L. 2010. *Women's Bodies and Medical Science: An Inquiry Into Cervical Cancer*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- CARTWRIGHT REPORT. 1988. *The Report of the Committee of Inquiry into Allegations Concerning the Treatment of Cervical Cancer at National Women's Hospital and into Other Related Matters*. Auckland: Government Printing Office.
- CONEY, S. – BUNKLE, P. 1987. An Unfortunate Experiment in National Women's. In *Metro*, June.
- ELSE, A. 2010. 'The Unfortunate Experiment' and the Cartwright Inquiry, twenty years on: why getting it right matters. In *Women's Studies Journal*, č. 2.
- LÖWY, I. 2011. *A Woman's Disease*. Oxford: Oxford University Press.
- MANNING, J. (ed.). 2009. *The Cartwright Papers: Essays on the Cervical Cancer Inquiry 1987 – 88*. Wellington: Bridget Williams Books.
- MCCREDIE, M. R. a kol. 2010. Consequences in Women of participating in a study of the natural history of cervical intraepithelial neoplasia 3. In *Australian and New Zealand Journal of Obstetrics and Gynaecology*, č. 4.

STÖCKL, A. 2010. Public Discourses and Policy making. The HPV Vaccination from the European Perspective. In WAILOO, K. a kol. (ed.). *Three Shots at Prevention. The HPV Vaccine and the Politics of Medicine's Simple Solutions*. Baltimore : John Hopkins University Press.

kého prehodnocovania v diskurze,⁹ ktorému je vlastná špecifická dynamika vzťahov medzi obviňujúcimi a obviňovanými.

Nie každá skupina má možnosť efektívne vstúpiť do verejného diskurzu o zodpovednosti v role obviňujúceho. Východisková štruktúra moci medzi obviňujúcimi a obviňovanými je súčasťou širšieho spoločensko-politického prostredia. Rozloženie moci (oprávnenia) obviňovať, ako aj normy, predstavy o povinnostiach (rodiča, lekára, zamestnávateľa a pod.), rozsahu či inštanciách zodpovednosti v konkrétnych prípadoch sú zároveň východiskom i predmetom možných zmien.

Napriek tomu, že si ako aktérky a aktéri diskurzu o zodpovednosti často uvedomujeme formatívne pôsobenie pripísania a prijatia zodpovednosti, akoby sme sa nevedeli vzdať predstavy o objektívnej morálnej zodpovednosti, ktorú je potrebné len odhaliť. I keď sa môžeme usilovať o objektívne zmapovanie konkrétnych udalostí (liečebné postupy, rozhodnutia, peer review a pod.), samotná rekonštrukcia udalostí nie je postačujúca na sformulovanie hodnotiacich súdov. Predstavy o štandardnej liečbe, o štandardnom terapeutickom vzťahu, obraze ženy v role pacientky, ako aj obraz lekárskej profesie tvoria spolu s ďalšími spoločenskými konceptmi normatívny rámec, bez ktorého by diskurz o zodpovednosti nebol možný. Normatívny rámec je rovnako predmetom sociálnej rekonceptualizácie – nie je univerzálny. Neobjavujeme ho, ale utvárame účasťou na takomto diskurze. Jeho ukotvenosť nie je nedostatkom, práve naopak, vďaka tomu je možné pracovať s jednotlivými súčasťami normatívneho rámca ako s nástrojmi v širších spoločenských súvislostiach. Podmienkou je však obrátiť pozornosť na tieto normatívne koncepty ako na nástroje a uvedomiť si ich funkcie – rozšírenie či zúženie sféry zodpovednosti aktérov, transformácia vzťahov a ich vnútornej dynamiky, rozšírenie/zúženie sféry následkov konania, ktoré je konštitutívnym prvkom identity (následky konania, pri ktorých aktér identifikuje seba ako ich príčinu) a pod.

Zámerom Cartwrightovej vyšetrovania nebolo len posúdiť prípady konkrétnych pacientok, ale aj zhodnotiť celkový stav starostlivosti o pacientky s cieľom sformulovať opatrenia a postup nápravy. Celospoločenský kontext tak bol od začiatku explicitný. Bojovú terminológiu a odhodlanosť aktivistiek presadiť určité predstavy o štandardoch medicínskej praxe považujem za legitímnu v kontexte politického konania, akým táto kauza nepochybne bola. Prehliadnutie (popieranie) sociálnej ukotvenosti prijatých kritérií a noriem však malo za následok oklieštenie verejnej diskusie o „nešťastnom experimente“. Linda Bryder, s odstupom dvadsiatich rokov, ponúka práve tento alternatívny normatívny rámec a svojim zásadným stanoviskom dopĺňa uvažovanie o vhodných kritériách posudzovania medicínskej praxe i o iné hlasy, ktoré v 80. rokoch nemali v diskurze dostatočnú silu – o hlasy medicínskej profesie.

⁹ Zaujímavú analýzu štruktúry, dynamiky a sociálnych funkcií diskurzu o zodpovednosti predkladá americká pragmatička Marion Smiley v práci *Moral Responsibility and the Boundaries of Community* (1992). V nej sa pokúša ukázať, akým spôsobom sa vzájomne ovplyvňujú súdy o kauzálnej zodpovednosti a chápanie sociálnych rolí spolu s konceptom komunity, voči ktorej nesieme zodpovednosť.

PATRYCIJA KYLYNA

Neznáma krajina

Som cudzinka, rozumiem len po vodnom, po časovom;
vidím to, čo som už videla, čo som nikdy nevidela.
To, čo je ďaleko, odo mňa ďaleko.

Les sa chytil pahorkov hnedým dymom
akoby mal byť zakrátko rozviaty vetrom;
listy bežali ako raky
a kry sa očisťovali.

Pri potoku ležal čriepok s čiernymi vzormi;
práve pri ňom niekoho pochovávali –
zem voňala, voňali odtlačky
a medzi tieňmi dubov znel hlas:
Sláva! Sláva na veky!

Za horami bledlo veľké mesto,
zabeleli sa kupoly ako bodliaky
a vtedy minarety sťa trstiny v trstí
i vojská ticho ako hmla schádzali
a všetko biele mizlo v bielom nebi
a cesty presakovali do zeme
ako písmo do papiera
ako kosti do kameňa.
A vtedy sa rozjasnila step.

Útek prachu a otvorené ústa bez kriku:
stepní jazdci.
Preháňali sa na obzore, hrivy viali,
kone sa blyšťali ako čierne sklo;
aj z ďaleka ma oslepovali
– kone s bokmi bandury –
kým náhle nezmizli za obzorom.

PATRYCIJA KYLYNA (vlastným menom Patricia Nell Warren), americká poetka a prozaička. Narodila sa v roku 1936 v Montane. Študovala stredovekú literatúru na Manhattan College v New Yorku, neskôr pracovala ako redaktorka v časopise Reader's Digest. V roku 1957 sa vydala za ukrajinského básnika Jurija Tarnavského, naučila sa po ukrajinsky a začala v tomto jazyku písať. V kontexte ukrajinskej literatúry je zaraďovaná k tzv. Newyorskej skupine básnikov (spolu s Virou Vovk, Bohdanom Bojčukom, Žeňou Vasylkivskou, Emmou Andrijevsou, Jurijom Tarnavským, Bohdanom Rubčakom, Olehom Koverkom, Markom Carynnykom, Romanom Babovom a Marijou Revakovyč). V ukrajiničine vydala básnické zbierky *Tragédia čmeliakov* (1960), *Legendy a sny* (1964), *Ružové mestá* (1969). Spolu s Jurijom Tarnavským preložila do angličtiny ukrajinské dумы – *Ukrainian dумы* (1979). V roku 1974, rok po rozvode s Tarnavským, vydala v angličtine pod vlastným menom román s queer tematikou *Front Runner*. Otvorene sa hlási ku svojej neheterosexuálnej orientácii. Od 70. rokov 20. storočia sa angažuje v emancipačných a rozvojových projektoch zameraných na gejov a lesby. Je výbornou bežkyňou, v roku 1972 ako jedna z prvých žien prebehla Bostonský maratón. Je považovaná za „matku frontrunnerov“, členov bežeckých klubov organizujúcich lesby, gejov, bisexuálov a transsexuálov, ktorí, inšpirovaní jej knihou, za-

čali bojovať o svoje občianske práva. V angličtine vydala viacero bestsellerov: *The Fancy Dancer* (1976), *The Beauty Queen* (1978), *One is the Sun* (1991), *Harlan's Race* (1994), *Billy's Boy* (1997), *The Wild Man* (2001). V ukrajínčine nepíše od roku 1979.

Ako okno chveje sa nebo,
pred troma dňami sa tam skončilo bombardovanie;
pri potoku nachádzam čriepok s čiernymi vzormi, nedávno rozbitý,
zem pri potoku je čerstvo rozkopaná.

Moje čriepky sú mokré;
stojím medzi odrazmi vody, medzi tisícami halúzok,
medzi krikom zvierat a kmeňov
a hlas pod stromom ticho vraví:
Sláva! Sláva na veky!

(Zo zbierky *Trahedija džmeliv, Tragédia čmeliakov*, 1960.)

Čierny topol

Na pahorku stojí dom a čierny topol.
Rozbité okná sa rozširujú nocou,
halúzky topoľa sa zužujú nocou.
Zdá sa nám, že pahorok ukrýva tisíc hrobov,
že dom ukrýva tisíc pohľadov,
že topol ukrýva tisíc obesených duchov,
že noc ukrýva tisíc storočí.
Ó, tak sa bojíme, obchádzajúc pahorok,
že nazývame strechu tajomnou,
že nazývame korene prekliatymi.
Nezabudnime na ten dom.
Zabudnime na nezabudnutých,
zabime mŕtvych,
nebojme sa bielych kráľovien,
kričiacich hrdinov a krvavých kráľov,
lebo na pahorku stojí dom a čierny topol –
tam je pre nás nadostač strachu,
tam je pre nás nadostač času.

Dedičstvo

Od prababky mám
drevenú lyžicu:
len trochu zodratú
na jednej strane.
Mám od nej brošňu
zo slonovej kosti:

troch bielych koní
pod bielym stromom.

Od nej mám hrom
v letnom popoludní
strach i údiv
v kríkoch egreša.

Od nej mám trest
mojej babky:
nežnejší ako trest
jej vlastnej babky.

Od nej mám smrť,
od nej mám hrob
aj vrúbkovanú báseň
pod krivou brezou.

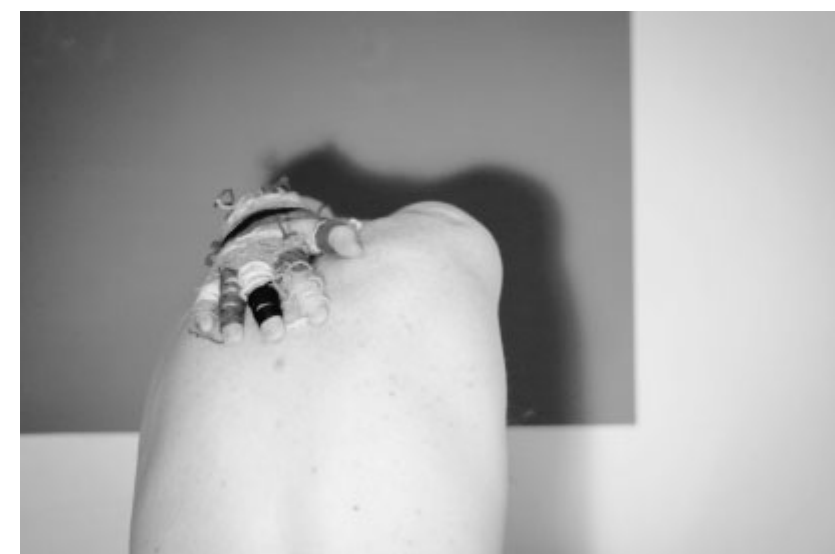
Listy majú svoj
čas na padanie
a kvety na vädnutie
pod južným vetrom,

ale iba ty,
jediná zo všetkých,
máš všetky obdobia
na svoju smrť.

Kasida

(fragment)

I.
Vrátila som sa do hôr
nikdy ich neopúšťajúc;
opustila som hory
nikdy sa do nich nevracajúc.
Hory – ružový múr,
skaly – ružová brána.
V mojom meste len orly stavali chrámy,
len rieky stavali cesty,
len hromobitá stavali veže.
Pri každom západe slnka



Kristina di Enes: *Ruka*, 2010

moje mesto horelo ako Trója.
 Ale nezhorelo,
 lebo moje mesto je príliš nové na prekliatie,
 lebo moja rodina je príliš nová na tragédiu.
 Moja matka – kameň,
 môj otec – lišaj,
 moje dedičstvo – zemetrasenie.
 Osamelá sedím pod ružovým múrom
 a nemyslím, neuctievam, nemodlím sa,
 lebo narodiac sa, nejestvujem.

Zrazu – kto je to?
 Cudzinec, cudzejší ako ja,
 putuje mojím mestom.
 Tmavý divoch s čiernymi očami
 nesúci zlatý nôž
 a na rukách zlaté náramky.
 Pred jeho čiernym pohľadom
 sa chrámy menia na hniezda
 a cesty na vodopády
 a veže na búrky.
 A hory a skaly zhoreli,
 nie požiarom Tróje,
 ale západom slnka.
 A ja pred jeho čiernym pohľadom,
 ja, kameň, mením sa na kameň,
 a cítim v sebe neskutočnú bolesť kameňov,
 ktoré nevedia, že sú kameňmi,
 ktoré nevedia, že sa bolia.
 Naťahujem ruku k tmavému divochovi
 a pýtam sa ho: Kto ste?
 Môj otec, môj syn, môj boh?

Ale divoch sa zľakol
 a utiekol s čiernou žiarou v očiach
 a zvoním zlatých náramkov.
 Ja som potom tiež utiekla z mesta
 cestovaním pomalším od lišaja,
 smútkom pomalším od kameňa –
 vrátila som sa, opúšťajúc ho,
 vrátila sa k nemu navždy.

(Zo zbierky *Legendy i sny, Legendy a sny*, 1964.)

Cintorín

Tu je pochovaný,
 pod pamätníkom z granitu, vedľa brezy.
 Áno, bol to veľký pán.
 Nepamätám si, kedy zomrel,
 ale povedali mi, že všetci plakali.
 Z cintorína vidieť topole pri rieke,
 v ktorej ho pokrstili.
 Vidieť hory, kde sa učil pokušeniu,
 vidieť cestu, ktorou jazdil na koni do dediny,
 a vidieť sad na vzdialenom pahorku,
 kde sa jeho srdce rozpolilo ako jablko zhodené vetrom.
 Každú jeseň sem prichádzame s kvetmi –
 fialovým orgovánom a bielymi klinčekmi.
 Nebojíme sa večnosti.

(Časopisecky v *Novi Poeziji, Nová poézia*, č. 7/1965.)

Minimálne verše

1.
 Kameň. Iba kameň.
 Bez hory, bez hrôzy, bez hostí.
 Nevieme, či ukryje v sebe skamenelý odtlačok listu, alebo nie.
 Bez magmy, bez mapy, bez mora.
 Kameň. Iba kameň.
 Vyhýba sa sochárom, veď metafyzika loví iba jeho tieň.
 Kameň bez kameňa.

12.
 Keď rozpíliš jednu z mojich kostí
 nájdeš dúhu, ktorá sa stráca v dúhe,
 šesťuholník, ktorý sa stráca v šesťuholníku.
 Pozeráš sa do môjho súcna elektronickým mikroskopom,
 nachádzaš dúhu, ktorá sa stráca v dúhe,
 šesťuholník, ktorý sa stráca v šesťuholníku.
 Preskúmaj moju dušu teleskopom,
 nájdi belasé v červenom, geometriu v čase.
 Keď si sa do mňa zaľúbil, ja som už zmizla.

17.

Dávam si hádanku:
 infračervená minúta proti mojim mihalniciam,
 dvadsaťdva mikrónov proti mojich dňom,
 nové modré hviezdy proti môjmu osudu,
 vesmírne tajomstvo proti môjmu tajomstvu:
 ktoré z nich je väčšie, strašnejšie? – pýtam sa sama seba.
 Ale odpovede niet, pretože ja sama som strach.

18.

Autoportrét urobený laserom:
 moja tvár je červená ako červeň;
 obočie – ako zeleň, a riasy tiež.
 Tieň vedľa môjho nosa – žltosť.
 Jedno líce – belasosť.
 V mojich očiach sa aj túžba po nesmrteľnosti
 stáva spektrom: pohybuje sa od modrého k červenému.
 Ľahko sa spoznávam, keď miznem.

33.

Snívalo sa mi, že ona – neviem,
 či moja mama, alebo nenarodená dcéra –
 prišla ku mne do môjho mesta.
 Nevie, či. Námraza. Stromy už
 umierali. Vzdialený hrom posledného lietadla.
 V mojom meste. Ukazovala som jej, kde
 na jar vyrastú tulipány. „Tu
 aj tu, pod mŕtvou trávou.“ Nevie, či.
 Vzdialený dym posledného mesta. Povedala
 mi (tri vrásky na čele): „Snívala sa mi
 lampa a čmud z nej. Bola to smrť?“
 Námraza. A ja jej: „Tu aj tam,
 tulipány a snežienky.“ Ja sama, alebo ona, prišla ku mne
 a povedala (vrásky): „Z lampy, čmud. Alebo
 smrť?“ A ja: „Ale kdeže, nie čmud, ale tymian.“
 Nevie, či sa mi to snívalo, alebo ja som sa.
 Nie čmud, nie čmud, ale tymian.

34.

Som infračervená.
 Tekutina je biela a ja infračervená.
 Červený smäd, oranžová hrôza,
 žltá predstavivosť, zelený smútok a
 belasá pamäť a možno fialová smrť.
 A ja som infračervená.

A ja som sebe neviditeľná,
 hoci svietim vo vlastnej temnote.
 Potrebujem špeciálne okuliare,
 aby som sa mohla vidieť v zrkadle.

38.

O čom bude moja balada?
 Prales už nejestvuje. A keď jestvuje,
 my už v ňom nevieme žiť.

43.

Dieťa moje, svet má pre teba
 darček k narodeninám:
 nový kolotoč, bez koníkov,
 ale s ružovými a modrými bombami.
 Netráp sa, tie bomby nie sú ozajstné.
 Cítiš, ako sa veselo krútia v rytme hudby?
 Nie v rytme zabudnutého valčíka, ale v rytme elektronického piskotu.
 Kolotoč je celkom nový, dieťa moje, ešte sa ho
 nedotkli detské prsty.
 Čo sa to pýtaš? Áno, prisnil si sa
 akémusi dobrému robotovi
 a on skonštruoval
 kolotoč zo svojej fotografickej fatamorgány.
 Aj roboty boli kedysi deťmi.
 Vyskoč na kolotoč, dieťa moje, a neboj sa,
 povedali mi, že tie bomby, to sú hračky.

54.

Nevie už,
 čo je to cit.
 Hľadám v slovníku,
 ale nenachádzam
 tie kovové veci,
 čo cítim v duši.
 Len šrapnel preniká
 z takej diaľky
 a tak hlboko?

56.

Vpúšťam vás do tajomného sveta.
 Nie je v ňom nič zaujímavé,
 len elektróny očistené od emócií.
 Žiadne hriechy, len lišaje
 obhrýzajúce kamene.

Slnko ani rozum nemajú
s nami nič spoločné.
Osamelá kométa, i ja som osamelá –
obaja sme cudzinci, krajiny bez krajiny.
Aj urán je nevinný,
lebo nič nevie o bombách.
Vpúšťam sa
do pravdivého sveta,
kde niet žiadnej poézie.

60.
Trstie zuní.
Strieborné trstie zuní.
Medené a železné,
zuní bez vetra,
bez blata, železné.
Nesadajú naň vtáky,
ale ono zuní bez neba, uránové.
Slnko naň nesvieti,
ale ono zuní, zuní
alumíniové, mosadzné,
bez jesene a kyslíka,
dokonca aj bez ľudí,
ktorí ho stvorili.

(Fragmenty z cyklu – básne cyklu boli publikované časopisecky
v rôznych číslach periodík *Nová poézia* a *Súčasnosť, Súčasnosť*.)

Sedem egyptských piesní

2. TIE

Nič z teba nezostalo,
len mramorové pery,
ktorými meriame tvoju lásku, nachádzame
tvoje bozky stratené v chodbách múzea.

Nezostalo nič živé,
len mramorová šija, ale teraz
je oveľa dokonalejšia ako živé telo,
ako tvoje nežnosti stratené v chodbách hotelov.

Nezostalo nič, iba ty,
živšia ako život, krajšia ako krása.
Nepotrebuješ dejiny, smrť, ani koráľkový náhrdelník.
Bozkávaš všetkých, nikoho, alebo seba.
Nehľadáš dušu v dlhých chodbách.

5. SMENCHARE

Prichádzaš k nám anonymne,
pýtaš sa: „Povedzte mi, kto som,
už dávno som zabudol svoje meno.“
A my sa pýtame: „Kto si?“

Čakáš na nás neviditeľne:
„Pozrite sa na mňa, moja krása
dávno pominula, ako lesk zo zlatého plechu.“
A my sa pýtame: „Čo je to krása?“

Nechceš nás objasť bez účelu:
„Prinášam všetku lásku z kráľovstva tieňov.
Smrť, to je rieka extázy, kaskáda snov.“
A my odpovedáme: „Neskoro. Už neveríme na lásku.“
A tvoje slzy cvendžia ako zlaté edikty.

(Fragmenty z cyklu – celý cyklus vyšiel v časopise *Nová poézia*, č. 11/1969.)

Kôň so zelenou hlavou z vinylu

Kôň so zelenou hlavou z vinylu cvála
v kráľovstve tieňov za železnicou,
preteká sa s vlakom naloženým červenými kostami,
cvála, cvála, ako apokalyptický kolotoč:
jeho šija sa podobá na saxofón (pole na bubon),
cvála ako jazz, ktorý má nozdry a chvost;
kosti ho cítia, menia sa na červené balóny,
slobodné vzlietajú z vlaku k nebu a spievajú:
„Niet Boha okrem Boha,
a tento kôň je Jeho prorokom,
kôň so zelenou,
kôň so zelenou,
kôň so zelenou hrivou z vinylu!“

Cvála šialene, radostne, zeleno,
 skáče po domoch a autobusoch,
 vŕhaje ulice do kaleidoskopu,
 vŕhaje mesto do žltého parazólu –
 stareny tancujú, diktátori jedia jahody,
 a Eva sa vracia k nevinnosti.
 Vážené banky rozhadzujú peniaze namiesto konfiet,
 červené semafore sa menia na ruže,
 časopisy na zlatý plech, rosa padá ako dážď,
 oslobodzujú väzňov, deti počúvajú matky
 a ženy ležia s rozťahnutými nohami –
 čo za svätá frivolnosť!
 Kôň cvála,
 preháňa sa so slnkom nad oceánom (vlny sa menia na cimbal)
 a za koňom sa na chvíľu zastavujú vojny –
 De Gaulle bozkáva premiéra Anglicka,
 premiér Sovietskeho zväzu bozkáva pápeža.
 Namiesto kameňov – chlieb, namiesto kysloty – med,
 a kati hrajú na husliach,
 a krematóriá sa menia na cirkus.
 Na okamih sa zlý svet stáva zákuskom
 a anjeli chodia v metre hore nohami.
 Všetko je dobré! Všetko je krásne!
 Hrdzavý most vyzerá ako snehová vločka,
 továreň odlieta ako kídle labutí,
 krysy nosia cylindre a idú na bál,
 dokonca aj smeti sa blyštia ako zafíry.

Kôň so zelenou hrivou z vinylu
 cvála vpred, cvála vesmírom (planéty sa menia na opilcov);
 jeho stopy sú galaxie,
 jeho frkanie nové hviezdy,
 jeho tieň červený posun,
 čo sa svetom ženie ku koncu bytia
 a veselo kričí saxofónovými ústami:
 „Ej, Bože dobrý, už je čas zničiť svet,
 mne stačí aj raj zo zeleného vinylu!“
 A jeho erdzanie za ozýva ako piskot vlaku.

Ach, aká škoda, že ten kôň nejestvuje,
 škoda, že nebude môcť nikdy cválať,
 kôň so zelenou,
 kôň so zelenou,
 kôň so zelenou hrivou z vinylu.

(Časopisecky v *Nová poézia*, č. 12 – 13/1971.)

Spomienka

Kedysi dávno, za tmavej letnej noci,
 sa na mňa cez okno spálne
 pozeral blesk
 ako strašidlo, ako potulná mŕtvola
 s ohnivými očami.
 A ja, ešte dieťa, som sa triasla v posteli
 a takmer som umrela od strachu.

Ale neskôr, keď som mala trinásť rokov,
 jednej tmavej letnej noci
 si blesk sadol k mojej posteli,
 do kresla mojej prababky
 a začal mi čítať rozprávky.

Jej dlhá sukňa ma oslepuje.
 Na prste nosí starý
 žltý diamant.
 Podáva mi čerstvú halúzku kaliny,
 bielu tigrovanú ľaliu
 a vraví: „Všetko najlepšie!“
 A pobožká ma.

Na stene spálne visí
 veľké barokové zrkadlo zo striebra,
 v ktorom vidím všetky dni svojej duše
 a dni všetkých svojich spomienok,
 všetky moje úzkosti a obavy,
 všetkých mojich ohnivých anjelov
 a všetkých spoločníkov nezabudnutých snov.

„Všetko najlepšie!“
 Je mojím osudom – byť milenkou blesku.
 Je mojím osudom – byť bleskom
 a oslepovať sa, aby som videla.

(Časopisecky v *Súčasnosť*, č. 1/1979.)

Ohnivý býk*(Poéma)***1. UVAŽOVANIE MATADORA**

Matka Božia, teraz, keď čakám pred Tebou
 prichystaný na koridu, odetý do červene a zlata,
 pred ohnivými lampiónmi v hotelovej izbe,
 v ktorej ma na chvíľu nechali, aby som sa pomodlil,
 lebo o polhodinu budem stáť pred rohmi býka,
 Matka Božia, teraz, keď čakám, povedz mi
 v tejto chvíli nepokoja, keď sa zlaté výšivky
 stali mojimi nervami a žilami, povedz mi,
 prečo neustále hľadám a nenachádzam,
 prečo zanovito jem kameň namiesto chleba,
 alebo, lepšie povedané, pretože nevravím pravdu, povedz,
 prečo nemôžem nájsť srdce,
 a prečo, keď z neho kúsok nachádzam, láska do mňa nevchádza.
 Matka Božia, Ty, čo pohybom sukne odvádzaš býka
 od matadora, ktorý spadol, povedz mi, prečo sa túlam
 v tmavej úžlabine lly, ale nenachádzam vodu,
 prečo zomieram za to, bez čoho nemožno žiť,
 prečo ma požierajú vrany namiesto toho, aby ma krmili.
 Povedz mi konečne, prečo nikdy neviem,
 že nedostanem odpoveď ani od Teba, ani od seba,
 že musím opustiť lampióny, zasvietené akoby pre
 neznámeho mučeníka v katakombách,
 a ísť opäť na koridu, nevediac,
 či sa vrátim, aby som zhasil plamene.

2. BRONZOVÝ PRÍSLUB

Zomreli sme necítiac bolesť.
 Naš manifest – more modré od nafty a peny chemikálií.
 Naše prestieradlo – opar dymu nad mestami,
 a náš hrob – kopec spálených odpadkov.
 Pod ním medzi káblami a hrdzavými kabalami
 leží pochovaný malý bronzový býk –
 príslub zabudnutej obety.
 Zaujímavé! – vravíme a vážime si ho, akoby bol v múzeu.
 Ibaže v metre reve Minotaurus – požiera vozne aj pasažierov
 a jeho rev sa ozýva prázdny tunelmi plnými kostí a olejových lúč.
 Zaujímavé! Škoda, že medzi nami nie je Theseus.

Ale my sme už iní, lepší, racionálnejší.
 Poznáme vegetariánstvo a večnú anestéziu –
 v našom svete nevládne pradávny strach.
 A kdesi v uliciach ako burlak cestuje smutný prízrak Dia,
 a kdesi sa matador oblieka na koridu do krvi a ohňa,
 kdesi na bitútku z brucha vola plynú rubíny a modré stuhy.
 Načo je hrdé umieranie, načo nezmyselné chvastúnstvo?
 Aj keď sme starší ako vtedy, nerozumnejší, hriešnejší –
 budeme potrestaní tak isto ako Hypolit v družici,
 keď uzrel prízrak býka, ktorý sa dvíhal zo zašpineného vesmíru.
 Ó, ako nás zviera bronzový príslub,
 ako zviera, ako nás zviera!

3. CHRÁM JEDNÉHO POPOLUDNIA

Matador, tmavý a prísny ako socha svätého
 na portáli stredovekého chrámu,
 prichádza s ružovou pelerínou v rukách
 ako pútnik s tajomným sľubom – na bohoslužbu.
 Býk naňho čaká ako slnko, ktoré zapadá v kameňolome
 a matador ho pelerínou prosí,
 aby spolu vytvorili veľký chrám.
 Každý oblúk – dúha peleríny,
 ktorá vedie býka okolo tela matadora.
 Matador sa od vzrušenia vznáša ako zvonica.
 Jeho čierne oči horia ako uhlíky kadidla.
 Rozhnevaný býk vyrezáva rohmi portál.
 Pot sa mení na víno a krv na zlatý oltár,
 šabľa v srdci – na zsvätenie.
 A keď býk padá mŕtvy, minie tisíc rokov,
 a chrám tiež padá, pomaly, bez hromu,
 omdlieva v slnku ako svätá vidina.
 Len matador prežije katastrofu
 s očami zuhoľnatenými imperiálnym ohňom.
 Tak bol Rím postavený i zničený za jedno popoludnie.

4. RANA JASNEJŠIA AKO SLNKO

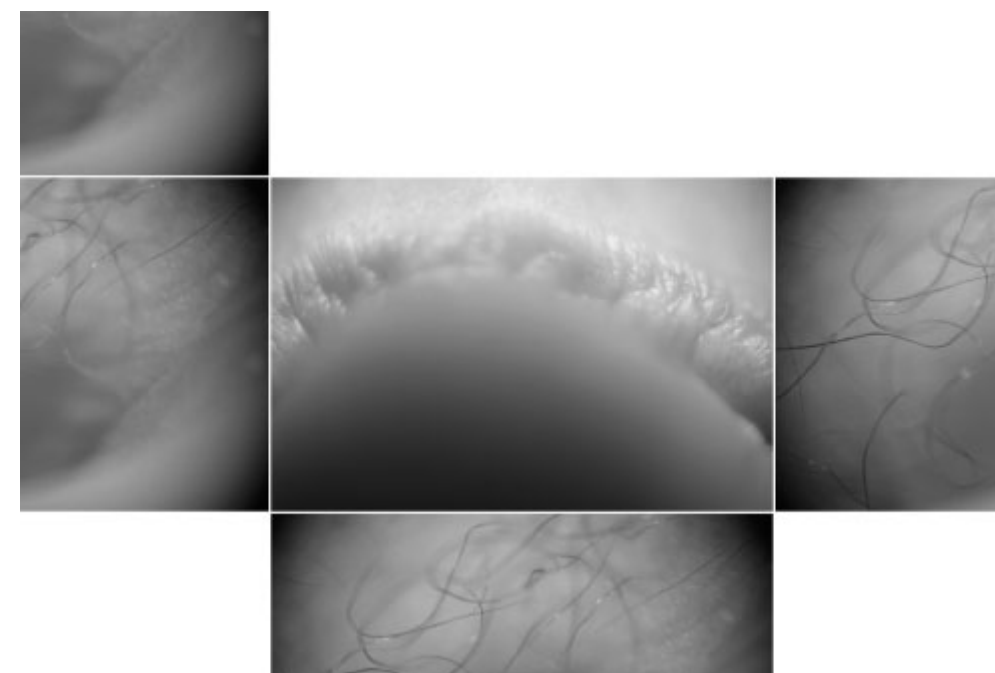
Aréna čaká, akoby bola pokropená benzínom
 a krik trúb, ta-ra-rí, na ňu padá ako zažatá zápalka.
 Na vysokej veži smrti medený býk zvoní na poplach.
 Odev matadora je červenší ako čerstvo vyrezané srdce
 a pre zlato na jeho výšivkách zabili milióny indiánov.

Býk beží k matadorovi, šliape po kostrách, ta-ra-rí!
 Ó, všetok pradávny strach! Všetok bôľ! Všetok tovar impéria!
 Zlato i slzy, lode i kati, heretici i elégie!
 Býk beží, šliape po horách smaragdov a ženských vlasov,
 ale nesleduje červenú pelerínu, vyhadzuje človeka nahor
 a roh preniká stehnom ako kométa, ako raketa.
 Buch! Vesmír horí – Drážďany, Rím, Eden.
 Horia kresťanskí mučeníci, Židia i Atahualpa,
 aj budhistický mních v kaluži benzínu, ta-ta!
 aj kozmonauti v blčaní rakety,
 aj anjel s šablou pri bráne, ta-ra-rí, ta-ra-rí!

Nevieme, či Boh stvoril človeka,
 ale vieme, že človek stvoril krematóriá,
 vieme, že srdce, to je zlievareň na zlato a telo,
 že história, to je krik chudoby a popol a kvílenie.
 Naveky visí v nebi matador.
 Na chvíľu je Adam,
 v ktorého stehne svieti roh
 ako Hirošima, ako sviečka, ako slnce.

5. BÝK UPROSTRED ARÉNY

Nie, ja nemôžem zomrieť, nie.
 Moja maska so zlatými rohmi sa zmení na riečny štrk,
 ale ja, vravím vám, nezomriem.
 Ako ma možno zabiť a nezničiť pritom svet?
 Moje oči príliš dlho hľadeli na obzor, aby som sa stal obzorom.
 Ako sa stať zemou, keď už v kostiach nosím zelený špik?
 Videl som príliš veľa stromov, vypil príliš veľa vetrov,
 príliš dlho som bol slobodný, aby som bol otrokom nebytia.
 Pohľad davu ma robí nesmrteľným
 a ten so šablou predo mnou zabije moju smrť.
 Som bezodnou túžbou
 i lásky výtržnosťou – moje kučeravé čelo.
 Ó, aký biely bôľ v mojom srdci!
 Som čierny mrak nepoznania,
 som kryštálový zámok extázy.
 Hoci som zranený, ešte bránim svoju osamelú vôľu.
 Som akýsi slabý – musím si ľahnúť na zem.
 Som ohnivý holub v čase môjho vlastného čakania,
 ja nemôžem umrieť nikdy, nikdy, nikdy.
 Dávajte si pozor, som nebezpečný!
 Zomieram!



Kristina di Enes: Ústa, 2010

6. ZLATÉ ROHY

Matador stojí, triumfuje vedľa mŕtveho býka.
 Ako mesiac zatemňuje slnko zver
 a okolo hlavy mu rastie svätožiara.
 Dobré sa pozerajte – je to posledná možnosť vidieť,
 ako sa muž mení na Boha.
 Pečeň Prometea je už zjedená,
 ale on ďalej kričí v reťaziach na kopci škváry,
 lebo jeho jadrá už nepožiera zobák orla, ale helikoptéra.
 Neplodné ženy sa už nedotýkajú rohov,
 už je zakázané v noci zimného slnovratu
 priväzovať prskavky k rohom býka,
 aby reval a bežal v búrke iskier,
 aby sa z jeho rohov narodili dve slnká.
 Európe sa už prejedla idyla s bielym býkom –
 nervózne sedí v kabinete lekára
 a vraví: Chcem potrat. Mám na to právo.
 Pre nás – nesvätý oheň hormónov a psychiatrií.
 Pre nás – hlava býka so zlatými rohami,
 ktoré visia v múzeu ako zabudnutá modlitba doby bronzovej,
 pred ktorou turisti zapaľujú lampióny zúfalstva.

Matador stojí, triumfuje,
nesie v hlave hrdosť a silu býka
ako masku so zlatými rohmi.
Ako oslepuje jeho jasnosť! Treba naňho hľadiť cez tmavé sklo.
To my ako mesiac zatmievame matadora.
Z noci mužských stehien – kométa,
a z jeho brucha – vietor hviezd.
Okolo našich hláv – svätožiara. Ponáhľajte sa!
Hovoria čosi o zákaze koridy.
Je to posledná príležitosť zmeniť sa na Boha.

7. SMRŤ BÝKA

Býk leží ešte horúci ako uhlík, ako motor.
Ako voda na dne studne, smrť sa pokojne leskne v jeho oku.
Medzi rohmi západ slnka, alebo červený semafor.
Krvavý jazyk tečie riekou hrdze
spod čierneho železného mosta úst.
A smrť vyrastá z oka ako cyprus, ako televízna veža.
Tráva sa mení na krv, oceľ na krv.
Ako červík, ako laser, smrť rozožiera rohy.
A krv sa mení na chlieb, na chróm, na lístky do kina
a rohy na rituály z umelej hmoty.
Ale nie sme bohatší, sme chudobnejší, lebo sme videli
milióny mŕtvych, nerozumieme smrti býka,
zabúdame, či je býk šírym poľom, alebo prázdnu fabrikou.
Smrť býka mučí medzi mrakodrapmi ako siréna;
na uliciach revú strašné kravy s modrým výdychom
a osud býka nás trestá ako saranče alebo rádium,
lebo nepoznáme rozdiel medzi obetou a krutosťou.
Keď spadne vodíková bomba, vtedy opäť raz zhorí
nad mestom obrovský býk s prskavkami priviazanými k rohom.
A oslepí nás jeho pád.

(Zo zbierky *Roževi mista, Ružové mestá*, 1969.)

(Z ukrajínčiny preložil Patrik Orišek, 1977 – literárny kritik, prekladateľ,
pracuje ako dramaturg v rádiu Devín.)

PATRIK ORIEŠEK

Kylyna/Warren: Esej o inakosti

1.

Tvorba americkej spisovateľky Patricie Nell Warren, píšucej v angličtine bestsellerové romány s rodovou a queer tematikou a v ukrajínčine pod pseudonymom Patrycja Kylyna „neomodernistické“ básne, je na Slovensku okrem úzkeho okruhu čitateľov a čitateľiek (ukrajínstov a odborníčov zaoberajúcich sa rodovou či queer teóriou) prakticky neznáma.

Táto dvojitá ruptúra (poznávací a interpretačná) je spôsobená viacerými faktormi: pretrvávajúcim nezáujmom slovenského prostredia o ukrajinskú literatúru po „historickej mutácii“ v roku 1989, izolovanosťou Newyorskej skupiny, ku ktorej je Kylyna zaradovaná, od ukrajinského literárneho, historického a kultúrno-spoločenského kontextu 60. – 80. rokov 20. storočia, keď sa ukrajinskej literatúre v slovenských literárnych periodikách i prekladovej politike venoval pomerne široký priestor, ako aj pomerne oneskoreným reflektovaním americkej „rodovo a queer zameranej“ literatúry 70. – 90. rokov 20. storočia na Slovensku.

Kým v 60. – 80. rokoch bránili recepcii poézie Patrycije Kylyny najmä politické príčiny (emigrantská literárna skupina), v 90. rokoch to bol radikálny odklon od dominujúcej recepčnej orientácie slovenského prostredia, ktoré sa dlhodobo zameriavalo na literatúry bývalého Sovietskeho zväzu. Na druhej strane prvkom, ktorý sa podpísal pod neprítomnosť prozaickej tvorby Patricie Nell Warren v slovenskom prostredí, aj napriek zmene jeho sociálneho tkaniva a ideovej infraštruktúry, je neexistencia vydavateľskej a prekladovej politiky, ktorá by sprístupňovala diela americkej proveniencie z rodovej a queer oblasti, a to ani také, ktoré by svojou tematickou orientáciou alebo estetikou mohli vychádzať v ústrety očakávaniam širokého okruhu čitateľov a čitateľiek.

Hoci poetická tvorba Kylyny patrí do kontextu ukrajinskej literatúry, záujem o autorku a jej poéziu, azda pre jej osobnú „dvojitosť“ a literárnu „dvojnásobnosť“, je aj v ukrajinskom kultúrnom prostredí pomerne obmedzený. V priebehu rokov 1989 – 2011 vznikli o tvorbe Kylyny na Ukrajine dve literárnokritické štúdie (Denysenko 2012), čo je v kontexte rozvinutého rodovo a queer orientovaného zázemia ukrajinskej literárnej teórie i početnej výskumno-publikačnej činnosti ukrajinských feministiek naozaj prekvapujúce. O to viac, že poézia Kylyny môže pre spomenuté výskumné oblasti predstavovať modelový text, v ktorom sa v mikronaráciách a motivických blokoch prejavuje prakticky celá agenda oboch teoretických orientácií. Najmä tá jej časť, ktorá je primárne zameraná na

subjekt a jeho telo ako miesto, na povrchu ktorého (a cez ktoré) sa prejavujú mocenské diskurzívne režimy normujúce sociálne, sexuálne, intelektuálne a estetické túžby, preferencie a očakávania jednotlivca či jednotlivkyne. Okrem sociálno-konstruktivistickej vrstvy, ktorá je jedným z konštitutívnych prvkov rodových štúdií, možno v poézii Kylyny nájsť aj dekonštruktivistický rozmer, akcentovaný aj queer teóriou, v ktorom sa subjekt otvára na konštruovanie nových foriem identitných príslušností.

O poézii Patrycije Kylyny sa v ukrajinskom prostredí píše najmä v súvislosti s Newyorskou skupinou básnikov. Kritické texty, ktoré sa skupinou týchto dodnes literárne činných ukrajinských emigrantov zaoberajú, sú orientované v prvom rade na skúmanie historickej genézy skupiny, širšie kultúrnospoločenské kontexty, v ktorých skupina pôsobila (Tarnavskij 2002), príslušnosť skupiny k ukrajinskej literatúre a kultúre na základe motivických a intertextuálnych presahov, či užšie – k modernistickému a neomodernistickému diskurzu ukrajinskej literatúry (Pavlyčko 1999). Prítomné sú tiež pokusy o definovanie poetiky skupiny, rámcovo spojené s evolúciou štýlového systému ukrajinskej emigrantskej literatúry (Astaf'ev 1995, 1998). Pozorovateľná je snaha o reflektovanie erotického diskurzu v tvorbe Newyorskej skupiny, treba však zdôrazniť, že výhradne v kontexte ukrajinskej emigrantskej literatúry 20. storočia (Revakovyč 2000, Ponasenko 2011). Dominantnými súradnicami teoretického výskumu zostávajú teoretické práce opisujúce historické pozadie a miesto Newyorskej skupiny v histórii ukrajinskej literatúry 20. storočia (Pavlyčko 1999) alebo sofistikované analýzy semiotických a štruktúrnych mechanizmov, ktoré sú imanentné poetike skupiny (Astaf'ev 1995, 1998). Básnické dielo Kylyny ako samostatná významová, motivická a textová jednotka zostáva prakticky nereflektované.

Zatiaľ čo na Ukrajine je poetické dielo Kylyny aj napriek malému počtu teoretických prác o diele autorky čitateľsky pomerne dobre známe, v Spojených štátoch amerických sa s poetickou tvorbou Warren v ukrajinčine – na teoretickej a čitateľskej úrovni – nestretáme (prinajmenšom v anglickom jazykovom prostredí, okrem ukrajinského emigrantského). Je to o to prekvapujúcejšie, že je v danej oblasti prítomné fyzicky takmer celé; dve z troch básnických zbierok, ktoré Kylyna vydala, vyšli v USA. Rovnako v danom geografickom kontexte pôsobia literárne časopisy *Novi poeziji* a *Sučasništ'*, financované a vydávané ukrajinskou diaspórou, v ktorých sú roztrúsené do kníh nezaradené básne tejto jazykovo dvojdomej autorky. Tam, kde je dielo Kylyny reflektované, teda v kultúrnych periodikách ukrajinskej diaspóry, je podobne ako na Ukrajine ukryté v pestrej zmesi poetík a osobností Newyorskej skupiny (Revakovyč 2003, Rubčak 1983). Je príznačné, že kritické štúdie o poézii skupiny píše najmä jej členovia (Tarnavskij, Rubčak, Revakovyč).

V americkom literárnom a kultúrnom kontexte Kylyna ako autorka prakticky neexistuje. Naopak, známa je tu Patricia Nell Warren, ktorá však nevystupuje, ako by sa dalo očakávať, aj ako autorka neomodernistických básní, písaných exotickým východoslovanským jazykom, ukotvených v geograficky vzdialených kontextoch. Je prítomná výhradne ako sociálna aktivistka a autorka bestsellerových románov s (prevažne) neheterosexuálnou tematikou. Americká rodovo

a queer orientovaná kritika reflektuje výlučne jej prozaickú tvorbu (tá poetická, po ukrajinsky písaná, je premlčaná, alebo sa objavuje ako biografická kuriozita), pričom sa zameriava najmä na otázky reprezentácie – spôsoby predstavovania problematiky LGBT komunity v prozaických textoch autorky a ich (pozitívny či negatívny) dopad na verejnú mienku a možnosť sociálnej zmeny (Stearnagel 1986, Levine 1991, Weber 2001). Estetické, žánrové, motivické či textologické rozmery prozaického diela Warren nie sú na teoretickej úrovni v americkej kritike, azda pre jeho popularizačný, pozitivisticko-explanačný rozmer, dostatočne uchopené ani analyzované. Recipročne rozsiahla „cross-writingová“ časť literárnej tvorby Warren (sedem románov o živote americkej neheterosexuálnej komunity), zase nie je čitateľsky známa a kriticky reflektovaná na Ukrajine. Dodnes tam v preklade nevyšla žiadna z jej po anglicky napísaných próz reflektujúcich politickú a identitnú emancipáciu sexuálnych menšín v USA za ostatných tridsať rokov, ani sa neobjavila serióznejšia ideová či literárna analýza týchto diel.

Je paradoxné, že v oboch kultúrnych priestoroch, americkom i ukrajinskom, žijú časti literárneho diela autorky (Kylyny/Warren) izolovane a vznášajú sa v akomsi komunikačnom vzduchoprázdne. Toto dvojité vyzátvorkovanie jednej z dvoch častí jej tvorby a biografie má v oboch prostrediach svoje dôvody, a to predovšetkým ideologického a kultúrneho charakteru.

Pre americkú rodovú teóriu iste nie je tajomstvom, že otvorene lesbická autorka dokázala takmer dve desaťročia žiť v tradičnom manželskom zväzku. O to viac prekvapuje mlčanie, ktoré v americkej literárnej kritike tento fakt sprevádza. Zdá sa, že biografické fakty neberú americké rodové štúdiá (esencialistické i konštruktivistické) do úvahy; možno preto, že ich považujú za interpretačne irelevantné, alebo ich pokladajú za prekonané. Oveľa prekvapujúcejším zistením je, že rodovo a queer orientovaná teória nereflektuje tvorbu Warren v období pred coming outom, čo by mohlo naznačovať, že ignorujú možnosť kreovania a afirmácie inakosti v období písania v inom jazyku. Možno však len potvrdzujú rozšírený mýtus o slabom jazykovom zázemí, resp. úzkom jazykovom spektre, v ktorom sa pohybujú americkí kritici a kritičky.

V ukrajinskom prostredí situácia vyzerá inak. Pre ukrajinskú literárnu vedu, orientovanú do 90. rokov 20. storočia najmä na marxistickú literárnu vedu, čiastočne na semiotiku a štrukturalizmus, zároveň aj na tradičnejšie hodnoty ako národ, trieda, pokrok, štruktúra a rozum, je nepochopiteľné, prečo sa autorka interpretačne náročnej poézii rozhodla písať spotrebnú „gej prózu“ zameranú na „masového čitateľa“ a okamžitý komerčný úspech. Mlčanie tejto časti ukrajinskej literárnej kritiky je svojím spôsobom ľahko dešifrovateľné; definuje ho zmena celkovej tvorivej orientácie autorky – neočakávaný regres do sféry populárnej kultúry spojený s problematickou časťou biografie a zmenou jazyka, v ktorom tvorí. Nejasnejšie sú motívy, ktoré stoja za mlčaním ukrajinských kritikov a kritičiek zaoberajúcich sa rodovou a queer teóriou. Premlčanie próz Warren môže byť vysvetlené obavami z homofóbneho nastavenia ukrajinskej spoločnosti, ktorá nie je pripravená vyrovnáť sa so sexuálnou inakosťou čítankovej autorky, alebo strachom z jej škandalizácie. Na Ukrajine sa dodnes pokladá za neštandardné, alebo prinajmenšom nešťastné, uvádzať v diskusiách o ukrajinských

autoroch a autorkách z prelomu 19. a 20. storočia ich sexuálnu orientáciu. Na spoločenskej a politickej úrovni je situácia ešte absurdnejšia. Hoci ukrajinská vláda v roku 2006 implementovala politiku „gender mainstreamingu“, nemá zámer ju realizovať (Haňkivska – Saľnikova 2011, Plachotnik 2011).

Pod recepčnú izolovanosť tvorby autorky v oboch výrazne odlišných kultúrnych prostrediach – americkom i ukrajinskom – sa teda podpisujú rôzne faktory kultúrneho a ideového charakteru. Radikálnym vyzátvorkovaním časti tvorby a biografie sa obe intelektuálne tradície a kultúrne priestory vzdali zaujímavého interpretačného materiálu, ktorý vrhá svetlo na obe strany „Janusovej“ tváre a spája zdanlivo nesúrodé ideové, identitné, kultúrne a literárne časti do jedného celku. Komplexnejšie uchopenie návratných motívov a tém v oboch častiach diela vedie k novým možnostiam kritického nazerania na obe zatiaľ recepčne prísne rozdelené časti. Aby sme tieto spoločné, vzájomne sa presahujúce prvky mohli objaviť, musíme sa vrátiť na začiatok.

2.

Patricia Nell Warren sa narodila v roku 1936 v Montane v rodine s nemecko-írsko-nórskymi koreňmi. Už v mladosti prejavovala záujem o šport, ktorý mal v rodine Warrenovcov tradíciu. Jej otec rád plachtil na lodi po jazere, matka zase hrávala basketbal, strieľala z luku a malorážky. Na rozdiel od svojich vrstovníčok, Patriciu nezaujímali kolektívne športy, ale jazda na koni a behanie na krátke trate. Na strednej škole objavila okrem záujmu o odlišné športy aj svoju ďalšiu „inakosť“ – erotický záujem o rovnaké pohlavie.

Vysokoškolské štúdiá prežila Warren na Manhattan College v New Yorku, kde študovala stredovekú literatúru. Tu sa zoznámila s Jurijom Tarnavským, mladým ukrajinským básnikom, ktorého si v roku 1957 vzala za manžela. Pod jeho vplyvom sa naučila po ukrajinsky a začala v tomto jazyku písať. Hoci prvé básne publikovala po anglicky už v roku 1954, až písanie v cudzom jazyku ju prinútilo zjednodušiť a radikálne zmodernizovať svoju poetiku. V roku 1959 sa pripojila k Tarnavskému a Rubčakovi, ktorí vytvorili medzikontinentálnu básnickú skupinu integrujúcu ukrajinských spisovateľov a spisovateľky žijúcich v oboch Amerikách a západnej Európe. Do skupiny okrem newyorských členov – Jurija Tarnavského, Bohdana Rubčaka, Ženi Vasyľkivskej a básnika z Chicaga Jurija Kolomyjca – patrili aj Ukrajinci žijúci a píšuci v Brazílii (Vira Vovk), v Nemecku (Emma Andrijevskaja), v Belgicku (Roman Baboval), v Kanade (Marko Carynnyk, Volfram Burhardt a Marija Revakovyč). V roku 1959 začala skupina v New Yorku vydávať časopis *Novi poeziji*, v ktorom boli publikované prevažne básne členov, preklady z modernej európskej literatúry a texty starších ukrajinských spisovateľov žijúcich v exile. Posledné dvojčíslo 12 – 13 vyšlo v roku 1971. Po zániku *Novej poézie* členovia a členky skupiny publikovali v inom literárno-kultúrnom periodiku ukrajinskej diaspóry – v časopise *Sučasniť*, ktorý vzhľadom na priateľské kontakty s jeho redaktormi považovali za vlastnú platformu.

Aké boli ciele skupiny? Zrevolučniť slovník ukrajinskej poézie, ktorá podľa nich tkvela v romantizme, a prestaviť jej dominantné koordináty – zmeniť spoločenskú angažovanosť, viazanú podobu a lyrizmus na vecnosť, filozofickú ref-

lexiu, abstraktnosť, neracionálnosť a voľný verš (Tarnavs'kij 2002). Sám názov skupiny odkazoval na príslušnosť k západnému svetu, v ktorom moderná poézia tieto atribúty už dávno nadobudla (Tarnavs'kij 2000).

V priebehu rokov 1959 – 1973 vydala Warren pod pseudonymom Patricia Kylyna v ukrajínčine tri básnické zbierky: *Tragédia čmeliakov* (1960), *Legendy a sny* (1964), *Ružové mestá* (1969). Jej posledné básne publikované po ukrajinsky sa nachádzajú v číslach časopisu *Sučasniť* z roku 1979. Okrem autorskej práce sa na literárnom živote ukrajinskej diaspóry podieľala aj ako prekladateľka. Spolu s manželom Jurijom Tarnavským preložila do angličtiny ukrajinské dумы (*Ukrainian Dumy*, 1979) a ako kultúrna aktivistka zoznamovala americké publikum so skutočnosťou, že v Sovietskom zväze žijú okrem Rusov aj iné etnické skupiny a národy, napr. Ukrajinci.

V 60. – 70. rokoch pracovala Warren ako redaktorka pre *Reader's Digest*. Od roku 1964 do roku 1972 bola koordinátorkou španielskeho vydania, čo sa okrem dlhodobého pobytu za hranicami prejavilo aj vo frekventovanom využívaní španielskych motívov v jej po ukrajinsky písanej poézii a neskôr tiež v prózach písaných po anglicky.

Od 60. rokov sa Warren intenzívne angažovala v boji za zrušenie diskriminačných pravidiel v športe. Pomáhala americkému Amatérskemu atletickému zväzu presadiť zväčšenie vzdialenosti, na ktoré mohli americké ženy súťažne behať, z dva a pol míle na päťdesiat míľ. Aby bola k svojmu obľúbenému športu bližšie, pracovala ako PR manažérka pre prvé dva ročníky Newyorského maratónu. Zároveň ako „insiderka“ písala o ženskom behaní do *Runner's World*. Fascinácia behom nebola pre Warren iba otázkou pasívneho záujmu. V roku 1971 skončila v Newyorskom maratóne štvrtá a v roku 1972 ako piata žena v histórii dokončila Bostonský maratón. Jej osobné maximum na maratónskej trati je 4 h : 20 min.

Záujem o šport sa pretavil do jej viacerých „cross-writingových“ románov – predovšetkým do voľnej trilógie *The Front Runner* (Vedúci bežec, 1974), *Harlan's Race* (Harlanov pretek, 1994) a *Billy's Boy* (Billyho chlapec, 1997), ako aj do zbierky esejí o neheterosexuálnych športovcoch a športovkyniach v dejinách *The Lavender Locker Room* (Levanduľová prezliekárňa, 2006).

70. roky 20. storočia sú v živote Warren kľúčové: rozvádza sa s Tarnavským (1973), vydáva svoj prvý román (1974), verejne sa hlási k homosexualite (1974), prestáva písať po ukrajinsky (1979). Komerčný úspech románu *The Front Runner* výrazne ovplyvňuje jej osobný život. Má tiež dopad na konfliktmi zmietanú americkú spoločnosť a LGBT komunitu. Otázka sexuálnej inakosti sa aj vďaka knihe *The Front Runner* opäť stala aktuálnym spoločenským a politickým problémom. Objavenie sa románu takéhoto typu na pulloch kníhkupectiev bolo pre komunitu amerických gejev a lesbiiek dôležitou udalosťou. Debutový román Warren oživil verejnú diskusiu poznačenú politickou fetišizáciou normalnosti a poukázal na diskriminačné pravidlá panujúce v americkej spoločnosti. Upriamil pozornosť na potrebu emancipácie sexuálnych menšín a výraznou mierou prispel k novému teoretickému premýšľaniu o kultúrnej a sociálnej konštruovanej pohlaví/rode.

Frekvencia tém spájajúcich sa so sexuálnymi menšinami vo verejnom diskurze po vydaní knihy Warren výrazne vzrástla. Jej popularita sa pričínala o naru-

šenie prevládajúcej rétoriky v oblasti sexuálnej politiky a občianskych práv, založenej na heteronormatívnych stratégiách. Text inšpiroval skupinu nadšencov neheterosexuálnych bežcov, bežkýň a chodcov k založeniu bežeckých klubov, ktoré prijali názov románu ako identitnú značku a začali sa nazývať frontrunnermi. Prvý klub FR (*Front Runners*), inšpirovaný postavami z knihy Warren, vznikol v roku 1974 v San Franciscu. O pár rokov neskôr už kluby FR existovali v každom väčšom americkom meste. V 80. rokoch prenikli do Kanady a začiatkom 90. rokov expandovali do západnej Európy. Dnes sa ich počet odhaduje na sto. LGBT členovia a členky klubov FR nazývajú Patriciu Nell Warren „matkou frontrunnerov“.

The Front Runner, „gay love story“ s emancipačným rozmerom, sa počas nasledujúcich desaťročí stal klasickým dielom svojho žánru. V priebehu tridsiatich rokov vyšiel v šiestich amerických, dvoch britských a kanadských vydaniach a bol preložený do desiatich jazykov (japončina, švédčina, dánčina, francúzština, nemčina, holandsčina, španielčina, čínština, taliančina, litovčina). Oficiálne údaje uvádzajú, že na svete sa predalo viac ako desať miliónov výtlačkov, čo znamená, že Warren je globálne najlepšie sa predávajúcou spisovateľkou píšucou o sexuálnych menšinách a sexuálnych identitách.

Po coming oute, uverejnenom v neworskej tlači v roku 1974, začala Warren prispievať do viacerých vplyvných magazínov zameraných na LGBT publikum. Eseje na rozmanité spoločenské a kultúrne témy publikovala napr. v *The Advocate*, *Out*, *Gay & Lesbian Review*, *Genre*, *Philadelphia Gay News*, *The Letter*, *Lodestar Quarterly*, ale aj v známych mainstreamových periodikách ako *Los Angeles Times*, *San Francisco Chronicle*, *Chicago Tribune* a *L. A. Woman*.

Nečakaný komerčný úspech prvotiny dovolil Warren venovať sa písaniu kníh. V priebehu nasledujúcich dvadsiatich rokov vydala ďalších šesť románov. Register tém, ktoré sa objavujú v jej prozaickom diele, je formovaný najmä životom LGBT komunity. V románe *The Wild Man* (*Divý človek*, 2001) je príbeh gej matadora vydaného napospas fašistickému besneniu umiestnený v retrospektívnej narácii do Francovho Španielska. V románe *The Fancy Dancer* (*Tanečník Pestrého tanca*, 1976) Warren prostredníctvom bolestivého sebaspytovania konfrontuje gej katolíckeho kňaza s cirkevnou hierarchiou, jej dogmatickým učením a malomestskou neznášanlivosťou. Napätie medzi sexualitou a religiozitou prechádza v tomto románe viacerými transformáciami. V románe *The Beauty Queen* (*Kráľovná krásy*, 1978) Warren odhaľuje príkry rozpor medzi rétorikou antigejského politického establishmentu a slovníkom emancipačného hnutia LGBT komunity. Z úzkeho tematického registra zameraného na problémy GLBT sa vymyká román *One Is the Sun* (*Jedno je slnko*, 1991), v ktorom Warren po niekoľkoročnom historickom výskume spojila na priestore veľkej historickej fresky skutočný príbeh náčelníčky indiánskeho kmeňa z Montany do príbehu o potrebe nadviazania nového duchovného spojenia medzi európskymi prisťahovalcami a pôvodnými obyvateľmi Ameriky.

Po veľkom komerčnom úspechu prvých troch kníh sa Warren začiatkom 90. rokov presťahovala z New Yorku do Los Angeles, kde založila mediálnu spoločnosť *Wildcat International*, ktorej je spoluvlastníčkou. Popri písaní sa angažuje v politickom živote; v roku 2007 neúspešne kandidovala na miesto

v mestskom zastupiteľstve West Hollywood City; okrem práce na vlastnej politickej agende participuje na emancipačných a vzdelávacích projektoch orientovaných na LGBT komunitu a znevýhodnenú mládež. Financuje projekt zameraný na rozvoj kreativity mladých ľudí zo sociálne slabších vrstiev Youth Writes! Články súvisiace s ľudskými právami, emancipáciou a právnym statusom sexuálnych menšín, agendou AIDS a medicínskou starostlivosťou, publikuje v *A & U Magazine*, *Atlantic Monthly*, *Los Angeles Times*, *Reader's Digest*, *San Francisco Chronicle*, *Chicago Tribune*, *Modern Maturity*, *Persimmon Hill*, *New York Press*, *Des Moines Register*, *Mythosphere* a *Corporate Africa*. Od roku 1991 sa neúspešne pokúša o filmovú realizáciu románov *The Front Runner* a *One Is the Sun*.

3.

Špecifikom ukrajinskej literatúry je jej viacjazyčnosť a multietnickosť. Ukrajinská literatúra bola v ostatných dvoch storočiach tvorená najmä v ukrajínčine a ruštine (v skoršej minulosti aj v latinčine, cirkevnej slovančine, nemčine a poľštine). Jej tvorcami boli nielen etnickí Ukrajinci píšuci po ukrajinsky alebo rusky, ale aj po ukrajinsky píšuci Rusi (Marko Vovčok), Nemci (Uľana Kravčenko, Oleksandr Burghardt), Židia (Mojsej Fišbejn), potomkovia švédskych presídlencom (Mark Johansen) a iní, ktorí vyrastali v ukrajinskom jazykovom prostredí, ale doma rozprávali iným jazykom. Používanie dvoch literárnych jazykov (ruštiny a ukrajínčiny) v súčasnosti komplikuje ďalší jazyk, tzv. suržyk, definovaný ako spojenie elementov dvoch alebo viacerých jazykov bez dodržania noriem spisovného jazyka. V praxi ide o nenormatívne kombinovanie ukrajínčiny, hovoreného jazyka a nárečí s ruštinou alebo angličtinou. Tieto filologické interferencie tvoria v textoch ukrajinských spisovateľov a spisovateľiek celé lexikálne bloky (často adekvátne nepreložiteľné), pričom niektoré literárne texty sú založené výhradne na práci s takto deformovaným jazykom.

Pozícia Warren sa v tomto kontexte na prvý pohľad nezdá byť nijako výnimočná. Jej jedinečnosť spočíva v tom, že na rozdiel od vyššie spomenutých autorov nikdy nebola obklopená ukrajinským jazykovým prostredím ani nežila na Ukrajine. Po ukrajinsky sa naučila rozprávať ako dospelá a písať v ukrajínčine nebola prinútená okolnosťami, tlakom prostredia, pragmatickými činiteľmi či finančnými výhodami. Ukrajínčinu si vybrala vedome, ponúkajú sa tu dve alternatívy – ako svojský útek od spoločnosti, ktorá netoleruje jej sexuálnu identitu (eskapistický variant), alebo ako médium umožňujúce tvorbu nových identitných príslušností (konštruktivistický variant). V oboch prípadoch ukrajínčina predstavuje priestor slobody, v ktorom sa rušia obmedzenia domácej literárnej a kultúrnej tradície, sociálnych noriem a rodného jazyka, teda spôsobov konštruovania sveta získaných v procese socializácie.

Vo svetle eskapistického a konštruktivistického variantu, ktoré môžu stáť za rozhodnutím písať v ukrajínčine, je zaujímavá voľba autorkinho literárneho pseudonymu. Kylyna je postava z drámy Lesji Ukrajinky *Lesná pieseň*. Pseudonym ukrýva nielen otvorený motív osudovej blízkosti s postavou Kylyny – vdovou, ktorá sa stane nechcenou manželkou hrdinu tragédie Lukáša, ktorý miluje vílu Mavku a Kylynu si vezme iba z poslušnosti, aby neurazil matku –, ale aj skrytý

motív sesterstva či duchovnej spriaznenosti s autorkou tragédie, s jednou z prvých ukrajinských feministiek (podľa výskumov Solomiji Pavlyčko bola Lesja Ukrajinka zaangažovaná vo viacerých neheterosexuálnych vzťahoch). Na jednej strane tu vidíme určitú situačnú analógiu v životoch Warren a Mavky, obe sú uväznené v patriarchálnom diskurze, v ktorom žena musí byť manželkou (hierarchia vzťahov, subordinácia, sexuálna dostupnosť) a matkou (prokreačný imperatív). Na druhej strane sa tu objavujú subtilnejšie formy filiácií, ktoré odkazujú na zmiešané alebo nejasné sexuálne identity (ak, samozrejme, považujeme heterosexuálnu za normu) a kategóriu autorstva spojenú s kreatívnymi silami, ktoré môžu prelomiť dominanciu patriarchálneho diskurzu a vyjsť za hranice heteronormatívnej politiky, ktorá ho rámcuje.

Ako mimoriadne podnetná sa v súvislosti s rozhodnutím autorky písať v inom ako rodnom jazyku javí metafora diaspóry, ktorá v tomto prípade nadväzuje na oba varianty – eskapistický i konštruktivistický. Pri premýšľaní o diaspóre v kontexte problematiky kreácie autoafirmačných stratégií dochádza k zdvojeniu diaspórického modelu. Autorka vstupuje do kultúrneho života skutočnej diaspóry (ukrajinskej v USA), odtrhutej od diania v materskej krajine (Ukrajinská sovietska socialistická republika). Ako exulantka vystupuje z rodného jazyka (angličtina) do nového jazykového sveta (ukrajinčina). Je utečencom z vlastnej krajiny, ktorý však žije vo vlastnej krajine, ktorú fyzicky neopustila – nemení sa geografická situovanosť, iba perspektíva pohľadu; Warren necestuje v priestore, ale v kultúrnych kontextoch. Vstúpenie do pozície exulanta otvára pred Warren nové možnosti interpretovania vlastnej krajiny, kultúry a sociálnych noriem, ktoré sú v nej aktuálne prítomné. Rovnako jej poskytuje zvláštnu skúsenosť s diaspórickou kultúrou, odtrhnutou od koreňov, ktorá podlieha silným asimilačným vplyvom, paralelne sa pokúšajúc čo najvernejšie napodobniť, resp. znovu vytvoriť na inom mieste vlastný kultúrny model. Warren prijíma diaspóru s klasickým vnútorným rozporom; chce byť súčasťou modelu, ale s právom byť odlišnou. Tu sa situácia komplikuje. Warren, nachádzajúca sa v totožnom geografickom priestore ako predtým, ale so zmenenými perspektívami, dvojitým videním, sa v tom istom čase stáva utečenkyňou z anomálie do normy; zo sexuálnej subkultúry/menšiny/diaspóry (neheterosexuálna identita) do heterosexuálneho zväzku (majorita/„domovská krajina“) – manželstva s básnikom Jurijom Tarnavským. Eskapistické a konštruktivistické motivácie tu vytvárajú hustú spleť vzťahov, ktoré sú natoľko neprehľadné, že ich možno považovať za čisto individuálnu stratégiu odporu a prežitia v agresívnom diskurzívnom režime 50. rokov (D’Emilio 1993, Katz 2003), keď sa sexualita a sexuálne identity stali dôležitým politickým a spoločenským problémom (Rich 2007, Rubin 2007).

Rétorika diskurzu ostrakizujúceho politickú a identitnú emancipáciu sexuálnych menšín napokon vedie Warren k tomu, aby hľadala realizáciu vlastnej inakosti v priestore, na ktorý nemá diskurzívny režim organizujúci mysle a telá do kategórií založených na opozíciách normálne – abnormálne zdanlivo žiadny dosah. O tvorbu alternatívnych identitných príslušností sa pokúša v inom jazyku a inom kultúrnom prostredí. Bolo by však ilúziou myslieť si, že normy, ktoré sú pre toto prostredie charakteristické, sa zásadne líšia od tých, od ktorých sa War-

ren pokúsila ako exulantka z vlastného jazyka, kultúry a sociálnej normy odpútať. Začiatkom 60. rokov sú v nej iba neformulované a neakcentované. Azda i preto o desať rokov neskôr, keď sa spoločenská klíma v americkej spoločnosti stala pre sexuálne menšiny priaznivejšia, opustila Warren diaspóru, v ktorej sa umelecky uzavrela pred americkým publikom, a vrátila sa späť domov; tentoraz ako otvorene lesbická autorka a zároveň spoločenská aktivistka participujúca na zápase o politickú emancipáciu sexuálnych menšín.

4.

Dielo Patricie Nell Warren možno chápať ako súbor návratných motívov a tém, ktoré sú komplementárne. Do veľkej miery odrážajú osobný život autorky a jej všestranné aktivity vo sfére verejného života. Ako dominantné sa ukazujú tieto okruhy motívov a tém:

1. ukrajinské motívy: step, topoľ, pravoslávny pohreb, vojnová apokalypsa, mesto – vidiek, tradícia,
2. španielske motívy: korida, smrť/víťazstvo matadora, smrť/víťazstvo býka, vojnová apokalypsa, mesto – vidiek, tradícia, ekológia,
3. egyptské motívy: smrť, krása, apokalypsa,
4. identitné motívy: medicínsko-scientistický diskurz, geometrické a meteorologické metafory, emancipačný a autoafirmačný LGBT diskurz, šport,
5. druhovlnové feministické motívy: sesterstvo, ženské aliancie, rodovo definované línie poznania a skúsenosti, ahistorické formy ženskej spolupatričnosti, hrom, okno, blesk.

S ukrajinskými reáliami a kultúrnou tradíciou sa Warren zoznámila pomerne neskoro. Stalo sa tak prostredníctvom aktívnej účasti na živote ukrajinskej diaspóry v USA a čítania ukrajinskej literatúry. V poetickej tvorbe Warren čerpala z repertoára tradičných schém a motívov ukrajinskej literatúry, pričom sa pokúšala napodobniť ich autenticky ukrajinské vyznenie, ale zároveň im dodať nečakaný alebo utajený rozmer; tu možno spomenúť feministický aspekt veršov prejavujúci sa v akcentovaní tém ženskej spolupatričnosti, symbolov prenosu životnej skúsenosti a získaných vedomostí z jednej generácie žien na druhú.

Egyptské motívy v poetickej tvorbe Warren prezrádzajú záujem autorky o otázky teoretického charakteru – dominantné sú okruhy estetiky, axiológie, témy ako nesmrteľnosť diela, proces historického zhodnocovania a interpretačného prehodnocovania umeleckých artefaktov.

Španielske témy prechádzajú (podobne ako druhovlnové feministické motívy) autorkiným poetickým i prozaickým dielom. V poézii ide najmä o zmyslové vnímanie krajiny. Tvorba lyrických máp kastílskych mestečiek a miest plynulo prechádza do tvorby slnečnej mytológie španielskej roviny; zmysly a myseľ omámené slnkom a horúcimi nocami subtrópov vytvárajú intuitívne krajinky a zátišia. Charakteristický je tu princíp voľných asociácií.

Azda najdôležitejšiu tému v španielskom tematickom okruhu predstavujú býčie zápasy. Aréna je chápaná ako rituálny, sakrálny priestor. Korida ako per-

LITERATÚRA:

- ASTAF'EV, O. H. 1995. *Poety Ňu-Jors'koji hrupy*. Nižyn : Nižyns'kyj pedahohičnyj univertsytet.
- ASTAF'EV, O. H. 1998. *Liryka ukrajins'koji emihraciji: Evolucija slyfovych system*. Kyjiv : Instytut literatury im. T. H. Ševčenko NAN Ukrainy.
- D'EMILIO, J. 1993. Capitalism and Gay Identity. In ABELOVE, H. – BARALE, M. A. – HELPERIN, D. M. (ed.). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York : Routledge.
- DENYSENKO, J. M. 2012. Žinoči vymiri kulturolohičnych koncepcij ukajins'koji diaspory. In *Kultura Ukrainy*, č. 36.
- HAŇKIVSKA, O. – SALŇNIKOVA, A. 2011. Mejnstry i manivci ukrajins'koho genderu. In *Krytyka*, č. 5 – 6.
- CHMEŁUK, M. M. 2008. Liryčni avtoportrety poetiv Ňu-Jors'koji hrupy. In *Volyn' filolohična: Tekst i kontekst. Javyšče syn-tezu mystectv v ukajins'kij literaturi*. Luck : Veža.
- KATZ, J. N. 2003. The Invention of Heterosexuality. In ORE, T. E. (ed.). *The Social Construction of Difference and Inequality: Race, Class, Gender and Sexuality*. New York : McGraw-Hill.
- LEVINE, J. 1991. *Gay Novel in America*. New York : Garland Publishing.
- NEVRĽY, M. 1965. *Bibliografija ukrajink v rokoch 1945 – 1965*. Bratislava : SAV.
- PAVLYČKO, S. 1999. *Dyskurs*

formancia posvätného rituálu. Zápas býka a matadora – ako dvorenie, erotická fascinácia, sexuálne spojenie. Smrť matadora ako zánik fenomenálneho sveta, matador ako vedomie. Smrť jednotlivca je zánikom univerza, pretrhnutím continuity udalostí, trestom za narušenie prirodzeného rádu – nerešpektovanie ľudského života. Smrť býka symbolizuje čin, ktorý obnovuje poriadok sveta a hodnotu individuálneho jestvovania, ako aj jestvovania organizovanej spoločnosti. Zároveň je v povojnovom bipolárnom usporiadaní sveta, ktorému predchádzal holokaust, Hirošima a systematické, strojové vyvražďovanie, chápaná ako symbol nadchádzajúcej atómovej apokalypsy, možné vyústenie studenej vojny. Smrť býka ako eucharistia. Víťazstvo matadora je predstavené ako znovunastolenie fenomenálneho sveta, vyviaznutie z katastrofy individuálneho nebytia, spoločenského chaosu a neistoty, obnovenie poriadku sveta a zmysluplnosti bytia. Víťazstvo býka symbolizuje kritický postoj autorky k postupujúcej unifikácii, odľudšťovaniu spoločnosti, ktoré je spôsobované i vedením ničivých vojen, nedôveru k filozofii radikálnej moderny alebo k časti jej postulátov.

Téma koridy sa objavuje v románe *Divý človek*. Smrť býka je v ňom predstavená ako sémanticky prázdny čin. V perzekúciami zmietanom Frankovom Španielsku pôsobí ako anachronizmus zbavený akéhokoľvek významu. Viacnásobné prevedenie tohto ničivého gesta – meč v šiji býka – vedie matadora k odmietnutiu usmrcovania. Matador gej, ktorý je v rozpore so sociálnou normou a diskurzívnymi praktikami (militarista, fašistický heterosexuálny mačo, s vlastným obrazom na verejnosti ako hrdina), sa stane ochrancom zvierat a spolu so svojím partnerom zverolekárom bojuje za ich vypustenie do voľnej prírody. Korida je tu opakovaním/analógiou nezmyselného zabíjania politických odporcov fašistického režimu, netolerovania inakosti, podporovania normatívnych diskurzívnych praktík a režimov sexuality. Aréna sa stáva profánnym priestorom, ktorý je zbavený svojho pôvodného sakrálneho významu a rituálnej funkcie. Chrám (obnovy) je zmenený na fabriku (smrti).

Metamorfóza, ktorá charakterizuje tému koridy a reprezentuje dve odlišné chápania býčích zápasov, je typická aj pre súbor textov, v ktorých sa objavujú meteorologické motívy. Tie sú spojené s cyklami obnovy, zároveň sú metaforou inakosti – osobnostnej a sexuálnej. V súvislosti s ich frekvenciou v autorkinej poézii je neprehliadnuteľné, že sa viažu k rozporu tela a mysle, resp. k zrušeniu binárnej opozície telo – myseľ. Príznačné je, že sa nachádzajú v najintímnejšom poetickom cykle nazvanom *Minimálne verše*, ktorý nikdy nevyšiel ako samostatná básnická zbierka; básne z neho sú roztrúsené v časopisoch a almanachoch. Ženské telo tu ukrýva akési tajomstvo, možno strach, možno oslobodenie. Neprebýva v mysli, ale vo vedomí tela; tajomstvo je jeho súčasťou, týka sa však aj mysle, ktorá ho racionalizáciou údajov poskytovaných zmyslami vyhodnocuje ako nepragmatické, nepraktické alebo nežiaduce a odsúva ho od seba. Telo pripomína myslí jej skutočnú identitu, pretože vie o sebe všetko rýchlejšie ako myseľ, otvára priestor, ktorý myseľ vyháňa mimo subjekt, za ktorý sa pokladá alebo chce pokladať. Možno tu vidieť stopu jednej z dôležitých tém emancipácie sexuálnych identít – medicínsko-scientistický diskurz zodpovedný za sociálne konštruovanie klasifikácií sexuálnych praktík a túžob, taxonómie

normálnosti, abnormálnosti a deviácie. Zrušenie dualizmu tela a mysle je v poézii Warren subtilne predstavené vo forme prinavrátania telu možnosti vnímať vlastnú situáciu (inakosť) v protiklade s racionalizačnými mechanizmami rozumu/mysle, ktoré podliehajú hre kultúrnej a sociálne formovaných diskurzov. Telo sa tu stáva miestom/priestorom sebaobjavenia, kde rovnako ako v mysli prebieha konfigurácia identitného vzťahovania sa. Telo získava status alternatívneho zdroja informácií o sebe samom ako formácie príslušnosti; poskytuje indicie o filiáciách, ktoré rozum/myseľ potláča alebo ignoruje. Vedomie tela sa chce vymknúť zo sféry sociálne konštruovaného poznania i zo zdanlivo neutrálneho pôsobenia vedy, medicíny a psychiatrie, z poľa observácie tých, ktorí by chceli rozhodovať o (ne)normálnosti jedinca.

Na meteorologické a vedecko-medicínske metafory nadväzujú v autorkinom diele geometrické metafory. Objavujú sa v poetickej i prozaickej časti jej tvorby. Prakticky vždy sa spájajú s kritikou foriem a spôsobov poznávania vytvorených vedou. V poézii sú šesťuholníky nepreniknuteľným útvarom, ktorý pozorovateľovi vedcovi nepovie okrem tvaru nič o vnútornom stave alebo rozpoložení formy. V románe *Jedno je slnko* Warren siaha po metaforách kruhu a štvorca. Kruh reprezentuje cyklické premýšľanie pôvodných obyvateľov Ameriky, zameranosť na spoločenskú harmóniu, ekologický prístup k životnému prostrediu; symbolizuje imagináciu a intuíciu. Štvorec reprezentuje lineárne, na logickom zdôvodňovaní a racionalizácii založené myslenie európskych dobyvateľov Ameriky; symbolizuje klasifikáciu a taxonómiu, šialenstvo označovania. Hoci sa táto geometrická metafora zdá mimoriadne banálna, Warren sa vyhýba jednostrannosti a snaží sa zachovať objektivitu – zdôrazňuje pozitívne i negatívne strany oboch spôsobov myslenia. Oba tvary postupne naberajú na seba čoraz viac významových vrstiev, ktoré vyplývajú z historickej skúsenosti, dvojznačných kontaktov autochtónov s cudzincami. Posolstvo, ktoré vyrastá z tejto mnohostrannej narácie, vraví o potrebe, resp. nevyhnutnosti integrácie dvoch oddelených foriem/spôsobov premýšľania. Napokon, predpokladá ju i tradičný výklad (sexuálne/prokreačné chápanie týchto tvarov – štvorec ako penis, kruh ako vagina), ktorý je v narácii Warren tiež prítomný.

Z priestoru poetickej tvorby Warren preniesla do svojich prozaických textov spôsob narácie i logiku binárnych protikladov (v niektorých prípadoch aj ich vzájomného negovania). V románe *Tanečník Pestrého tanca* je kňaz gej postavený v procese sexuálnej autoafirmácie do opozície voči katolíckej cirkvi a jej dogmám (celibát). Opozícia sa vynára aj v konflikte medzi homosexuálnou identitou kňaza a sociálnymi normami malého provinčného mesta. Jeho vzbura proti sociálnym rolám, v ktorých sa ocitol, vrcholí odmietnutím učenia cirkvi o sexualite a následným coming outom. Proces uvedomenia si sexuálnej identity je tu vyjadrený prostredníctvom významových posunov pri interpretácii kresťanských rituálov a symbolov. V románe *The Front Runner* je gej atlét konfrontovaný so športovými zväzmi a ich pravidlami. Jeden z dvojice milencov, tréner, je navyše bývalým vojakom a v protiklade ku svojmu atlétovi, ktorého vychoval homosexuálny otec, prechádza bolestivým procesom objavovania vlastnej sexuálnej inakosti. Vytváranie siete opozícií nie je záležitosťou jednotlivých kníh, prechádza celým spektrom tvorby

- modernizmu v ukrajins'koji literaturi*. Kyjiv : Lybid'.
- PLACHOTNIK, O. 2011. Nejmovirni pryhody gendernoji teoriji v Ukraini. In *Krytyka*, č. 9 – 10.
- PONASENKO, A. V. 2011. Vpymaňna nevlomoho: erotyčnyj dyskurs tvorčosti Ňu-Jors'koji hrupy. In *Visnyk Luhans'koho nacionalnoho universytetu imeni Tarasa Ševčenko*, č. 17.
- REVAKOVYČ, M. 2000. Erotika v poeziji Ňu-Jors'koji Hrupy: dekiľka semiotyčnych i receptyvných mirkuvaň. In *Slovo i čas*, č. 2.
- REVAKOVYČ, M. 2003. Introducing Ukrainian Emigre Poets of the New York Group. In *Toronto Slavic Quarterly*, č. 3.
- RICH, A. 2007. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. In PARKER, R. – AGGLETON, P. (ed.). *Culture, Society and Sexuality: A Reader (Sexuality, Culture and Health)*. New York : Routledge.
- RUBCHAK, B. 1983. Homes as Shells: Ukrainian Emigre Poetry. In ROZUMNYJ, J. – GERUS, O. – MARUNCHAK, M. (ed.). *New Soil – Old Roots, The Ukrainian Experience in Canada*. Winnipeg : Ukrainian Academy of Arts and Sciences in Canada.
- RUBIN, G. S. 2007. Thinking Sex: Notes for Radical Theory of Politics of Sexuality. In PARKER, R. – AGGLETON, P. (ed.). *Culture, Society and Sexuality: A Reader (Sexuality, Culture*

and Health). New York: Routledge.

STEURNAGEL, T. 1986. Contemporary Homosexual Fiction and the Gay Right Movement. In *Journal of Popular Culture*, č. 3.

TARNAVS'KYJ, J. 2000. Temna storona misjacija. In *Krytyka*, č. 7 – 8.

TARNAVS'KYJ, J. 2002. Akvarij u mori. Pro mynule i súčasne Ňu-Jors'koiji hrupy. In *Virtuálna antologia poeziji Ňu-Jors'koiji hrupy*. Dostupné na: <http://users.belgacom.net/babowal/akvarij.htm>. Získané: 11. 02. 2013.

WEBER, L. W. 2001. Queering the World: Patricia Nell Warren's Adaptation of Christian Sacraments. In *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, č. 4.

Warren. Kým *The Front Runner* oslavuje krásu a kultúru tela (kultivácia prostredníctvom športu), v románe *The Fancy Dancer* nachádzame presný opak – odmietanie telesnosti a programové zanedbávanie tela (askéza, zdržanlivosť, obžerstvo). Napriek mimoriadne prepracovanej štruktúre binárnych opozícií, majú všetky romány Warren čosi spoločné: reprezentujú prístup, ktorý predstavuje sexuálnu túžbu po jedincovi toho istého pohlavia ako nevediantnú; ukazujú neheterosexuálnu orientáciu ako rozšírenú a normálnu spoločenskú prax; LGBT komunitu ako ľudí, ktorí túžia po prirodzenom naplnení svojej túžby; homosexualitu ako sociálnu a politickú identitu; utrpenie gejov a lesbičiek ako spôsobené systémom diskriminujúcich diskurzívnych praktík – sexuálnych režimov; opisujú spoločnú skúsenosť bielych amerických neheterosexuálov a neheterosexuálok zo strednej vrstvy zloženú z dvoch fáz – closet a coming out; presviedčajú, že sexuálne praktiky, ktoré jedinec dobrovoľne uskutočňuje na a so svojím telom, nemôžu byť predmetom politickej represie, že tieto praktiky nenia nič na jeho občianskej a psychickej svojprávnosti, intelektuálnych dispozíciách či ľudských kvalitách.



Kristina di Enes: *Tvár, fragmenty*, 2009

ZUZANA ŠIVECOVÁ

Hormonálna antikoncepcia – pozitíva a nežiaduce účinky

Hormonálna antikoncepcia (HAK), či už perorálna, alebo formou náplastí, je témou, o ktorej sa často hovorí v súvislosti s pozitívnymi účinkami na zdravie a života žien. Vyzdvihuje sa jej kľúčová úloha pri emancipácii, kontrole rodičovstva a v neposlednom rade aj to, že prispela k rapidnému zníženiu umelo prerušených tehotenstiev. Ako každý liek má však aj hormonálna antikoncepcia množstvo nežiaducich účinkov. Špecifikom týchto preparátov je, že zatiaľ čo napríklad medikamenty na zníženie vysokého krvného tlaku pacienti užívajú, aby sa vyhli fatálnym zdravotným následkom, HAK sa užíva masovo, často bez dostatočných indikácií a bez pravidelných lekárskeho kontrol. Mnohé ženy si totiž myslia, že ak sú zdravé a pri užívaní HAK sa cítia dobre, nie je dôvod na lekárske prehliadky. Hoci nie je možné zovšeobecňovať a nedá sa tvrdiť, že sa ženy nezaujímajú o svoje zdravie, len 30 % Sloveniek sa zúčastňuje na preventívnych gynekologických prehliadkach. Oproti 70 – 80 % v iných krajinách západnej Európy je toto číslo veľmi nízke.¹

POZITÍVNY PRÍNOS HAK

Počiatky metód na prirodzenú reguláciu počatia siahajú až do staroveku, ale moderná antikoncepcná tableta, tzv. perorálna antikoncepcia, bola pod názvom Anovlar uvedená na trh nemeckou farmaceutickou firmou Schering v roku 1961. Prínos hormonálnej antikoncepcie je zo spoločenského hľadiska nepochybný – tableta umožnila kontrolu reprodukcie a plánovanie rodičovstva, prispela k obmedzeniu interrupcií a s nimi súvisiacich nenávratných poškodení zdravia a psychiky žien, dala ženám možnosť neobmedzovať svoj život len na reprodukčnú funkciu, starostlivosť o manžela, deti a domácnosť a tiež šancu plnohodnotnejšie sa začleniť do pracovného procesu. Ženy aj vďaka nej mohli naštartovať svoj kariérny rast, oslobodiť sa z finančnej závislosti od muža a lepšie sa realizovať. Tento vývoj zaiste nebol neočakávaný; po druhej svetovej vojne sa americké ženy odmietali vrátiť do podriadenej úlohy v spoločnosti. Ak federálna vláda počas vojny viedla kampaň za rýchly nástup žien na trh práce a apelovala na ich patriotizmus, tak po skončení vojny, naopak, chcela, aby sa vrátili do svojich domovov (Renzetti – Curran 2003: 270). O tejto snahe ilustratívne vypovedá obrázok dokonale šťastnej, zabezpečenej ženy v domácnosti, ktorá je milá, per-

¹ Pozri Šušková.

fektne upravená a celý deň čaká na svojho manžela. „Po skončení vojny došlo k postupnému prepúšťaniu žien s cieľom vytvoriť pracovné príležitosti pre vracajúcich sa vojakov. Federálne vojenské programy (napr. štátne materské školy) boli zrušené a nová vládna propaganda sa sústredila na presvedčanie žien, aby sa vrátili domov ku svojim ‚normálnym‘ rolám manželiek a matiek. Niektoré ženy skutočne odišli a počet sobášov a miera pôrodnosti v prvých povojnových rokoch dramaticky vzrástli. Prieskumy verejnej mienky ale ukazovali, že až 80 percent žien, ktoré počas vojny pracovali, si prišlo v práci pokračovať a veľké množstvo z nich radšej prešlo do tradičného sektoru služieb – v ňom ženy dominovali, ale tiež dostávali nižšie platy –, ako by z trhu práce mali odísť úplne.“ (Renzetti – Curran 2003: 271) Väčšina amerických žien v tomto období pristúpila na kompromis, že radšej budú pracovať za menšiu mzdu, ako keby nemali pracovať vôbec. V takejto situácii však boli iba ženy z typickej americkej rodiny, ktoré mali možnosť voľby. Ženy afroamerického alebo hispánskeho pôvodu boli odjakživa nútené pracovať v nevyhovujúcich podmienkach za minimálnu mzdu. Nie je ťažké domyslieť si, ako vyzeral život „nebelošských“ žien, ktoré sa pre pracovné vyťaženie nemohli dostatočne venovať svojim deťom a dokonca nebolo v ich moci ani regulovať ich počet.²

V socialistických krajinách bol zaznamenaný opačný trend. Ženy síce pracovali rovnako ako muži, no po príchode domov im začínala druhá zmena.³ O platovej rovnosti sa však nedá hovoriť ani zďaleka. Domáca práca⁴ je neplatená, je akoby stelesnením vrodeneho ženského altruizmu a zamestnanie žien sa aj v tomto období chápe ako nadstavba či doplnkový príjem rodiny.

Možnosť užívať hormonálnu antikoncepciu mnohým ženám pomohla prebrať kontrolu nad svojím telom a viac sa angažovať vo verejnom priestore. Pretože v 60. rokoch 20. storočia nastalo uvoľnenie morálky a tzv. sexuálna revolúcia, zostáva otáznou, či uvedenie antikoncepčnej tabletky nemalo jednoduchý cieľ generovať zisky.

Výrazným zdravotným pozitívom perorálnej antikoncepcie je, že ide o bezbariérovú metódu, pri použití ktorej sa do tela nedostávajú infekcie a ani nevznikajú alergické reakcie (ako napr. na latex pri používaní prezervatívu).

Čo vlastne obsahuje antikoncepčná tabletká? „Prípravky hormonálnej antikoncepcie sa dajú rozdeliť na dve základné skupiny:

- a) kombinované prípravky – obsahujúce estrogénnu a gestagénnu zložku,
- b) prípravky obsahujúce iba gestagén“ (Cibula – Henzl – Živný 2002: 201).

V rámci estrogénov je v HAK najčastejšie prítomný etinylestradiol (EE), v rámci progestínov, teda gestagénov noretisterón (NES), lynestrenol (LYN), levonorgestrel (LNG), desogestrel (DSG), gestodén (GSD), dienogest (DNG), drospirenón (DRSP) a cyproterón-acetát (CPA), ktorý má najsilnejší antiandrogénny efekt (Cibula – Henzl – Živný 2002: 203 – 207).

Čo sa týka mechanizmu účinku, „na antikoncepčnom efekte kombinovaných prípravkov sa podieľa niekoľko mechanizmov. Najvýznamnejším z nich je inhibícia ovulácie, sprostredkovanie tak estrogénnej, ako aj gestagénnej zložky

prípravku. Podávanie konštantných dávok steroidov zabraňuje vzniku pozitívnej spätnej väzby a tým inhibuje preovulačný vzostup hladiny luteinizačného hormónu, ktorý je nevyhnutný pre vyvolanie preovulačných zmien vo folikule“ (Cibula – Henzl – Živný 2002: 207).

Medzi pozitívne účinky HAK patrí okrem zabránenia nežiaduceho tehotenstva a získania kontroly nad vlastným telom aj zníženie počtu mimomaternicových tehotenstiev, zníženie intenzity a dĺžky menštruačného krvácania, zníženie výskytu funkčných ovariálnych cýst, karcinómu, endometriózy, antian-drogénny efekt, zlepšenie symptómov premenštruačného syndrómu (PMS), spravodlivosť menštruačného cyklu a zníženie frekvencie záchvatov u niektorých pacientok s katameniálnou epilepsiou. Hormonálna antikoncepcia sa tiež používa na liečbu syndrómu polycystických vaječníkov (Cibula – Henzl – Živný 2002: 215). Z psychologického hľadiska je perorálna antikoncepcia vhodná pre ženy, ktoré sa chcú vyhnúť riziku nežiaduceho tehotenstva aj pri použití prezeratív. Je však nevyhnutné, aby účinok tabletky nebol znižovaný somatickými komplikáciami (hnačka, zvracanie) či liekovými interakciami.

KONTROVERZNOSŤ HAK A FEMINISTICKÁ OPTIKA

Jeden z najznámejších súčasných antikoncepčných preparátov, Diane-35, je jednofázový (užíva sa 21 tabliet, potom nasleduje sedemdnňová prestávka) a dvojzložkový (obsahuje etinylestradiol – estrogén a cyproterón-acetát – gestagén s výraznými antiandrogénnymi vlastnosťami). Vzhľadom na množstvo hormónov, ktoré obsahuje, sa dá považovať za nízкодávkový prípravok, to sa však píše na príbalovom letáku a nemusí to tak nutne byť – i hormonálna antikoncepcia sa totiž neustále vyvíja a na trh sa dostávajú stále lepšie produkty s nižším obsahom gestagénov.⁵ Problematickými navyše nie sú gestagény, ktorých množstvo sa neustále znižuje, vďaka čomu dnes užívateľky antikoncepcie menej alebo vôbec nepriberajú. Kľúčovou zložkou je estrogén, ktorý spôsobuje najviac zdravotných rizík a jeho množstvo zostáva v antikoncepcii stále rovnaké.

Antikoncepcia Diane-35 je špecifická tým, že sa používa najmä na liečenie porúch spôsobených nadprodukciovou mužských pohlavných hormónov. Pri nadprodukcii androgénov dochádza u žien k vypadávaniu vlasov (alopécia), tvorbe ochlpenia na netypických miestach (hirsutizmus) a zvýšenej činnosti mazových žliaz s následným akné, ktoré je pre veľké množstvo žien estetickým problémom. Pre ženy, ktoré majú tieto problémy, je často výhodnejšie navštíviť gynekologickú ambulanciu ako dermatologickú. Pri užívaní antikoncepcie sa totiž po čase dostaví nielen zlepšenie stavu pleti, ale aj antikoncepčný účinok.

Za 52 rokov, odkedy bola na trh uvedená prvá antikoncepčná tabletká, sa zmenilo mnohé – je možné hovoriť nielen o účinkoch hormonálnej antikoncepcie, ale aj o zmenách v správaní sa farmaceutických koncernov. Je pravdepodobné, že medzi tri najlepšie zarábajúce odvetvia farmaceutického priemyslu patria očkovacie látky, psychofarmaká (antidepresíva a anxiolytiká) a hormo-

² Za zmienku stojí aj fakt, že medzi afroamerickým a hispánskym etnikom je dodnes pre biedne životné podmienky a nedostatok času na výchovu vyššia miera kriminality. Väzené osoby v právomoci federálnych orgánov, orgánov amerických štátov a miestnych orgánov podľa rasy a pohlavia: 1995 – počet dospelých osôb vo väzniciach (vrátane väzobných) na 100 000 obyvateľov: belosi – muži 919, ženy 66; afroameričania – muži 6 926, ženy 456. (Renzetti – Curran 2003: 348)

³ V odbornej literatúre sa tento jav nazýva „dvojité zafaženie“. Pozri heslo „dvojité/trojité zafaženie“ in Glosár rodovej terminológie. Dostupné na: <http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?smi=1&ami=1&vid=20>.

⁴ Pozri heslo „neplatená práca“ in Glosár rodovej terminológie. Dostupné na: <http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?smi=1&ami=1&vid=150>. Pozri aj Kiczková 1997: 189 – 196.

⁵ Pozri ADC číselník: Diane-35 tbl obd (blis. Al/PVC) 3x21 ks. PHARMINFO SPOL. S. R. O. Dostupné na: <http://www.adcc.sk/web/humane-lieky/pil/diane-35-pil-5329.html>.

LITERATÚRA:

ADC číselník: Diane-35 tbl obd (blis. Al/PVC) 3x21 ks. PHARMINFO SPOL. S.R.O. Dostupné na: <http://www.adcc.sk/web/humane-lieky/pil/diane-35-pil-5329.html>. Získané: 10. 11. 2012.

ADC číselník: MAITALON 3mg/0,03 mg filmom obalené tablety tbl flm 3x21 ks (63 ks). PHARMINFO SPOL. S.R.O. Dostupné na: <http://www.adcc.sk/web/humane-lieky/pil/maitalon-3-mg-0-03-mg-filmom-obalene-tablety-pil-69882.html>. Získané: 18. 12. 2012.

Appendix A. 2011. Financial Report. PFIZER, Inc. Pfizer. Dostupné na: <http://www.pfizer.com/files/annualreport/2011/financial/financial2011.pdf>. Získané: 13. 11. 2012.

CIBULA, D. – HENZL, M. R. – ŽIVNÝ, J. 2002. *Základy gynekolo-*

nálna antikoncepcia (Másllová 2012). Užívanie HAK nie je životne dôležité, no pri psychofarmakách je hranica medzi nutným užívaním medikamentu a manipuláciou zo strany lekára/lekárky či farmaceutickej firmy rozostrená. Je totiž potrebné rozlišovať medzi zdravými ľuďmi, ktorí sú vtisnávajú do šablóny psychicky rozrušených, a medzi ľuďmi, ktorí sú skutočne chorí a liečbu nevyhnutne potrebujú. Téma očkovania je takisto diskutabilná, keďže aj očkovanie má isté nežiaduce účinky. V prípade očkovania aj HAK je dôležité zisťovať všetky dostupné a relevantné informácie a zvažovať prínosy a riziká. Kritizované by nemalo byť užívanie HAK ako takej, ale skôr benevolentnosť mnohých žien, ich gynekológov/gynekologičiek a tvrdý kapitalistický prístup farmaceutických firiem,⁶ ktoré chcú generovať čo najväčší zisk, hoci cieľom by malo byť navrátiť ľuďom zdravie.

Užívanie hormonálnej antikoncepcie vytvára na ženy mnohokrát neúmerený tlak, ktorý sa skrýva za rúškom nezávislosti a emancipácie. Je totiž potrebné rozlišovať, či je hormonálna antikoncepcia potrebná zo zdravotných dôvodov, resp. má zabrániť nežiaducemu otehotneniu, alebo ide len o pohodlnejšiu možnosť a riziká prevažujú nad pozitívnymi účinkami, hoci všetko nasvedčuje tomu, že HAK nebude mať v blízkej budúcnosti žiadny zásadný negatívny účinok. K tejto problematike sa vyjadruje MUDr. Helena Másllová, priekopníčka psychogynekológie v Českej republike: „Najväčším zločinom je podávanie hormonálnej antikoncepcie mladistvým. Slečna mala párkrát nepravidelnú menštruáciu, má akné, tak jej predpíšeme pilulky. Podávané hormóny vyradia z činnosti jej vlastný systém a nahradia ho umelým cyklom s pseudokrvácaním. Presne tieto dievčatá sú neskôr typickými kandidátkami na neplodnosť, stretávam sa s nimi vo svojej ordinácii. V pätnástich rokoch dostali antikoncepciu, vysadili ju v dvadsiatich ôsmich, v tridsiatke sa liečia na neplodnosť a o dva roky neskôr idú na umelé oplodnenie. Aby totiž menštruačný cyklus dozrel, potrebuje čas. Reprodukčná sústava dozrieva u každej ženy rôzne dlho.“ (Matějů – Másllová 2011) H. Másllová takisto poukazuje na to, že mnohé matky dospievajúcich dcér majú strach z toho, že ich dcéra začne so sexuálnym životom priskoro, otehotnie a pokazí si celý život, takže prvým a najdostupnejším riešením je návšteva gynekológa a predpísanie hormonálnej antikoncepcie. Mnohé dievčatá žiadajú antikoncepciu na úpravu menštruačného cyklu a vyhladenie pleti, napriek tomu, že ich pubertálny organizmus je stále vo vývoji a hormonálne výkyvy k tomuto obdobiu patria.

Po vysadení tabletiiek telu trvá niekoľko rokov, kým obnoví „vlastné nastavenia“. Pritom vo väčšine prípadov bol pôvodný endokrinný systém v poriadku a bez zásadných nerovnováh. Po vysadení hormonálnej antikoncepcie sa často opäť objavia kožné defekty, akoby sa telo vrátilo naspäť do puberty, na pôvodnú úroveň spredu používania hormonálnej antikoncepcie. Počas užívania hormonálnej antikoncepcie sa môže znižovať aj miera zodpovednosti partnera, ktorý si zvykol, že partnerka je tou, ktorá sa stará o ochranu pred neželaným otehotnením. Ak sa však rozhodnú pre dieťa a je potrebné umelé oplodnenie a nepríjemné vyšetrenia u rôznych lekárov, muž často psychický tlak nevydrží a zo vzťahu odíde (Másllová 2012).

Užívanie hormonálnej antikoncepcie je úspešné vďaka nasledujúcemu

mechanizmu. Ak si absolvent či absolventka lekárskej fakulty otvorí gynekologickú ambulanciu, je vysoko pravdepodobné, že skôr či neskôr za ním/ňou zavíta zástupca či zástupkyňa farmaceutickej firmy, aby ponúkol ich produkty. Takýto zástupca alebo zástupkyňa sa väčšinou snaží v ordinácii lekára nadviazať priateľstvo a na výmenu za predaj produktov poskytuje určité benefity – príjemnú exotickú dovolenku, notebook alebo účasť na kongrese (lekári často nemajú financie na to, aby sa na tieto kongresy mohli dostať, takže takýto postup je šancou na zvyšovanie ich kvalifikácie a vzdelania).⁷ Mnohí lekári sú navyše v neustálom strese, zahltení množstvom pacientov, často aj vyhorení a po čase zľahostajnia svoj prístup k pacientkam do takej miery, že recepty na hormonálnu antikoncepciu vydávajú takpovediac medzi dverami (nehovoriac o tom, že na stole majú predtlačené recepty s 5 – 6 produktmi, ktoré vyrába konkrétna farmaceutická firma). Najvypuklejším problémom však zostáva nedostatok prevencie zdravotných komplikácií, ktoré môžu z hormonálnej antikoncepcie vyplývať. K prevencii patria genetické testy na leidskú mutáciu (zmenený koagulačný faktor V), aby sa vylúčila trombofília, pečenevé testy a dôkladné preskúmanie rodinnej anamnézy a zdravotného stavu pacientky. Aby však nevznikala predstava o zlých a ziskuchtivých lekároch, je nutné uviesť aj to, že množstvo žien (vedome alebo nevedome) zatajajú svoje zdravotné problémy alebo zlozvyky, ktoré môžu ovplyvňovať účinky hormonálnej antikoncepcie. Pri diabetes mellitus, pití alkoholu, zlých výsledkoch pečenevých testov, vysokom cholesterole a fajčení je užívanie hormonálnej antikoncepcie kontraindikované. Pacientkam sa mnohokrát nechce dochádzať na pravidelné vyšetrenia a konzultácie, odmietajú bezpečnostnú prestávku v užívaní kvôli potrebe neustálej kontroly nad svojím telom (riziko nechceného otehotnenia, prípadne nechota pripustiť výkyvy v pravidelnosti menštruačného cyklu).

Rozšírenie marketingovej pôsobnosti farmaceutických firiem výraznou mierou prispieva ku kontroverznosti hormonálnej antikoncepcie. Keďže HAK má aj niektoré iné ako antikoncepcné účinky a v súčasnosti množstvo žien nežije v stabilných vzťahoch, na zvýšenie predajnosti antikoncepcie sa využíva tzv. off-label marketing. „Off-label znamená predpisovanie zaregistrovaného liečiva na iné použitie, než na aké bolo liečivo zaregistrované a aké žiadateľ uviedol v žiadosti o schválenie liečiva štátnymi či európskymi úradmi, napríklad čo sa týka oblasti použitia (indikácie), dávkovania alebo dĺžky užívania. Hovorí sa o aplikácii nad rámec registrácie alebo o používaní liečiv nad rámec registrácie. Je to veľmi zaužívaná prax. Pri niektorých liekoch tvorí off-label až 90 percent ich predaja.“ (Virapen 2010: 238 – 239) Off-label reklama vytvára predstavu, že ak ženy budú užívať hormonálnu antikoncepciu, ich život bude krajší, lepší a ľahší. Budú mať krásnu pleť, menštruácia sa dostaví vždy načas, prípadne sa ani nemusí objaviť, a keď bude žena krásna, muž sa do nej ľahšie zamiluje.⁸ Reklamný priemysel ženy neustále presviedča, že budú krajšie, keď budú používať kozmetiku a iné farmaceutické produkty. No zatiaľ čo dermatologická starostlivosť zabezpečí len vonkajšiu krásu, hormonálna antikoncepcia sa postará o krásu, ktorá vychádza zvnútra. A to natrvalo.

gické endokrinologie. Praha : Grada.

Do more, feel better, live longer. Annual report for shareholders 2011. GlaxoSmithKline. 2012. Dostupné na: <http://www.gsk.com/content/dam/gsk/globals/documents/pdf/GSK-Annual-Report-2011.pdf>. Získané: 13. 11. 2012.

Dvojitá/trojitá zátaž žien. In *Glosár rodovej terminológie*. Dostupné na: <http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?smi=1&ami=1&vid=20>. Získané: 12. 10. 2012.

Neplatená práca. In *Glosár rodovej terminológie*. Dostupné na: <http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?smi=1&ami=1&vid=150>. Získané: 12. 10. 2012.

KICZKOVÁ, Z. 1997. Vzťah medzi verejnou a súkromnou sférou z pohľadu žien. In *Aspekt*, č. 2. Dostupné na: http://www.fphil.uniba.sk/fileadmin/user_upload/editors/crs/publikacie/kiczkova-vztah_medzi_verejnou_a_sukromnou_sferou.pdf. Získané: 12. 10. 2012.

LAHO, L. – FOLENTOVÁ, V. 2011. Bývalý šéf nemocnice: Farmafirmy ovládajú zdravotníctvo. In *SME*, 20. 6. 2011. Dostupné na: <http://ekonomika.sme.sk/c/5944063/byvaly-sef-nemocnice-farmafirmy-ovladaju-zdravotnictvo.html>. Získané: 13. 11. 2012.

FRYDECKÁ, L. – MÁSLLOVÁ, H. 2012. Helena Másllová: Nechtěla jsem pracovat pod tlakem farmafirem. In *Galerie NE:*

⁶ Pre zaujímavosť uvádzam odkaz na výročnú finančnú správu za rok 2011 farmaceutickej firmy Pfizer Inc. Podľa ich oznámenia na konci tejto výročnej správy vlastní Pfizer iné spoločnosti, ako sú Abbott Laboratories, Amgen, AstraZeneca, Bristol-Myers Squibb Company, Eli Lilly and Company, GlaxoSmithKline, Johnson & Johnson a Merck and Co. Appendix A. 2011. Financial Report. Dostupné na: <http://www.pfizer.com/files/annualreport/2011/financial/financial2011.pdf>. Pripájam aj odkaz na výročnú správu za rok 2011 spoločnosti GlaxoSmithKline (GSK) *Do more, feel better, live longer. Annual report for shareholders 2011*. Dostupné na: <http://www.gsk.com/content/dam/gsk/globals/documents/pdf/GSK-Annual-Report-2011.pdf>.

⁷ Túto tézu uvádza aj MUDr. Ladislav Laho (pozri 2011).

⁸ Citovaná kniha *Základy gynekologie* obsahuje množstvo reklám na hormonálnu antikoncepciu, pozri Cibula – Henzl – Živný 2002.

NEŽIADUCE ÚČINKY HAK

Zoznam nežiaducich účinkov hormonálnej antikoncepcie je ľahko dostupný na príbalových letákoch. Ako príklad uvediem preparát Diane-35. Ak sú všetky antikoncepcné tabletky založené na estrogéne a iných prídavných hormónoch a látkach, pričom estrogén spôsobuje najväčšie zdravotné riziká, tak sa informácie z tohto letáku viac či menej budú zhodovať aj pri ostatných druhoch. Leták informuje naozaj podrobne a nedá sa mu takmer nič vyčítať – problémom je snáď len to, že si ho mnohé ženy neprečítajú, a tak sa vystavujú závažným zdravotným rizikám.

Užívanie hormonálnej antikoncepcie je kontraindikované vtedy, ak žena v minulosti prekonala hlbokú žilovú trombózu, pľúcnu embóliu, srdcovú príhodu alebo mozgovú mŕtvicu. Užívanie antikoncepcie je ďalej vylúčené pri migréne, diabetes mellitus, pankreatitíde spojenej s vysokými koncentraciami tukov v krvi, závažnom ochorení pečene, rakovine prsníka a vaginálnom krvácaní. Žena musí byť pri užívaní antikoncepcie veľmi opatrná, ak fajčí, má vysoký krvný tlak, epilepsiu, kŕčové žily alebo jej príbuzní prekonali mozgovú príhodu, infarkt, či mali vysokú koncentráciu cholesterolu alebo triglyceridov v krvi.⁹ U mnohých žien spôsobuje estrogén z HAK silné bolesti hlavy a ďalším, paradoxným nežiaducim účinkom antikoncepcie je pokles libida. S antikoncepciou by sa však žena mala uvoľniť a užívať si sex bez následkov.

Niekedy sa stane, že napriek všemožným opatreniam sa vyskytne tromboembolická príhoda.¹⁰ Začína sa ako pobolievanie nohy, väčšinou v lýtkovej oblasti, a ak sa trombus uvoľní a „cestuje“ po tele, vytvára život ohrozujúci stav. Zrazenina môže zakotviť v pľúcach, pričom vzniká pľúcna embólia. Žena užívajúca antikoncepciu môže mať šťastie v nešťastí a postihne ju „len“ mikroembolizácia do pľúc. Tromboembolická príhoda začína sťaženým dýchaním, tlakom na pľúcach, následnou hypoxiou, čiže zníženým oksyličovaním mozgu, čo má za následok únavu, nesústredenosť a znížené výkony (podobne ako anémia). Pocit nedostatku kyslíka a búšenie srdca môžu splyvať s príznakmi úzkostnej poruchy, preto je na prvý pohľad náročné určiť, či ide o krvnú zrazeninu, alebo o psychickú poruchu. Po čase sa zrejme pacientka dostane do nemocnice a následne do starostlivosti hematológa, ktorý jej hormonálnu antikoncepciu okamžite vysadí. Ak sa také niečo stane mladej žene, ide o veľký zásah do jej života. Na začiatku liečby začne užívať nízkomolekulový heparín, ktorý sa podáva subkutánne – do brušnej oblasti. Injekčná dávka nie je bolestivá, ale pri zlom vpichu sa objavujú modriny. Výhodou heparínu je okamžitý nástup účinku (z toho dôvodu sa používa napríklad pred operáciami alebo pred dlhými cestami). Po čase lekár či lekárka prejde na užívanie perorálnych antikoagulantov, z ktorých je najčastejšie používaný warfarín. Jeho užívanie je pohodlné, ale musia sa pri ňom dodržiavať prísne pravidlá. Na začiatku užívania je potrebná denná kontrola, aby sa za základe Quickovho testu stanovila optimálna liečebná dávka a bol dosiahnutý INR v rozmedzí 2,0 – 3,0.¹¹ Warfarín inhibuje pôsobenie vitamínu K, takže je potrebné dodržiavať diétu, pri ktorej sa neodporúča konzumovať napríklad kapustu, kel, kaleráb, karfiol, špenát, bylinné čaje a pod. Množstvo po-

travín, ktoré obsahujú vitamín K, obsahujú aj železo, a pri jeho nedostatku je nutné užívať ďalšie lieky, čo vytvára ešte väčšiu záťaž na tráviacu sústavu a celý organizmus. Najmä u žien, ktoré majú pravidelné krvné straty pri menštruácii, je vyššie riziko vzniku anémie, ktorá sa prejavuje bledosťou, únavou, búšením srdca, závratmi a znížením kvality bežného života. Okrem vitamínu K blokuje účinok warfarínu aj vitamín C. Vzhľadom na zníženie imunity a zvýšenie chorobnosti je tento fakt mimoriadne nepríjemný. Aj warfarín môže spôsobovať výskyt modrín a najčastejším nežiaducim účinkom je zvýšená krvácavosť, či už ťasien, alebo žalúdočných vredov, a dlhší čas zrazenia krvi pri drobných poraneniach. Perorálne antikoagulanty sa užívajú celoživotne ako prevencia pred opakovaním trombózy. Mnohé ženy sa mohli tomuto stavu vyvarovať tak, že by už na začiatku užívania HAK požiadali svojho lekára o genetické vyšetrenie a o iné preventívne vyšetrenia, napr. pečeňové testy, hladinu cholesterolu alebo komplexné vyšetrenie.

V tomto príspevku som sa zamerala na problém masového užívania hormonálnej antikoncepcie, ktoré je v ostatných desaťročiach rozšírené. Postupne som sa venovala týmto tézám: prínos hormonálnej antikoncepcie pre ženy zo spoločenského hľadiska, zloženie antikoncepcných tabletiiek a ich pozitívne účinky na organizmus a, naopak, kontroverznosť hormonálnej antikoncepcie z dôvodu tlaku na užívanie syntetických hormónov bez zjavnej príčiny – i v prípade, že nie je potrebná ochrana pred otehotnením. Upozornila som, že ženy samotné mnohokrát k tejto téme pristupujú benevolentne, ak nenavštevujú pravidelné preventívne gynekologické prehliadky, ktoré môžu odhaliť zdravotné problémy, ktoré je možné včas a pohodlne riešiť. Nežiaduce účinky hormonálnej antikoncepcie môžu mať závažný charakter a do života ženy zasiahnu zásadným spôsobom, čo som načrtla najmä na príklade hlbkej žilovej trombózy, resp. pľúcnej embólie a jej následkoch. Pri užívaní hormonálnej antikoncepcie je nutná opatrnosť. Prispieva nielen k zlepšovaniu zdravia žien, ale aj k väčšej zodpovednosti ostatných ľudí, lekárov, lekároch, farmaceutických firiem, zdravotných poisťovní a v neposlednom rade aj štátu.

Galerie osobností, které se ne-bály jít proti proudu. Dostupné na: <http://www.galerie-ne.cz/profil/detail/id/36>.

Získané: 18. 12. 2012. MATĚJŮ, P. – MÁŠLOVÁ, H. 2011. Antikoncepcie pro mladistvé je zvěrstvo, tvrdí gynekoložka. In *idnes.cz*, 15. 8. 2011. Dostupné na: <http://ona.idnes.cz/antikoncepce-pro-mladistve->

9 ADC číselník: Diane-35 tbl obd (blis. Al/PVC) 3x21 ks. PHARMINFO SPOL. S.R.O. Dostupné na: <http://www.adcc.sk/web/humane-lieky/pil/diane-35-pil-5329.html>.

10 „Výskyt trombózy je najpravdepodobnejší v prvom roku užívania akejkoľvek kombinovanej antikoncepcie. Epidemiologické štúdie ukázali, že výskyt VTE (venózneho tromboembolizmu) u žien, ktoré užívajú kombinovanú perorálnu antikoncepciu (ako je MAITALON) s nízkou dávkou estrogénu (menej ako 50 mikrogramov etinylestradiolu), sa pohybuje v rozsahu 20 prípadov na 100 000 pacientorokov až 40 prípadov na 100 000 pacientorokov (1 pacientorok znamená, že 1 pacientka užíva tabletku počas jedného roka). Gestagénové hormóny môžu tiež zohrávať úlohu vo vývoji VTE, ale gestagény sa odlišujú v rôznych typoch tabletiiek.“ Dostupné na: <http://www.adcc.sk/web/humane-lieky/pil/maitalon-3-mg-0-03-mg-filmom-obalene-tablety-pil-69621.html>.

11 Protrombínový (Quickov) čas (PT) je čas, za ktorý sa v laboratóriu zo vzorky krvi vytvorí zrazenina, teda koagulum. Tento čas sa ďalej prepočíta na tzv. INR (medzinárodný normalizovaný pomer, international normalized ratio).

je-zverstvo-tvrdi-gynekolozka-pad-/spolecnost.aspx?c=A110810_143328_spolecnost_jup. Získané: 14. 11. 2012.

PAULÍKOVÁ, I. – MÁŠLOVÁ, H. 2012. Zodpovedné tabletky: Radšej v nevhodnom čase, ako neplodná. In *Zdravie*, č. 7. RENZETTI, C. M. – CURRAN, D. J. 2003. *Ženy, muži a spoločnosť*. Praha : Karolinum.

ŠUŠKOVÁ, T. Prečo nezabúdať na preventívnu gynekologickú prehliadku. In *Gynda.sk*. Dostupné na: <http://www.gynda.sk/clanok/229/pre%4%C4%8Do-ne-zab%C3%BAda%C5%A5-na-prevent%C3%ADvnu-gynekologick%C3%BA-prehliadku>. Získané: 29. 12. 2012.

TARA, T. 2007. *Hormonální akvarium*. Krátkometrážny film. Dostupné na: <http://hormonalniakvarium.cz/>. Získané: 14. 11. 2012.

VIRAPEN, J. 2010. *Nežiaduci účinnok: Smrť. Priznanie bývalého riaditeľa farmaceutického koncernu*. Bratislava : Slovart.



Kristina di Enes: Weave, 2010

Recenzie

ZUZANA ŠMATLÁKOVÁ Záblesk, ktorý znamená veľa

CUNNINGHAM, Michael. 2011. *Za súmraku*. Praha : Odeon.

Nový román Michaela Cunninghama *Za súmraku* je o kráse. O tom, ako sa zosobní a z ničoho nič *voťrie* do bytu Petra Harrisa, štyridsaťštyriročného majiteľa galérie a obchodníka s umením v New Yorku. Peter Harris žije relatívne pokojným životom so svojou manželkou Rebeccou, ktorá pracuje pre časopis zaoberajúci sa výtvarným umením a literatúrou. Žijú v byte na Mercer Street a majú dcéru Beu, ktorá sa rozhodla zanechať štúdium a odsťahovať sa do Bostonu, kde pracuje ako čašníčka. Do New Yorku prichádza Rebeccin mladší brat Ethan, ktorého všetci volajú Omyl, Míla (z angl. Mizzy, Mistake). Ethan je ex-feťák (pričom predpona „ex-“ nie je celkom namieste) a stratená existencia v jednom, a momentálne chce robiť *niečo s umením*. Zjaví sa síce len na pár dní, no jeho *zjavenie* má na Petra obrovský dosah. Ten ako obchodník s umením, ako niekto, kto sa vyzná v trendoch, zrazu začína s úvahami o kráse, prehodnocuje svoj vzťah k umeniu a k tomu, čo od umenia vlastne chce. To všetko spôsobí Míla, jeho nespútaná bytosť, jeho mladícka krása, náhodný pohľad na jeho nahé telo, ktoré sa natoľko podobá Rebecce, tomu, čo sa Petrovi kedysi tak veľmi páčilo.

Román je akoby skicou, nesnaží sa veci dopovedať alebo uzatvoriť, pred nami sa pootvorí svet jednej rodiny, ktorá má svoje problémy, spoznáваме postavy, nie úplne, iba ich momentálny stav, sledujeme, ako sa vysporadúvajú s každodennými povinnosťami, a pritom sa pred nami odhaľuje pavučinka vzťahov, minulých a súčas-

ných, všetky sú krehké, zahalené rúškom tajomstva, nedopovedané. Spomienkové pasáže (áno, pre Cunninghamovo písanie také príznačné!), ktoré sú akoby zábleskami lepšieho sveta a života, pôsobia mimoriadne citlivo a zároveň sugestívne. Dozvedáme sa v nich o Petrovom bratovi Matthewovi, ktorý zomrel veľmi mladý (pravdepodobne na AIDS), no najväčšiu silu majú spomienky na prázdniny pri Michiganskom jazere, ktoré sa Petrovi spájajú s prvotným vnímaním toho, čo neskôr nazve krásou – vidí svojho homosexuálneho brata s Joannou, s dievčaťom, do ktorého bol sám vášnivo zamilovaný: „*Je to chvëjivý pocit Boží prítomnosti, nevysloviteľné dokonalosti všeho, čo existuje nyní a bude existovať v budúcnosti, ztëlesnené Joannou a jeho bratom (ano, bratr k tomu nepopíratelne patrí), jak stojí po kotníky v jezerní vodě, pod bledě šedým nebem, z kterého brzo sprchne. Čas přestane existovat. Z Joanny, Matthewa, jezera a nebe se zrodí smyslová vzpomínka na plavky, které má teď Joanna na sobě, a k ní se přidáva vůně borovic, kterou Peter cítí právě teď.*“ (s. 100).

„Príbeh“ knihy je postavený na skvelých dialógoch a úvahových pasážach, na zachytávaní nepatrných detailov (zasa igelitový sáčok letiaci New Yorkom!) a neustálom plynutí, na začiatku románu postavy navštívime a na konci ich opúšťame, dozvedeli sme sa o nich málo a nechávame ich v načatom rozhovore. Je to skica, ktorá naberá ostrejšie kontúry, keď nazrieme do Petrovej mysle, keď sledujeme prúd jeho vedomia – od hľadania dôvodov, prečo si tak veľmi nerozumieme s vlastnou dcérou, cez úvahy o možnej homosexualite až po tie o kráse, o umení: „*Je možné, že když jsme sami, nejsme nijak zvlášť odlišní, možná ten rozdíl není vůbec poznat, ale jak to vlastně můžeš vědět o někom jiném než o sobě?*“

Není právě tohle součástí toho, co člověk hledá v umění – záchranu před osamělostí a subjektivitou; pocit sounáležitosti v historii a v širším světě; lidskou záhadu, zároveň osvětlenou a prohloubenou: Giottovými vyhnanými Adamem a Evou, Rembrandtovými posledními autoportréty, fotografiemi Walkera Evanse z Hale County. Umění minulosti se nám pokoušelo poskytnout něco podobného, co se právě teď děje Peterovi – pohled do hlubin jiného člověka. Videá náhodných kolemjdoucích nejsou totéž. Ani obscénní vázy, ani mrtví žraloci, vlastně vůbec nic, co je ironické, co je pokřivené, co se na věci dívá s odstupem, co chce především šokovat nebo provokovat. Nic z toho se nevyrovná tomuhle krásnému, zkaženému chlapci, který má problémy s drogami a spřádá si nepoznatelné fantazie hned tady vedle za závojem.“ (s. 104 – 105). Osíhotene znie takáto úvaha až donquijotovsky, no nezabúdajme, že Peter Harris je človek, ktorý sa vyzná v umení, ktorý prichádza denne do styku s aktuálnymi umeleckými artefaktmi a dokáže sa nachnúť aj pre iróniu a výstrednosti, uznáva impozantnosť Hirstovho žraloka, aj obscénne nápisy na vázach či obedare s podobizňami bežných ľudí, no vo chvíli, keď do jeho života vpadne Ethan, pocíti, že mu niečo chýba, že po niečom túži. Tento názor nikomu nevnucuje, nemáme pocit invázie zo strany rozprávača, sme len konfrontovaní so širokou paletou možností umenia a spoznávame pocity hlavnej postavy. Zdá sa však, že k Petrovým úvahám neprispel len Ethan, ale aj poznanie, že umelec (istý Vincent), ktorého vystavoval, je druhotriedny maliar a jeho diela sú konceptuálne – Vincent vystavoval obrazy prikruté plátnami, za plátnami malo byť presne také umenie, aké všetci chcú, no pri odinštalovávaní výstavy sa jedno z plátien poškodí a pred Petrom sa objaví školská maľba priemerne talentovaného maliara – zrazu sa cíti akýsi oklamáný. Takéto narážky môžu viesť čitateľa či čitateľku k úvahám o postmoderne a k otázke, či jej náhodou nebolo dosť. Opäť nám tu však autor nič nevnucuje, postmoderna sa nepochováva, len tak trochu prehodnocuje. Ako som spomínala, Cunningham nedopovedá, len naznačuje spôsobom: „Čitateľ, zamysli sa sám“.

Hlavného hrdinu vnímam ako človeka, ktorý odrazu precitne a zatúži po návrate k svojmu prvotnému vnímaniu krásy, a ako sa zdá, aj po ozajstnej človečine. Ibaže návrat (či už ide o vzťah

k umeniu, alebo vzťah s vlastnou manželkou či dcérou) sa zdá nemožný. Po všetkom, čo sa udialo (či už na poli umenia, alebo v medziľudských vzťahoch), sa Peter vzdialil od svojej prvotnej celistvosti a jednoznačného usporiadania vlastného sveta, cíti sa roztrieštený a vníma, že neexistuje jediná schodná cesta, že sa jednoducho nedá úplne vrátiť a ani úplne odvrhnúť súčasný stav, dvere sú pootvorené a dá sa iba nahliadnuť, počkať, pokúsiť sa o kompromis.

Kniha *Za súmraku* je plná odkazov na výtvarné diela, takisto na literárne diela, a to priamych (Shakespeare, Mann) a aj nepriamych („*Duben je asi vážne nejkrutejší mesiac*“, s. 61). Rovnako zaujímavé je, že celý román je vlastne odkazom na *Smrť v Benátkach* od Thomasa Manna. Očarenie Petra mladým Ethanom je variáciou na očarenie umelca Aschenbacha krásnym chlapcom Tadziom, ktorý ho prijme hľadieť na svet a na umenie inými očami. Cunningham prešibane vkladá knihu od Thomasa Manna do rúk Ethana (síce nie *Smrť v Benátkach*, ale aj tak) – tak, aby ho s ňou videl aj Peter. Intertextuálny rozmer pridáva románu vrstvu, ktorá prispieva k jeho kvalite a určite nie je dôvodom na podceňovanie autorových schopností. Cunningham nie je zlodejom veľkých postáv, nápadov a myšlienok, je spisovateľom, ktorý vie tvorivo spracúvať „vypožičané“, čím navrstvuje nielen vlastný príbeh, ale častokrát odkrýva také roviny v prototextoch, o ktorých nemusel mať čitateľ či čitateľka dovtedy ani poňatia. Práca s intertextualitou môže byť v konečnom dôsledku oným kompromisom, ktorý som spomenula vyššie. Tentokrát nie pre postavu, ale pre samotného autora – úplný návrat k tradícii a tradičným hodnotám, k tradičnému vnímaniu krásy je nemožný (a azda aj nechcený), ale cesta, ktorú si Cunningham zvolil, a teda intertextová literárna hra, je jedným z možných spôsobov, ako si svet nanovo ako-tak usporiadať, pretvoriť, zorientovať sa v ňom, a to jednak pomocou formy, ktorú ponúka samotná postmoderna, a jednak pomocou hodnôt, o ktoré sa autor usiluje. Román vnímam ako dielo, ktoré má od prvej strany po tú poslednú celistvý odkaz.

Čo dodať na záver? Kniha je taká bohatá a zároveň krehko zosnovaná, že je ťažké obsiahnuť ju v jednej krátkej recenzii. Naisto však môžem povedať, že sa ju oplatí prečítať, stráviť s ňou čas a zimomriavky (cunninghamovského typu) sa zaručene dostavia. Možno budú ešte skutočnejšie

ako samotná kniha, ako papier a pevná väzba, hoci neuchopiteľné – asi ako čosi na pomedzí sna a skutočnosti, dňa a noci – asi ako súmrak.

DOMINIK ŽELINSKÝ Mozog rozdelíme na malé ohňovzdorné misky

RUŽIČKOVÁ, Nóra. 2012. *práce & intimita*. Bratislava : Aspekt.

Recenzovanie nekvalitnej a brakovej poézie patrí nesporne medzi najzábavnejšie aspekty literárnokritickej činnosti. Odhliadnuc od dobrého pocitu z literárnej nekrofágie mi takýto výkon často aj pozdvihne autorské ego. Rád si potvrdím, že tie moje texty vlastne nie sú také zlé. Nová zbierka poetky a výtvarníčky Nóry Ružičkovej (1977) *práce & intimita* sa mi v tomto ohľade ani trocha nepozdáva. Asi preto, že v príliš veľa ostatných áno.

Ako naznačuje už titul zbierky, skladá sa z dvoch oddelených častí – básnického cyklu *práce* a prozaického útvaru nazvaného *intimita*. Oddelené síce sú, no nie sú disjunktné. Existujú medzi nimi styčné body, ktoré zásadne určujú konečné vyznenie celej zbierky. Poďme však po poriadku.

Časť *práce* sa začína veršami Štefana Strážaya: „*Slová / nehodia sa jedno k druhému. Ale / báseň je manuálna práca. Materiál / musíš vziať / do rúk. A je ti jasné: / toto nie, / toto nie.*“ Pri utápaní sa autorov v (aj „životných“) mottách, mystických výrokoch a bibliofilnej autoerotike by sme aj pozabudli, že úvodný citát môže byť plnohodnotnou súčasťou zbierky a mať svoje opodstatnenie. Práve tak je to v prípade recenzovanej knihy. Úryvok z diela Štefana Strážaya totiž pomerne presne vystihuje autorkinu pracovnú metódu. Jej básne sú manipulovaným „readymadom“, vytvára ich mechanickou úpravou materiálu (textov prevzatých z rôznych médií určených primárne pre ženy) – cieľavedomým odoberaním jednotlivých slov alebo vrstvením rovnakých syntaktických konštrukcií. Z pôvodných textov, ktoré sú zväčša čerpané z oblasti návodov na vykonávanie domácich prác či starostlivosti o zdravie a krásu sa takto stávajú preparované básne na pomedzí samoúčelnej významovej hry (alebo akéhosi sémantického cvičenia) a beletrie. Výsledok je často

až prekvapivo vtipný. Technika, ktorú si Ružičková zvolila, však so sebou nesie riziko, že autorka začne texty fabrikovať a vytvorí množstvo jednorozmerných a nezaujímavých diel. Miestami ani Ružičková neodolala tomuto vábeniu a občas dochádza napríklad k variovaniu významovo očistenej formy návodu (čo by som prešiel mlčaním, ale návody ako dominantná forma experimentálnej poézie sa mi už začínajú zajedať). V *prácach* to nie je až tak časté, ale je to na škodu vecí.

Naopak, je pozitívne, že Ružičková si toto riziko evidentne uvedomuje a aj napriek spomínaným pošmyknutiam poskytuje čitateľovi či čitateľke dostatok oživujúcich prvkov na to, aby unikli monotónnosti a nude. Medzi zaujímavé osviežujúce momenty v zbierke patrí napríklad konfrontácia s diskurzom lyrickej poézie. Tá vzniká najmä vtedy, keď sa v textoch jazykovo blízkych technickému diskurzu objavujú výrazy, ktoré nadužívaním v prostredí konvenčnej lyriky nadobudli stabilné konotácie, skrátene by sa táto prax dala asi najlepšie nazvať brikolážou. Vhodným príkladom je nasledujúca jednoversová báseň: „*slzu obšijeme hustým predným stehom*“ (s. 21).

Text prevzatý z návodu na vyšívanie nitkou elegantne ukazuje krach značenia, s ktorým autorka často pracuje. Jeho estetická pôsobivosť pramení vo vyviazaní výroku z kontextu návodu, čím sa slovu *slza* odoberá špecifické určenie (pôvodná veta znie „*Predkreslenú slzu obšijeme hustým predným stehom*“ – pridaná je aj fotografia, oboje pozri na www.bara.sk). Nemizne úplne, stále ho pripomína ostatná časť vety, problematizuje ho však nový kontext (zbierky básní), ktorý sugeruje iné interpretačné matrice. *Slza* v lyrickej poézii predsa neznamená tvar, vyjadruje smútok, ľudskú emóciu (akt plaču býva v poézii vykladaný ako prejav ľudskej emócie, nech už plače čokoľvek). Tento výklad je však nedokonalý, opätovne ho totiž popiera druhá časť vety, ktorá evokuje návod, a tým aj technický diskurz. Vyjavuje sa tu zaujímavé perpetuum mobile realizácie a rozpadu významu.

Ďalším osviežením môže byť aktívna komunikácia formálnej a obsahovej stránky textov, napríklad pri básňach zo strán 28 a 29, ktoré sú tvorené samostatnými desémantizovanými slabikami, po „zipsovom“ spojením oboch strán však dávajú celú vetu: „*rezané kvetiny upravujeme do menších váz tak, aby neprekážali v pohľade protisediacim hosťom*“ (s. 28 – 29). Grafické členenie, ktoré ukladá každú druhú slabiku tejto vety na

opačnú stránku knihy, tu vizuálne reprezentuje jej obsah. K básňam, v ktorých formálna úprava zásadným spôsobom vstupuje do procesu tvorby významu, patrí aj text zo strany 30, v ktorom dostáva priestor jazyková hra – rozdelenie podstatného mena v nominatíve (*prestieranie*) na sloveso v singulári tretej osoby a časticu *nie* („*prestiera – nie // je súprava*“, s. 30). Napriek tomu, že autorka pokračuje v tradícii experimentálnej poézie a konvenčný lyrický subjekt v jej textoch absentuje, vďaka tejto hre je implicitne prítomný. Bohužiaľ, v ďalšej práci s ním sa vezie na vlne lacného sentimentu: „*prestiera- / nie je súprava (...)* je na okrajoch (...) *nie je chybou*“ (s. 30).

V závere prvej časti Ružičková predvedie najodvážnejšiu manipuláciu s textovou materiálou, keď do rámciekov znázorňujúcich fotografie rozvrství desémantizované písmená či ich zhluky (napr. „o“, s. 46, „äčš“, s. 44 a i.) kombinované so slovami a slovnými spojeniami, ktoré evokujú proces skrášľovania. Každý rámeček je nadpísaný menom, vekom a stručnou charakteristikou popisovanej osoby, vnútri neho sa však stretne len s nekompletným verbálnym odrazom.

Druhú časť knihy s názvom *intimita* uvádza citát Rolanda Barthesa z jeho *Fragmentov milostného diskurzu*: „[J]e to horizontálna diskurz: *žiadna transcendence, žiadna spása, žiadny román (ovšem mnoho románovosti)*“ (s. 55). K jeho obsahu má kniha podobne dôverný vzťah ako predtým k Strážayovmu. Barthes totiž časť svojho diela venoval analýze výpovedí, ktoré prevzal z rôznych populárnych médií (najvyčerpávajúcejšie asi v *Systéme módy*), v snahe nájsť pravidlá systému, ktorým sú generované. Ružičková pracuje s podobným materiálom – témou, ktorej sa dotýka, však nie je móda, ale intimita. A, samozrejme, žiaden skrytý systém nehľadá, ponúka len reprezentácie. Vhodne zvolený je nielen text citátu, ktorý pomerne presne popisuje zobrazovaný diskurz. S *intimitou* a jej obsahom spolupracuje aj titul Barthesovej knihy, z ktorej pochádza. Výpovede v knihe sú totiž kúskami, útržkami – fragmentmi milostného diskurzu. Koniec koncov, diskurz intimity sa tu do určitej miery s milostným diskurzom stotožňuje, Ružičková doň totiž zahrňa snáď všetky témy, ktoré súvisia so vzťahmi (flirt, sex, zdravie, rozvod, rodičovstvo, krása...).

Množina viet, z ktorých je *intimita* zostavená, podlieha dvojakému usporiadaniu. Najprv

je organizovaná asociatívnou metódou (miestami môžeme objaviť určité tematické zhluky, no tie sú pravdepodobne dielom náhody) do rovnomenného textu, druhýkrát podľa abecedy, do *Verejného slovníku intimity*.

Intimita, žiaľ, postráda tvorivejší prístup. Takto, ako zhluk prevzatých viet bez vnútorného prepojenia, stráca potenciál, ktorý sa v materiáli ukrýva. Autorka mohla na rozsiahlej ploche rozvinúť dômyselnú hru, čo sa ale nestalo. Mohlo napríklad dochádzať k výraznejšej spolupráci medzi jednotlivými výpovedami, tá je tu však minimálna a celý text ústi vlastne len do blabotania.

Verejný slovník intimity stavia *intimitu* do iného svetla, ponúka širšie interpretačné možnosti. Osobne ho považujem najmä za ironickú narážku na disciplinárnu funkciu médií, ktoré razantne vstupujú do procesu vytvárania „súkromných“ definícií. *Slovník* vlastne ironicky ponúka ustálenú množinu výrokov, z ktorých by mal jeho používateľ alebo používateľka vystavať svoj slovník, keď hovorí o snahe artikulovať rôzne dimenzie intimity.

Na záver je potrebné spomenúť aj sprievodné texty, ktoré sú do zbierky zaradené. Časť *práce* a *intimita* totiž nie sú jedinými činiteľmi, ktoré utvárajú jej finálnu podobu. Vstupujú sem ešte dva typy útvarov – analýzy, ktoré uzatvárajú oba hlavné celky a sú signované P. R. (možno public relations?) a krátke čitateľské recenzie na obale. Analýzy sú trefné a mám dojem, že sú myslené skutočne ako interpretačné barličky pre prípadných zmätených čitateľov a čitateľky. Dovysvetľovanie beletrie je síce zvláštna praktika a často sa stane, že zmätených čitateľov zmätie ešte viac, alebo im dá najavo, že ich má autor či autorka tak trocha za hlupákov, no v Ružičkovej prípade nijako neurážajú a v kontexte väčšinovej poézie, ktorá sa na Slovensku vydáva, je ich zaradenie dosť dobre pochopiteľné. Spomínané recenzie sú však iný prípad. Ich autorky sú fiktívne, časti viet alebo celé vety Ružičková prebrala z vyjadrení rôznych celebrit na stránkach vydavateľstva Evitapress a z hodnotení čitateľiek a čitateľov na predajných serveroch (google ma odkázal na martinus.sk). Vzhľadom na uvedené profesie kritičiek (herečka, vizážistka, moderátorka či poradkyňa pre zdravý výživu) som bol v pokušení považovať ich za ironickú hyperbolu, po overení na stránkach vydavateľstva Evity Urbaníkovej však viem, že ide o obvyklé povolania osobností, ktoré

jej diela komentujú. Aj nulová výpovedná hodnota týchto vyjadrení (obmieňanie kliše „*zhltla som na jeden dych*“ či závery ako „*každý si v nej nájde čosi pre seba*“) výborne zodpovedá tým na stránke Evitapressu.

Ako recenzie na prebale, tak aj analýzy sú jediné v pravom zmysle slova kreatívne texty v knihe – i keď recenzie obsahujú prevzaté úryvky. Recenzie však spolupracujú s ostatným obsahom, *intimitou* a *pracami*, oveľa silnejšie. Už pre svoj mystifikujúci charakter, no najmä pre povahu a konotácie materiálu (Evitapress), ktorý je do nich zapracovaný. Takto do utvárania zbierky vstupuje tretí rovnocenný faktor.

Tri časti spája do určitej miery umelecká stratégia, ktorú Ružičková zvolila, t. j. readymade. Predpripravenú textovú materiálou autorka spracúva ako preparované básne, voľne či podľa kľúča organizované výpovede alebo krátke hodnotenia, prisúdené fiktívnym autorom. Tieto postupy nie sú v slovenskej ani zahraničnej poézii ničím novým (u nás napríklad Adamčiak, Moravčík, Zbruz, Archlebová), postaviť na tomto princípe zbierku básní je však stále celkom neobvyklé.

Technické spracovanie a formálne aspekty tvorby však nie sú jediným spojivom, ktoré medzi textami existuje, pomerne silným zjednocujúcim faktorom je tematická stránka. Domáce práce (a vyšívanie, varenie/pečenie), intimita (subjektom v použitých citátoch je explicitne či implicitne žena), recenzie (buď románov určených pre ženy, alebo prevzaté z vydavateľstva vnímaného ako „ženské“), skrášľovanie a starostlivosť o zdravie. Tieto témy a kontexty spadajú do oblasti mediálnej artikulácie, spôsobu, akým je reprezentovaná prax, ktorú by bolo možné nazvať ženskou kultúrou všedného dňa. Do istej miery ide o súpis kultúrnych stereotypov (žena ako strážkyňa rodinného krbu, opatrovatelka domácnosti) a vďaka odkazu na Evitapress, ktorého produkcia osciluje niekde medzi brakom a gýčom, aj o cieleň výsmech. Pre čitateľa a čitateľku môže hrať rolu aj súvislosť s feministickým vydavateľstvom, kde Ružičkovej kniha vychádza. Aspekt sa dá v našich podmienkach vnímať ako (aj keď toto pravdepodobne nebolo jeho cieľom) protipól spomínaného Evitapressu.

Myšlienková konzistentnosť knihy *práce & intimita* je pre mňa ako čitateľa veľmi sympatická. Ak ju vložím do kontextu metódy, ktorou boli texty vytvorené, linka vedie jasne smerom ku kon-

ceptuálnemu a nekreatívnemu písaniu (klasickým príkladom je jeho tvorca Kenneth Goldsmith), v slovenskom prostredí ku generácii deväťdesiatych rokov, konkrétne, k tzv. *text generation* (autorom termínu je J. Šrank). Do tej sa vlastne Nóra Ružičková aj štandardne zaraďuje, takže žiadne veľké prekvapenie sa nekoná.

Ružičkovej zbierky považujem za kvalitnú a hodnú pozornosti. Isto nie je bezchybná, určitá časť *prác* by sa dala odstrániť ako zbytočný produkt mechanickej práce, ktorý v sebe neobsahuje žiadnu významovú hru ani vtíp či nový impulz. Zmysel *intimity* ako samostatnej časti by bol otázný (rekontextualizácia výpovedí poskytuje prekvapivé či zaujímavé spojenia len zriedka, zväčša spôsobujú len zdesenie nad obskúrnosťou obsahu), keď však obe jej časti (vrátane *Verejného slovníka intimity*, ktorý spôsobom organizácie výpovedí opäť rozširuje ich interpretačné možnosti) stoja vedľa *prác*, spolupracujú. Recenzie na prebale potom už len pridávajú na „presvedčivosti“ a zároveň sú adresnou persiflážou.

Napriek tomu, že použité postupy nie sú nové a na slovenskú literárnu scénu aktívne prenikajú už aspoň dve dekády, nie je žiaden dôvod na ich diskvalifikovanie. Stále ponúkajú alternatívu a dráždivé podnety. *práce & intimita* Nóry Ružičkovej sú toho výborným príkladom.

MATÚŠ MIKŠÍK Umenie tancovať brutalitou

ROSOVÁ, Michaela. *Dandy*. 2011. Bratislava : K. K. Bagala a Literárny klub.

„*Život je brutálny*“ (s. 68), povedal Ole. Ole má veľa podôb, je dandy, krtko, kúzelník, kočiš a mohol by byť hocičím, pokým bude a pokým bude krásny... Ale na tom vlastne nezáleží, lebo v knižke Michaely Rosovej nejde o vonkajšie podoby a polohy.

Autorkin vecný štýl písania je síce miestami neosobný, ale na druhej strane zobrazuje vzťah v tak intímnej rovine, že v istých scénach sa čitateľ priam fyzicky ocitá priamo medzi hlavnou hrdinkou a Olem... Keby som v Berlíne zazrel dandyho v červenom cylindri, budem mať pocit, že ho poznám, a veselo mu potrasiem rukou. Už len dúfať, že nemenované dievča z východnej Európy bude

práve vtedy tancovať s ním skrz mesto. V Berlíne som bol iba vďaka čítaniu tejto novely, no podľa mňa by ho na všetkých mapách mali prekresliť... tam, kde je zaznačený veľkou bodkou, by z neho mali spraviť veľkú mozaikovanú bodku. Berlín je pre autorku logickým výberom. Kozmopolitné, excentrické, farebné, obrovské mesto, vskutku mozaika, ktorej chromatická disharmónia drží pokope niekedy iba na snovej (surrealistickej) báze. Divoká, nepravidelná a takmer nelimitovaná asociatívnosť, ktorú mesto ponúka, často prestupuje aj do motívov novely. Tie sa buď vracajú za záhadných podmienok, alebo zanikajú, alebo menia svoju formu ako chameleón. Jednoducho sú tam a niekedy nemajú dávať zmysel. Veď dáva život zmysel v každom bode žitia? Nie... a teda ani Berlín nemusí dávať zmysel.

Vystúpil som teda z autobusu – som chudobný študent z východnej Európy, nemôžem si dovoliť cestovať lietadlom – na strane 5 a vošiel som do stanice metra. Rosovej linka, ktorou som sa viezol, má štyri zastávky: Rozpočet, Blíženci, Škola, Podzemie. Rozpočet je vlastne vysoká budova, na streche má obrovský tanečný parket, na ktorom sa všetci, krtko, zajac a aj strom, hýbu kľzavými, plynulými pohybmi. Je to až v oblakoch, napriek tomu tam nikdy neprší. Jednoducho idyla, síce nekonvenčná, ale nezabúdajme, že sme v Berlíne, kde sa na konvencie ohľad neberie.

Neskôr sa čitateľ či čitateľka dozvie, že okrem explicitne viditeľnej zvukovej podobnosti slov rozpočet a rozpovedať, ktorá pravdepodobne nie je náhodná, má názov prvej časti/zastávky aj implicitný význam. Rozpočet je krycí názov pre denník Oleho spolubývajúcej Miry, je to metafora pre čosi tajné, osobné a intímne. Prvá časť je vlastne akýmsi začiatkom denníka, ktorého rozsahom je celá novela.

Keď som sa v presklenom výťahu zviezol na prízemie Rozpočtu, všimol som si ešte jednu vec – zvieracie motívy, neskôr rekurentné, zblížujú životy mačiek, krtkov, zajacov a ľudský život, tisnú ich k sebe do jednej podstaty. Veď prečo nenechať mačky pobehovať voľne mimo bytu a namiesto toho si na reťaz nepriviazat partnerku? Nakoniec, „*medzi ľuďmi a zvieratami nie je zas taký rozdiel*“ (s. 10).

Keby ďalšia zastávka, Blíženci, zmenila názov na Trojblíženci, turista by sa podľa bežnej mapy berlínskeho typu zorientoval ľahšie. Získal by hneď predstavu, ako vyzerá trojuholník, v ktorom sa nachádza, a že to napriek minimálnemu

priestoru, ktorý dostáva Annabelle, nie je úsečka, ale skutočne trojuholník. Tento vzťahový trojuholník funguje, hoci v podstate nikto nevie presne povedať prečo. Určite v tom hrá rolu Rosovej ponímanie vzťahu, ktorý je odtabuizovaný a namiesto čohosi posvätného je absolútne hmataiteľný a ľudský. A veľmi berlínsky, čiže nekonvenčný a nevyspytateľný – chaos, ale príjemný chaos. Jeho definíciu vidíme počas rozhovoru v kuchyni. Replíky, dôležité z hľadiska postavenia trojblížencov, teda tie, v ktorých sa riešia ich vzájomné vzťahy, sú prerušované replikami o varení, ktoré sú banálne a načrtnuté vzťahové konflikty bagatelizujú. Koniec koncov, spomínaný problém môže byť aj fantómovou záležitosťou a takýto vzťah môže fungovať, aj keď ešte stále nikto nevie presne povedať prečo. Diametrálne odlišné smerovanie oboch línií rozhovoru v kuchyni nakoniec vyúsťuje do dvojzmyselnej otázky: „*Dáme to všetko dokopy?*“ (s. 24). A prečo nie?

Model konvenčného vzťahu, čiže to, ako by vzťah nemal vyzerat, je rozvinutý v zdanlivo nesúvisiacej pasáži so Sylviou. (Všeobecne sa v Rosovej novele vyskytuje niekoľko scén, ktoré sa viažu na hlavnú líniu len veľmi voľne a miestami pôsobia ako vata.) Tá neskôr odhaľuje pozadie protagonistky a končí sa jej jednoduchým konštatovaním: „*Ich ging fremd. Žiadna diplomacia.*“ (s. 33) – akoby práve konvenčný vzťah bol zlý, pretože je sterilne nezaujímavý, a ten nový, nekonvenčný, je osobný, intímny a precítený.

Kým sa Ole so svojim cylindrom potuluje niekde po meste, my sa nachádzame v jeho kuchyni. V podstate všetko tu v Berlíne patrí jemu, Ole je stelesnením akcie a dominancie, je vládovský, ale aj protektorský, v istých momentoch však, naopak, sentimentálny a ešte k tomu vôbec nevyzerá mužne. Autorka teda okrem stereotypu partnerského vzťahu pomocou Oleho demoluje, alebo aspoň deformuje aj stereotyp dokonale fyzicky silného a príťažlivého alfa samca. Oproti nemu ženské hrdinky zastupujú pasivitu, hlavne v podobe submisívnosti. Ich postoj pri rozhovore v kuchyni je navonok nelogický, neprejavuje sa súťaživosť, hoci im obom ide o toho istého muža... zmätený vchádzam v tomto bode do divadla, kde sa obe ženy uchádzajú na konkurze o tú istú rolu, no obe otvorene odporúčajú tú druhú. Nakoniec však chápem, že obe tu konajú v súlade so svojou vnútornou motiváciou. A v Oleho kuchyni sú zatiaľ obe len ingredienciami, a to dokonca ani

nie hlavnými, pretože „*on v podstate zložil na lopatky každú novú praktikantku*“ (s. 22). Až neskôr bude dievča z východnej Európy povýšené na kardinálnu súčasť Oleho umenia.

„*Vyzeráte ako kočiš. Ole sa vtedy potešil.*“ (s. 41). Začínam mať pocit, že som na ceste na ďalšiu zastávku metra zablúdil. Najprv prejdem okolo stajne, Ole ako kočiš je ďalšou paralelou pre vzťah zviera a jeho pán. Obvykle mu všetci hovoria, že vyzerá ako kúzelník, no kočiš je presnejšie pomenovanie, pretože kúzelník manipuluje iba so zmyslami svojho publika, kým kočiš má nad svojimi koňmi takmer absolútnu nadvládu. A pred tou istou stajňou stojí Ole ako umelec. Tu sa všetko zakrivuje, tu sa celá mozaika sústreďuje na toho nízkeho muža s cylindrom. Tu je ťažisko Berlína, na mieste, kde Ole stojí a kričí: „*Jedine toto [ukrižovanie] je živé umenie.*“ (s. 58). Toto a ešte milostný akt... to je ale veľmi nešťastne zvolený výraz, takže budeme jednoducho hovoriť o sexe alebo dokonca kopulácii – medzi ľuďmi a zvieratami predsa nie je zas taký rozdiel. Animálny sex je živé umenie, nechtami sa ako klincami zarávať do mäsa, škriabať a potom hrýzť a prehrýzť sa až do duše. Obnažiť ju až na kosť a vziať si ju. Umenie v klasickej forme je totiž banálne ako konvenčný vzťah, čo je ilustrované na niekoľkých miestach. Predstavenie so zvieratkami je pre deti, z pohľadu dospelaj osoby pôsobí infantilne, obrazy spolubývajúcej Miry sú absolútne nezáživné a dokonca ani porno festival neprináša vytrzenie v takej intenzite, v akej ho požaduje Ole. Teda ani divadlo, ani maľba, ani film... nič klasicke. Ole uznáva len moderné umenie, také, ktoré zasahuje až do človeka, ako Room with my soul left out, room that does not care – „*priestor bez duše*“ (s. 66).

Pravé umenie je teda to, čo robíme so svojimi telami, mágia je len ilúzia, Ole pred tou stajňou buď hľadá vhodnú ženu – plátno, alebo vytvára svoje magnum opus pomocou všetkých ingrediencií, praktikantiek, Annabelly, dievčat z východnej Európy... zatiaľ si nie som istý. Maľuje konkrétne, ale nakoniec zovšeobecňuje, robí zo svojho postupu princíp, ktorý spätne uplatňuje na ďalší postup, princíp ženského tela ako prostriedku na vyjadrenie samého seba, čo je spôsob tak narcistický, že ho môžeme tolerovať len človeku, ktorý vlastní všetko, čoho sa kedy dotkol... Na druhej strane, aspoň si slušne, relatívne slušne, vypýtal povolenie: „*Je toto celé moje? Úplne celé?*“ (s. 47). Jej pritakanie je ako rozsu-

dok, hoci dopad tohoto rozhodnutia dievča z východnej Európy neskôr zjemňuje: „*Keď ti predtým dezinfikujú všetky končatiny (...)* a po skončení ti so všetkou láskou podajú teplý nápoj, fakt to nie je hrdinstvo.“ (s. 58). Za kúsok citu je ochotná svoju dušu obnažiť. Až na kosť. A potom mu ju odovzdať. A prečo by nemala? Je brutalita Oleho umenia vo vzťahu fatálna? Veď rany sa zahoja a tie fyzické nemusia znamenať nenávisť, môžu znamenať... alebo vlastne, nemusia znamenať nič. Brutalita jednoducho podľa Oleho patrí k životu a takýmto spôsobom je vzťah jeho a hlavnej protagonistky, na rozdiel od iných jeho vzťahov, povýšený na život. Práve preto pre Oleho dievča z východnej Európy toľko znamená.

Tretia zastávka – Škola – sa nachádza rovno pod parkom. A hoci sa stromy v tomto ročnom období už nezelenujú a hlavná hrdinka vysúva zo svojho detstva do popredia negatívny zážitok, ešte stále je to v uponáhľanom Berlíne príjemné spomalenie. Z ruksaku vyťahujem chlieb s maslom a so šunkou a konštatujem, že existuje istá paralela medzi tým zvláštnym chlapcom z minulosti a našim dobyvačným dandym, ibaže Ole je sofistikovanejší... žeby predsa bol nakoniec kúzelník, ktorý drží všetky praktikantky v ilúzii, že chcú ony jeho a nie naopak? Jedine hlavná hrdinka do toho vidí – ale vie do toho zasiahnuť? „*Aj ja ťa chcem dorezať, popísať, označiť si ťa*“ (s. 39), hovorí. Ale má na to dostatočnú vnútornú motiváciu? Je vôbec reálny scenár vzťahu, v ktorom sú obaja aj umelcami, aj plátnami, alebo vždy maľuje len jeden na toho druhého? A ako sa to vôbec dá aplikovať na trojblížencov? Kým som našiel odpoveď na tieto otázky, rýchlosť mesta – a kompozícia novely – ma opäť nemilosrdne vtiahla do berlínskej mozaiky. Držte si cylindre, čaká nás rýchla jazda do Podzemia.

Presun linkou U8 medzi poslednými dvoma zastávkami metra je natoľko rýchly a závatný, že sa zmestí do intervalu medzi niekoľkými žmurknutiami. Samotné mesto je urýchľovačom, defilé najbizarnejších a najexcentrickejších kúskov mozaiky Berlína dosahuje klimax s príchodom postavy Leva. Počas tohto výjavu sa stručne rekapituluje, miešajú sa v ňom motívy zvierat, tanca, motív Oleho umenia ako zmyslu života v zmyslovosti a zážitkovosti. Ako akcelerátor pôsobí aj zhoršujúci sa zdravotný stav hlavnej hrdinky, biologické hodiny nahlas pripomínajú smrť, bližiacu sa konečnú, Podzemie, pretože: „*Toto je*

Ole. Čoho sa chytiť, to sa rozpadne, zničí, odumrie.“ (s. 34). Hlavným dynamizátorom sa však stáva tanec ako vyjadrenie Oleho pravého umenia v širšom zmysle – tanec ako pohyb životom v zážitkoch. „Musíme tancovať napriek všetkému, napriek smrti“ (s. 69), hovorí a podáva ruku svojmu dievčaťu z východnej Európy. Nemôže, nevie tancovať sám. Ona už nie je len plátnom ako prostriedkom, je esenciálnym nástrojom pre jeho pravé umenie v užšom zmysle – maľovať na človeka ako na plátno. Dokonca aj Ole sa stáva svojím plátnom, keď sa štylizuje do polohy proroka.

Hlavná hrdinka však najprv ponúknutú ruku neprijíma, veď „život nie je jedno skvelé vytrženie“ (s. 68), je to klasické divadlo, sochy, obrazy a filmy, nie ten Oleho moderný, divoký, animálny a brutálny variant... No potom tiež nastúpi na linku U8, v ktorej sa vlastne viezla, odkedy Oleho spoznala.

Kým si do tej linky nesadnete aj vy vo svojom vlastnom živote, sotva pochopíte, prečo vôbec existuje, kam smeruje a prečo do nej nastupujeme znova a znova. Možno preto to hrdinka ani nevysvetľuje. Nevysvetľovalo sa, prečo môže fungovať vzťah medzi tromi ľuďmi, nevysvetľovalo sa, čo všetky tie praktikantky ťahá smerom k Olemu, nemusíme vysvetľovať ani toto.

„Naša linka U8 nás rozdelila každého iným smerom.“ (s. 73). Napriek tomu je to ich linka a nie jeho alebo jej. Zároveň ich spája aj rozdeľuje, pretože sú opozitá – dominancia a submisivnosť, pán a jeho zvier, ona verí v Boha a dobro ľudstva, on v Satana a v to, že život je brutálny. Ona by mala mať pocit, že sa rúti do záhuby, no v skutočnosti je to pre ňu jediné východisko pre život. Aj jej život je brutálny, aj jej život je párovým tancom, v konečnom dôsledku ona žije to, o čom on rozpráva, a preto prestáva klamať samú seba a prijíma svoju rolu plátna, rolu stromu, rolu tanečného partnera, ktorého vedie ten druhý. Preto sa vracia a zisťuje, že už nie je len prostriedkom, ale stala sa esenciálnou súčasťou Oleho, a že najväčšie klamstvo jej života spočíva vo výroku: „Slzami sa nič zašpiniť nedá.“ (s. 88). A tak, hoci tomu ešte stále niekto nemusí rozumieť, jej vzťah s Olem pokračuje... a funguje.

Cestou domov v autobuse som tak trocha smutný, že som dandyho v červenom cylindri stretol iba na stránkach novely Michaely Rosovej, inak by som ho pozval na kávu, čaj, pivo, alebo čo to vlastne pije, a určite by sme sa mali o čom poroz-

právať. Nuž, neostáva mi nič iné, iba sa niekedy vrátiť do tej pohlcujúcej mozaiky, v ktorej je umenie život, vo svojej nevyspytateľnosti a prekvapivosti takmer surreálny, a život je umenie, presahujúce či už okraj plátna, alebo rámec sto strán textu.

SLÁVKA DROZDOVÁ

Spoveď v básni alebo ona a on, on a ona v čistej a surovej poézii

REPAR, Stanislava. 2011. *Tichožitia (la poésie pure, la poésie brute)*. Trnava : Edition Ryba.

Poetke, prozaičke, literárnej vedkyni, prekladateľke a vydavateľke Stanislave Repar vyšlo doposiaľ päť básnických zbierok (*Tichožitia, Dotakniť se prazne sredine, Nahá v trní, Na hranici jazyka a Zo spoločnej zimy*), tri prozaické tituly (*Slovenka na kvadrát, Anjelské utópie, Krutokradma*) a vedecké monografie *Ohnisko reči alebo mlčanlivá hĺbka horizontu* a *Mila Haugová*. Okrem toho sa edične podieľala na príprave viacerých publikácií, zborníkov a antológií a na svoje konto si môže pripísať niekoľko knižných prekladov.

Recenzovaná zbierka *Tichožitia* bola v roku 2012 nominovaná na cenu Bibliotéky v kategórii Najlepšie dielo roku 2011 napísané ženskou autorkou. Repar je nepochybne autorkou kvalitných kníh, no i celkový vizuál knihy zvykne zohrávať dôležitú úlohu. Recenzovaná kniha sa práve vďaka nemu dostala i do finálového výberu o najlepší dizajn knihy 2011, o ktorom prostredníctvom hlasovania rozhodovala široká verejnosť – návštevníci a návštevníčky bratislavského Artfora.

Tichožitia začínajú mottom z knihy esejí Dany Podrackej *Mytológia súkromia* („Skutočným kľúčom k nahote sú slová“), ktoré vystihuje celé smerovanie zbierky. Jej verše takisto hľadajú a citlivo skúmajú vnútornú dimenziu človeka. Toto dokresľuje aj výber vyobrazenia na obálke, ktorého autorkou je slovinská výtvarníčka Nina Čelhar. *Tichožitia* sú rozdelené na päť častí, pričom jednotlivé oddiely sú pomenované podľa základných stupňov aristotelovskej štruktúry – vnútornej kompozície drámy: *Nestálosť alebo Kalendár úžasu (expozícia)*, *V tomto steble som (kolízia)*, *Dotknúť sa prázdneho streda (kríza)*, *Tretím okom*

(*peripetie*), *Kalendár úžasu alebo Nestálosť (katastrofa)*. Prvý a posledný súbor básní má inverzný charakter (všimnúť si to možno už z názvu), básne sú otočené v nasledujúcom poradí: prvá báseň je v štvrtej časti zaradená ako štvrtá, druhá ako tretia, tretia ako druhá a nakoniec štvrtá je v pozícii prvej. Publikáčne prvý vyšiel štvrtý cyklus pod názvom *Nestálosť* (v časopise *Romboid*, č. 9/2010). Keď vychádzame z päťstupňového vývinu dramatického deja, znamená to, že po zvrate nasleduje katastrofa (rozuzlenie) – záverečná časť stavby tragédie, ktorá vedie ku konečnému obratu, k uzavretiu konfliktu. I otvorený koniec je koncom. No v prípade *Tichožitia* sa katastrofy ako keby nedočkáme, keďže zbierka je zakončená básňou, ktorou sa začala, ide o uzavretie kruhu. Zložité podoby lásky sú tak na pokračovanie. Vnútornú kompozíciu antickej drámy môžeme tušiť aj v jednotlivých básňach. Sú emočne napäté, pričom v záverečných veršoch dochádza k akémusi uvoľneniu.

Centrálnou témou zbierky je vzťah ženy a muža, resp. ich láska so svojím zákonom príťažlivosti. Partnerské vzťahy sú témou, ku ktorej sa Repar vo svojej tvorbe pravidelne (a variovane) vracia. Básne sú postavené na neustálom prepájaní dvoch svetov – ja a ty, ona a on, resp. na prehovaraní k tomu druhému. Spôsob vnímania, ktorý kniha ponúka, umožňuje hĺbkový ponor do vnútorného sveta lyrickej aktérky, ktorá prežíva rôzne podoby lásky. Opustenosť či opätovaná láska? Nevieme presne. V približovaní idylických chvíľ, okamihov šťastia z bežných maličkostí, dní strávených (azda?) vo dvojici, ale i krehkosti partnerských vzťahov s jeho intímnymi polohami, v tom všetkom sa odráža žitá skúsenosť.

Už v skoršej tvorbe Repar čítame náznaky súvisiace s rodovými otázkami, napr. v básni *Nevzali ti chlieb* zo zbierky *Zo spoločnej zimy* sa píše: „Nevzali ti chlieb / ale / nedali ti nôž / a tak / sneh / Žienka sa nemohla porezať / a dosýta“ (Chrobáková 1994: 23). Cielenú feministickú orientáciu autorky jasne vidieť hlavne v prípade predchádzajúcej zbierky *Nahá v trní*. V *Tichožitiach* Repar opäť poukazuje na problematiku rodovej nerovnosti, v básni *Môj najmilší čitateľ, zahľadená* napr. píše: „pradiem si spoločne s počítačom / starú pesničku o rovných príležitostiach“ (s. 74).

V tvorbe Repar zohráva dôležitú úlohu vizuálna podoba textu, čo je tiež viditeľné už v jej predchádzajúcej tvorbe. Dôraz na experimentova-

nie s vizuálnou stránkou textu je s každou nasledujúcou zbierkou čoraz väčší. No tak ako predtým, aj tu sa stane, že báseň, majúca podobu kaligramu, pôsobí samoučelne (napr. text *ach víktória*, ktorý je usporiadaný do podoby písmena V, alebo *Mráz*, báseň s motívom lesa, ktorá má podobu obrazu stromu). V knihe nájdeme aj také, ktoré pripomínajú tvary ženského tela. Ak sa na báseň pozeráme z pohľadu grafiky, je zaujímavý aj text *Ona, v nej on*, kde sa rámcové časti opakujú. Pre zbierku je príznačná výrazná senzualita (oheň/požiar = láska), zmyslovosť cítime aj v náznakoch jemnej erotiky.

Repar využíva slovné hry, pričom nám dáva možnosť výberu z dvoch významov – *s/pál*, (*h*)*lások*. Aj v hre so slovami – (*mr*)*amorom*, keď mramor predstavuje niečo chladné a láska niečo teplé – si možno všimnúť zmietanie sa medzi láskou a opustenosťou či osamelosťou. Autorka využíva taktiež kalambúry (*mrk*, *mlk*). Pokiaľ ide o návratné motívy, vo všetkých zbierkach sa opakuje motív krvi, hoci v poslednej v menšej miere. Repar v *Tichožitiach* využíva motívy čireho, priehľadného, motívy vody oproti motívom hmly, mliečností... teda kontrast jasného a nejasného, čo opäť môže naznačovať nejasnosť vzťahu, v ktorom sa lyrická hrdinka nachádza.

Poézia Stanislavy Repar pôsobí otvorene, presvedčivo a vyznačuje sa dôslednou prácou s jazykom aj grafickou úpravou – skrátka so slovom i obrazom.

MAREK DEBNÁR

Vedomie viacerých hlasov

PUJADE-RENAUDOVA, Claude. 2012. *Pytliakove ženy*. Bratislava : Artforum.

Biografické romány, zvlášť tie o spisovateľoch a spisovateľkách, so sebou prinášajú takmer vždy riziko, že môžu jednostranne ovplyvniť recepciu pôvodného diela. V týchto knihách sa k autorovi či autorke, ktorých poznáme len z ich diel, pridružuje dvojník, akýsi autor – postava, ktorá oživuje inak anonymné meno či pseudonym vytlačený na obálke knihy. Ako vzorní čitatelia sa s týmto autorom – postavou aj viac či menej stožňujeme. Spolu s ním prežívame slasti a strasti tvorivého života a niekedy máme dokonca pocit,

že dielo, ktoré sme dovtedy len obdivovali, je tak trochu aj naše. Dvojnásobne to platí, ak ide o osudy tragické, práve také, akými boli osudy Sylvie Plathovej a Assie Wevillovej, dvoch, nebojme sa toho slova, osudových žien Teda Hughesa. Francúzska autorka Claude Pujade-Renaud, ktorá sa podujala opísať úskalia tohto zvláštne milostného trojuholníka, sa spomínaným vedľajším účinkom snaží vyhnúť, čo z jej románu *Pytliakove ženy* robí mimoriadnu knihu.

Snahu zachovať si odstup vidieť už v konštrukcii románu, kde je klasické jednohlasné rozprávanie nahradené viachlasným. Jednotlivé udalosti zo Sylviinho a Assiinho života sú zobrazované opakovane, z niekoľkých perspektív. Popri hlase Sylvie Plathovej vykresľuje obraz jej života aj hlas jej matky Aurélie či jej brata Warrena, psychoanalytičky Ruth Beuscherovej či doktora Davyho. Pri postave Assie Wevillovej je zase dôležitý hlas jej sestry Celie či Michaela Mendelsona. Keďže román je rozdelený na časti, autorka vytvorila aj postavy, ktoré postupne prechádzajú oboma vzťahmi, napríklad Al Alvarez či Winifred Daviesová. V kritických okamihoch, akými sú v knihe samovražda Sylvie a neskôr Assie a Šuročky, dieťaťa Assie a Teda, do tohto niekoľkonásobného prúdu vedomia vstupujú aj ojedinelé hlasy, ktoré sa v texte ďalej neopakujú, napríklad zdravotná sestra, au-pair či suseda. Text napriek tomu neustráca celistvosť, práve naopak, vďaka tomuto prístupu autorka dokázala vytvoriť veľmi živý obraz, ktorý nie je jednostranný. V texte je cítiť – a autorka to zdôrazní aj v záverečnom poďakovaní –, že vyrastá z bohatého materiálu, z korešpondencie, básní, z úryvkov románov a rozhovorov.

Citlivá téma, slávny spisovateľ a jeho dve ženy, obidve nesmierne talentované, ktoré spáchali samovraždu (aj keď slovo spáchať je asi to najnevhodnejšie: odmietnutie vlastného života totiž nie je trestný čin), otvára otázku podielu zodpovednosti Teda Hughesa na ich smrti. V tejto súvislosti treba pripomenúť, že jeho hlas v tomto viachlasnom románe nezaznieva. Je to preto, že hlavnou postavou románu nie je Ted, ale Sylvia. Aj po svojej smrti je stále prítomná vo všetkom, čo Assiu a Teda obklopuje. Aura smrti akoby sa vznášala nad ich osudom od začiatku knihy, akoby jej prítomnosť v ich životoch bola hnacou silou ich vášne a zároveň túžby po pokoji, po obyčajnom živote. Ide o starý motív, Eros a Thanatos, ktorý Claude Pujade-Renaud brilantne vnáša

nielen do románu, ale aj do vzťahu Teda, Sylvie a Assie.

Na začiatku som hovoril o tom, že niektoré knihy môžu ovplyvniť naše vnímanie iných kníh. Spomínal som biografické romány o spisovateľoch a spisovateľkách, ale v skutočnosti sa to deje vo väčšej či menšej miere pri každom čítaní. Práve preto je dôležité o knihách hovoriť. Vydavateľstvo *Pytliakových žien* urobilo dobre, že do slovenského vydania zaradilo aj doslov Mily Haugovej, poetky a zároveň slovenskej prekladateľky Sylvie Plathovej. Tento nesmierne empatický text nás totiž upozorňuje na niečo veľmi dôležité, na to, že literatúra je niečo viac než len rodinný príbeh.

(Recenzia odznela v relácii Krajina kníh na rádiu Regina 26. septembra 2012.)

MARTINA GRMANOVÁ „Ach, slovo! Bojím sa ťa!“

Hrubaničová, Inge. 2007. *Láska ide cez žalúdok*. Bratislava : Aspekt.

Publikácia Inge Hrubaničovej *Láska ide cez žalúdok* bola ako jeden z najlepších prozaických titulov vydaných v roku 2007 nominovaná na cenu Anasoft litera.

Fakt, že Hrubaničová istý čas pôsobila v jazykovednom ústave, sa odzrkadľuje už v názve *Láska ide cez žalúdok*, ktorý prezrádza autorkinu záľubu v slovných a jazykových hrách.

Zhruba dve tretiny knihy tvoria texty pod spoločným názvom *Bezsubjekty*. V štyroch vzájomne tematicky – ani iným spôsobom – neprepojených pasážach vystupujú vyprázdnené, „bezsubjektové“ postavy. Často nie je možné celkom jednoznačne určiť, kto (aký subjekt) a z akej pozície sa do textu zapája. Hrubaničová miestami vkladá narážky odkazujúce na názov príslušnej časti („zmizikovať stopy po subjekte...“, s. 36; „Opúšťam subjekty literárneho výseku reality“, s. 13), čím sa pravdepodobne pokúša naznačiť elimináciu prítomnosti autorského subjektu, v danej próze sa tak vyskytujú len literárne, neskutočné postavy – „bezsubjekty“, bez akejkoľvek spojitosti s mimoliterárnou realitou.

Druhá časť knihy s názvom *Záznamy z hlavnej stanice* môže formou použitých textov na prvý pohľad pripomínať poéziu, vyznieva však skôr ako súbor fragmentárnych prozaických zápiskov,

letmo poznačených počas prestupovania z vlaku na vlak. Aj datovanie a uvedenie príslušnej lokality, v ktorej zlomok pravdepodobne vznikol, asocujú skôr denníkové záznamy.

Trochu ironicky pôsobia v tejto časti veršovanky, v ktorých sa rýmovanie využíva „samoúčelne“, pre samotnú hru s rýmom: „sputnik – pútnik; niť – doplniť“ (s. 151); „škaredá kukla pukla“ (s. 143). V podobnom duchu vyznievajú aj slovné inverzie („na Vlada volám (...) doma dávno mala byť“, s. 138). V niektorých fragmentoch používa Hrubaničová genitívne metafory alebo princíp „litánií“ („ó, cigareta múr nárekov / ó, cigareta berlínsky múr / ó, cigareta nočná mora / ó, cigareta očné moria“, s. 150).

Próze Hrubaničovej vládne nesúlad a nejednotnosť. Autorka vytvára z knihy komplexný celok aj na základe použitých postupov, ktoré dané celky spájajú. Jednotlivé pasáže na seba nadväzujú zväčša motívom, slovom – alebo nenadväzujú vôbec. Tematicky sú roztrieštené aj samotné časti prózy, text autorka navrstvuje a prepája prostredníctvom návratných motívov a asociácií pripomínajúcich alogické surrealistické písanie či literárno-lingvistický „brainstorming“. Veľkú časť knihy tvoria digresívne retardačné prvky, na ktorých samotná kniha stojí a padá.

Pomerne často sa v diele vyskytujú miestami ironické alúzie nielen na ruskú literárnu tvorbu (postavy Anny Arkadievny a Lenského), ale aj na slovenských („už je pozde / pamätáš...“, s. 140; „obísť, obísť, obísť / kriedový kruh“, s. 180), či iných literárnych autorov (Božena Němcová, Ernest Hemingway...). V diele sa nachádzajú modifikované odkazy na grécku mytológiu („o dajdalovi a ikarovi“, s. 32) a Bibliu („žízňim! / kde je špongia?“, s. 174; „blahoslavení chudobní sluchom“, s. 141) – rovnako obohatené o ironické aspekty.

V texte sa objavujú aj rozprávkové atribúty, postavy, alebo dokonca celé fragmenty poukazujúce na rozprávkovosť („dáma pešo aby črievičku mohla stratiť (...) kozliatka kozliatka otvorte vrátko to som ja / vaša mamička“, s. 139). Množstvo známych mien a názvov zachytených v knihe pochádza aj z filmovej (P. Almodóvar; *Ecce Homo Homolka*) a hudobnej oblasti (*Turandot*, *Carmen*, *Aida*, *Figaro*, opera *Eugen Onegin*, M. Callas, Š. Margita, M. Schneider Trnavský, Rachmaninov...).

Na rodovú tematiku autorka upozorňuje pomocou „*almodovarových ženomuzov*“ (s. 183), vytvorením ženského pendantu „rytiera smutnej

postavy“ (donkichotky) a vyobrazením lesbického vzťahu a vzťahov žien v rodine v tretej prozaickej pasáži.

Z času na čas prozaička predstiera neznať spisovnej normy („*hohó, teraz ste sa zas chytil vy...*“, s. 22), nedodržiava interpunkciu, písanie veľkých písmen pri vlastných menách ani na začiatku viet. Na niektorých miestach sa strácajú úvodzovky priamej reči, čo v konečnom dôsledku spôsobuje aj kontextové znejasnenie; uprostred dialógu dvoch literárnych postáv sa dokonca dozvedáme o zámene pohlavia jednej z nich („*vy ste muž? zdá sa! prekáža vám to? Nie, nie, len som si myslela, že ste žena?*“ s. 22).

Z textov je zrejmé, že autorka (lingvistka) pracovala istý čas ako lexikografka. Pohráva sa totiž s jazykom, s jeho slovnou zásobou, snaží sa zobraziť obyčajný hovorový jazyk („*dobrý brutál, nie? / pýtať sa päťročného decka, či to vie*“, s. 146), zabáva sa viacvýznamovosťou slov („*stále im fajčím / do tváří*“, s. 138), využíva homonymiu („*Vraciam sa ku kompu, k písmenám (...) na kompe morskej bola by som radšej...*“, s. 163), mení význam vsúvaním jednotlivých písmen (*peč – preč*, s. 155), ich zámenu alebo tvorením prešmyčiek („*nezasúložíme si to?*“, s. 26). Rovnako mení význam aj rozkladaním slov („*to sú len mikri..... tika*“, s. 21), pri ktorom zohráva úlohu aj zvuková stránka („*Golgota – gól Gotta*“, s. 149).

V knihe sa pomerne často vyskytujú cudzie výrazy, najčastejšie anglické, nemecké, ruské, miestami francúzske, napísané štýlom „*píš, ako počuješ*“ (*šejkspir, ž tém, ajemjorsistr, aufvídieren, proščááááj na vééék*), čo spôsobuje miernu nezrozumiteľnosť textov.

Kontrastne pôsobí použitie odbornej terminológie a priezvisk rôznych vedcov, filozofov a mysliteľov (*paradigma, langue, parole*; Čepan, Lotman, Wittgenstein) či „*vysvetľujúcich vsuviak*“ („*dve plnovýznamové slovesá / nemôžu stáť vedľa seba, / namiesto cítiť sa byť / buď cítiť, alebo byť*“, s. 169) oproti vulgarizmom („*svet rýchly ako sračka*“, s. 171).

Modifikované porekadlá, vkladané do textu („*oko za oko, jazyk za jazyk! dikcia za dikciu!*“, s. 117; „*vedľa ako jedľa / inovujem: / ako knedľa*“, s. 140), mali pravdepodobne text oživiť, v konečnom dôsledku však pôsobia trochu ťažkopádne.

Pomerne výrazne viditeľný, a to nielen z názvu, je v diele sexuálny, erotický podtón („*dajme si dve ležaté obrátené deviatky a ulaví sa vám*“,

s. 124; „ja to budem čítať a spravím sa, ach, to je krásna, čistý platonizmus, sexovať s papierom!“, s. 62), v niektorých úsekoch redukovaný len na samotnú sexualitu („vagína ženy, je niečo, čo žije, čo je svojbytné, samostatné, čo si vie žiadať, čo prevráva“, s. 78).

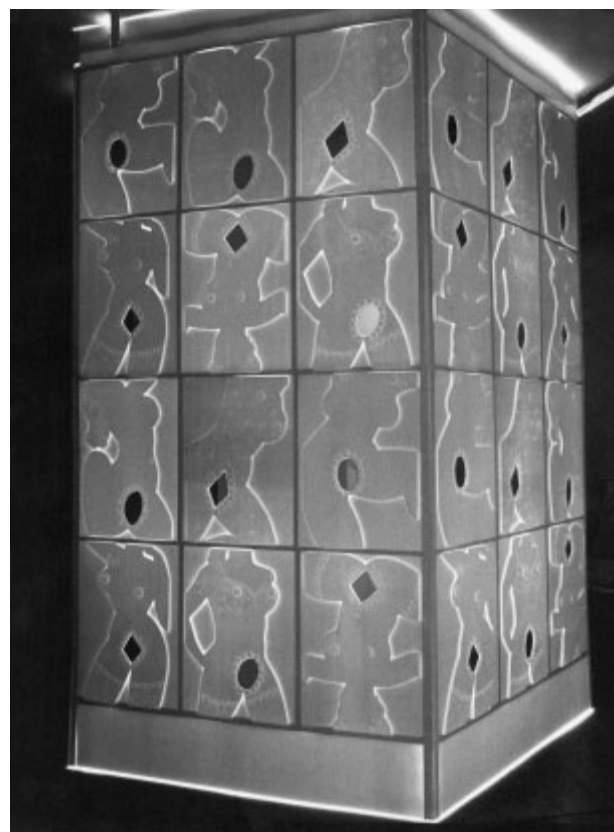
Takmer všadeprítomný je autorkin situačný humor, podfarbený ľahkou iróniou („– Ste doktorka? – Áno, filozofie“, s. 12), čiastočne prerastajúci až do grotesknosti („zadržte, zadržte, prosím, poznáte tú hereckú etudu so zadržaním? (zahrá napínanie na zvracanie, zadržanie a prehltnutie zvratkov)“, s. 112).

Hrubaničovú v jej knižnom počine priťahoval experiment, ktorý rozvinula v celom pláne svojho diela. V tomto duchu sa dá chápať aj opakovanie viet a pasáží („neurážajte sa a zopakujte piaty a šiesty riadok, aby sme nadviazali nič“, s. 19), vytváranie častí knihy z útržkov a fragmentov, vkladanie básní či obmien rečňovaniek do textov („desať dvadsať tridsať, začal gašpar kričať, melichar, balta-zár nedostanú nič, už im nezvyšilo! duc!“), s. 126 – 127). Zaujímavé je riešenie druhej pasáže, v ktorej rozprávanie prechádza do dialógu matky s dieťaťom. Tretia retrospektívna pasáž je vyskladaná z listov postáv. Paradoxná je v tejto časti aj zmena rozprávača v polovici príbehu z prvej osoby na tretiu a opätovný prechod do prvej osoby.

Autorka uvedomelo využíva grafické prvky. V zátvorkách sa ocitajú „skryté“ myšlienky a asociácie postáv, na zdôraznenie určitého segmentu je použité tučné alebo veľké písmo. V *Záznamoch z hlavnej stanice* si Hrubaničová dovolila s grafikou experimentovať viac. Vytvorila akési hry – čitateľ či čitateľka si z rôzneho (ne)usporiadania slov a interpunkcie môže vytvoriť vlastný variant textu. Za neadekvátne by sa dalo označiť použitie tzv. smajlíkov na viacerých miestach v tejto časti knihy.

Kniha *Láska ide cez žalúdok* je experimentom lingvistiky – lexikologičky, uplatňujúcej aj tie parametre jazyka, ktoré sú za bežných okolností neprípustné. Počíta pritom s inteligentným a vzdelaným čitateľom či čitateľkou, ktorí sú nielen do hĺbky oboznámení s jazykom a literatúrou, ale sú aj všeobecne rozhladení v kultúrnej oblasti. Inak sa pre nich autorkine hry stanú nepochopiteľné.

Dielo Inge Hrubaničovej balansuje na hranici originálneho experimentu a gýča. O tom, ktorá strana preváži, rozhodnete vy.



Jana Želibská: *Kandarya – Mahadeva*, 1969 (© Jana Želibská)
Zdroj: cd pre novinárov a novinárky, SNG

LUBA KOBOVÁ Retrospektíva Jany Želibskej

Želibská, Jana. *Zákaz dotyku*. Slovenská národná galéria, Bratislava, 30. 11. 2012 – 17. 3. 2013. Kurátorky: Vladimíra Büngerová a Lucia Gregorová.

Retrospektívna výstava Jany Želibskej *Zákaz dotyku* nás nachytala na hruškách. Niekoľko desaťročí tvorby dnes už viac ako sedemdesiatročnej výtvarníčky, sústredenej na dvoch poschodiach SNG, položilo otázku o minulosti feministického myslenia a feministickéj estetiky (v zmysle špecifických štruktúr vnímania, nie filozofickej disciplíny) na Slovensku. Na jednej strane je Želibská exemplárnou autorkou tzv. latentného feminizmu, pojmu, ktorý do kunsthistorie strednej a východnej Európy uviedla Zora Rusinová a jeho cirkuláciu napomohla výstava *GenderCheck*. Na strane druhej sa táto pojmová politika súčasnosti komplikuje uvažovaním nad tým, či feminizmus v 20. storočí predsa len nie je v prvom rade sociálnym a politickým hnutím, ktoré v bývalom Československu absentovalo.

Potrebná práca na pojmoch kunsthistorie a feminizmu na Slovensku by však mohla zatieniť iné aspekty retrospektívy Jany Želibskej. Dôležitosť výstavy je zrejmá v porovnaní napr. s v súčasnosti prebiehajúcou výstavou *Navzájem. Společenství 70. a 80. let* (22. 3. – 2. 6. 2013, Brno a Praha), ktorá okrem iného dokumentuje aj konštruuje (nehegemonickú) maskulinitu vtedajšej výtvarnej scény. Zaujímavé je Želibskej používanie rôznych médií (maľba, fotografia, video). Fascinujúce je jej – domnievam sa – nábádanie nečakať od umeleckého diela len možnosť identifikácie či zjavnú kritiku a protest, ale aj schopnosť vyvolať odcudzenie.

Všetkým, ktoré a ktorí výstavu premeškali, je k dispozícii výpravná publikácia s reprodukciami Želibskej prác a odbornými štúdiami.



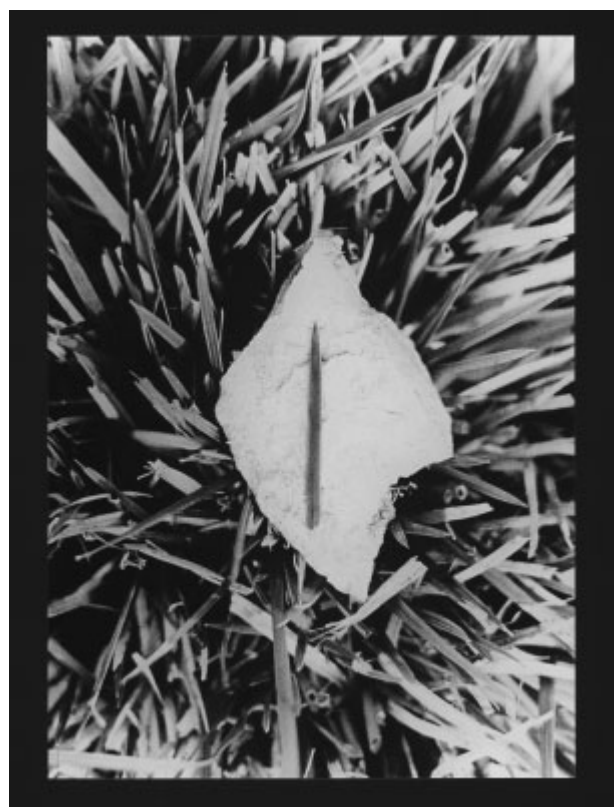
Jana Želibská: *Kus zeme I – II*, 1974 (© Jana Želibská). Zdroj: cd pre novinárov a novinárky, SNG



Jana Želibská: *Sestry II*, 1999 (© Jana Želibská). Zdroj: cd pre novinárov a novinárky, SNG



Jana Želibská: Kus zeme I – II, 1974 (© Jana Želibská). Zdroj: cd pre novinárov a novinárky, SNG



Jana Želibská: Kus zeme I – II, 1974 (© Jana Želibská). Zdroj: cd pre novinárov a novinárky, SNG



Vychádza

S FINANČNOU PODPOROU MINISTERSTVA KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Mediálna podpora

RÁDIO DEVÍN

GLOSOLÁLIA. Rodovo orientovaný časopis. Vychádza štyri razy ročne. Šéfredaktor a jazyková redakcia: Derek Rebro, zodpovedná redaktorka: Lenka Krištofová, grafická úprava: Eva Kovačevićová-Fudala, fotografie: Kristina di Enes. ISSN 1338-7146 (tlačná verzia). ISSN 1339-245X (online verzia). EV 4666/12. IČO 42263646. Vydáva občianske združenie Glosolália, ktoré je neziskovým a prevažne dobrovoľníckym zoskupením feministických aktivistiek a aktivistov. Adresa: J. C. Hronského 6, 831 02 Bratislava. E-mail: glosolalia@centrum.sk. Online verzia: www.glosolalia.sk. Nájdete nás aj na FB.

Glosolália by Derek Rebro is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License. Based on a work at www.glosolalia.sk. Permissions beyond the scope of this license may be available at www.glosolalia.sk.