

Glosolália

Rodovo orientovaný časopis

4 | 2013



Obsah


- MILA HAUGOVÁ: **Básne** | 1
STANISLAVA REPAR: **Niekoľko slov o cibuli... alebo o postfeminizme** | 5
ZUSKA KEPPOVÁ: **Po stopách „Marxizmu v sukni“** | 15
JANA BODNÁROVÁ: **Dievča z morského dna** (monodráma – úryvok) | 25
VERONIKA KOLEJÁKOVÁ: **Básne** | 33
ANN JONES: **Afganské ženy čelia budúcnosti** | 38
PETER GETTING: **Bozaj mi... Stredoveké čarodejnícke modlitby z dôb inkvizície** | 48
MILA HAUGOVÁ: **Pascalov rozum srdca je vlastne skutočnosťou** (rozhovor) | 53
LENKA KUKUROVÁ: **Feminizmus v slovenskom umení (1989 – 2004)** | 59
ZUZANA ULÍČIANSKA: **O Francesce Woodman so Slávou Daubnerovou** | 81
SLÁVA DAUBNEROVÁ: **UNTITLED** (komentovaný scénošted s inšpiráciami) | 85

Recenzie

- PETRA BLŠŤÁKOVÁ: **Prchavosť zachytená v hre slov** (HUSÁROVÁ, Zuzana. *liminal*) | 98
ALEXANDRA KOVÁČOVÁ: **Návod na život – bez záruky** (ROZENBERGOVÁ, Vanda. *Moje more*) | 101
MARTA SOUČKOVÁ: **O iných, ale našich hraniciach** (DOBRAKOVOVÁ, Ivana. *Toxo*) | 102
LENKA SZENTESIOVÁ: **Reštaurovanie originálu** (CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. (ed.). *Terézia Vansová – Slovenka doma i na cestách*) | 105
LENKA ŠAFRANOVÁ: **Hysterický realizmus alebo jednoducho skvele napísaný román?** (SMITH, Zadie. *NW*) | 107
KATARÍNA ŠURINOVÁ: **Nové čítanie – nová radosť** (REPAR, Stanislava. *Úzkosť dokorán. Nové čítanie poézie Viery Prokešovej*) | 109
VERONIKA RÁCOVÁ: **Letokruhy** (HAUGOVÁ, Mila. *Tvrde drevo detstva*) | 110
DEREK REBRO: **Tu, a predsa Tam** (POŚWIATOWSKA, Halina. *Duchovné cvičenia pre mačku*) | 111



9 771338 714006 03

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



IVANA ŠÁTEKOVÁ

(1984) ukončila štúdium malby a iných médií na VŠVU v Bratislave pod vedením prof. Daniela Fischera. Vo svojej tvorbe sa zaoberá viacerými témami: dlhodobý folklorom a hľadaním jeho súčasnej podoby. Cez ironizujúci jazyk vystupuje na povrch absurdita a paradoxnosť, ktoré sú podľa Šátekovej hlboko zakotvené v kultúre nášho národa. Do tradičných foriem zapája prvky komiksu. Ďalšou z tém, ktorými sa výtvarníčka zaoberá, je súčasný internetový voyerizmus. Vo svojej práci o slovenskej svadbe parazitovala na absurdných fotografiách svadobčanov zverejnených na internete, ktoré následne vystavila. Voyerizmus sa stal aj témou jej diplomovej práce: výsledkom bola inštalácia ukazujúca ročnú činnosť nezná-

mej ženy s otvoreným profilom na sociálnej sieti, ktorý sa stal verejne prístupným dielom. Tento projekt bol vystavený v galérii Photoport v roku 2012 a v galérii Medium v roku 2013 v rámci výstavy výtvarníkov nominovaných na medzinárodnú cenu ESSL Award. S témou folkloru sa predstavila i vo svojom sólovom projekte *Alebo ma vydávajte, alebo ma za sklo dajte*, ktorý bol vystavený v galérii Enter. Jej autorská kniha ilustrovaných ľudových piesní bola súčasťou výstavy *Krv* v Slovenskej národnej galérii. Vo svojej tvorbe sa autorka často vyjadruje jazykom kresby, kde je jej tiež vlastná irónia a humor, ktoré sú viditeľné aj v sérii kresieb vytvorenej pre náš časopis pod názvom *Tvorivé ženy*.

Ivana Šáteková: *Tvorivé ženy*, kresba

MILA HAUGOVÁ

BOTANICKÉ DIVADLO

patetické klíčenie:
(á Paul Klee)

zostane už navždy
zastavené v 4 stenách
srdca

vrúbľovanie

štepársky nôž
ostrý rez medzijazyček
zasunutý medzi dva prúty
pevne zviazané

vegetatívne rozmnožovanie

jeho prst vyrastá z mojej kože...
rastlinozviera...

HERBÁR

nenápadne vylisovaný citrusový
kvet: archivovanie vôní

hortenzia po vysušení celkom
zmení farbu v atlase tela

MILA HAUGOVÁ (1942) je poetka, spisovateľka, prekladateľka. Žije a pracuje v Bratislave a v Zajačej doline. Knižne debutovala zbierkou básní *Hrdzavá hlina* (1980, pod pseudonymom Mila Srnková). Nasledovalo takmer 20 zbierok poézie – nateraz poslednou je *Záhrada: labyrint: hniezdo* (2012). Haugová je nositeľkou viacerých literárnych ocenení. V spolupráci s Fumiko Kuwahara pripravila slovenský výber zo starojaponskej poézie *Neskoro je, neodchádzaj* (1984) a výber z poézie Š. Tanikawu *Poludnie duše* (1988). Zostavila a preložila aj antológiu súčasných mladých rakúskych básnikov *Záhyby reči* (1995). Preložila diela viacerých básnikov a poetiek, rovnako jej texty boli preložené do mnohých jazykov. V roku 2010 vydala knihu pamätí *Zrkadlo dovnútra*, v roku 2013 knihu rozhovorov a úvah *Tvrde drevo detstva*.



Ivana Šáteková: Tvorivé ženy, kresba

lupeň divého maku dostane
farbu zaschnutej krvi
odpočítava nás

kvet hrušky a kvet jablone
sú veľmi podobné
a len jemný odtieň je v našom oku

ľutujem že sa nedá vylisovať rozrezaná
paradajka je dojemne podobná
tichej vagíne

BOTANICKÝ SEN

MILA HAUGOVÁ

každú noc sa všetky stromy pohnú
k môjmu ok(n)u len jeden nie
skryté prázdne miesto v zeleninovej
záhrade: plače tam nymfa zohnutá
k bielej košielke malej nymfy
malá ruka vkĺzne do mojej

rastlinné denníky prepísané
rovné (h)riadky

kresliť
do atlasu rastlín tela

malé jašterice hľadajú stratené
slabiky svetla zavládne nátlak
tmy chcela by som

vkročiť do hustého dažďa
zaspať s ním skrúteným do mňa
už nerozpájať krásne ruky

spiacich pohlaví milencov
vliatych do údolia sna
jemné šedivé vlasy

skrútené na zátylku ako detské
kučery: tam zazvonia sklenené
jablká: prehltneme

marhuľové jadierka dlho
spočívajúce na jazyku
a vtedy sa uvoľní

duša záhrady doteraz spiaca
na dne suchých dní

11. júla 2013 (Tebe I.)



Ivana Šáteková: Tvorivé ženy, kresba

STANISLAVA REPAR

Niekoľko slov o cibuli... alebo o postfeminizme*

Polemizujúca pohľadnica zo Slovinska

Ad: *Feminizem/mi za začetnice/ke* (Mesto žensk 1999).
2000. Ljubljana : Društvo Mesto žensk – Založba *cf.

Útla kniha, ktorú spoločne a mimo edície vydali Mesto žensk a vydavateľstvo *cf., nie je práve najnovšieho dáta. Vyšla v roku 2000 a obsahuje – okrem krátkeho úvodu – prednášku Európany talianskeho pôvodu Rosi Braidotti, po ktorej nasleduje okrúhly stôl s bohatým obsadením na tému (viacerých) feminizmov a (jediného) antifeminizmu. Ide o záznam/prepis z podujatí, ktoré prebiehali v rámci vtedajšieho ročníka festivalu Mesto žien. Nehľadiac na uvedený časový údaj, kniha ešte vždy zohráva dôležitú úlohu, najmä ak sa zvedavec alebo zvedavkyňa zoznamuje akurát a práve so slovinským feminizmom a v koncentrovanej podobe sa pokúša získať relatívne ucelený obraz diania v tejto oblasti. No nielen to robí knihu zaujímavou, vo všeličom je totiž stále aktuálna; problémy, ktorým sa vo svojich príspevkoch venovali jednotlivé účastníčky okrúhleho stola, ešte vždy rezonujú tak v slovinskom, ako balkánskom, resp. ex-juhoslovanskom priestore (v „tomto regióne“ – čítame v diskusii), ako aj v strednej a západnej Európe. Kniha tiež poukazuje na skutočnosť, že feminizmy, najmä ich presadenie sa v spoločnosti nie je a nebude krátkodobá záležitosť. Naopak, potrebná je dlhodobá perspektíva premýšľania, ktorá sa spája s potrebou zmeny verejného a politického diskurzu. Toho, ktorý ešte vždy, a nielen v Slovinsku, stojí na tradičných moderných, t. j. subjektocentrických základoch a podporuje súťaživosť, lineárne vybudovanú mocenskú hierarchiu, autoritu „otca“ a (jeho) Veľkého Príbehu.

Podobné (v diskusii prezentované) názory by však mohli a mali byť vystužené aj spôsobom vyjadrovania prítomných predstaviteľiek súčasného feminizmu; premýšľanie v knihe prebieha na dosť abstraktnej, povedzme, filozofickej úrovni a vo väčšine prípadov počíta so vzdelaným čitateľom, ktorý už feministický diskurz ovláda, aspoň okrajovo. Na jednej strane je to pochopiteľné – nemôžeš vysvetľovať zložité veci v každodennom jazyku, ak ti záleží na ich dostatočne presnom uchopení a pomenovaní, prípadne na jasne čitateľných kontextuálnych súvislostiach vysloveného názoru. Intelektuálne debaty skrátka nemožno viesť bez primeraného vedeckého aparátu a aspoň základného prehľadu v problematike. Existuje však aj druhá rovina tohto prístupu. Moderný intelektuálny diskurz – a o to viac feministický, ktorý je už vo svojom základe jeho postmodernou revíziou či rovno subverziou – nemusí nutne predstavovať vytváranie metajazykových súvislostí, ba celých metajazykových sietí v rámci vnútornej inercie sys-

STANISLAVA REPAR (1960) je autorka, prekladateľka, kritička a vedkyňa, redaktorka a vydavateľka, píšuca po slovensky aj po slovinsky. Vyštudovala filozofiu a estetiku na FiF UK, doktorát z literárnej vedy získala v r. 1995 na SAV. Od roku 2001 pracuje pre slovinské vydavateľstvo Apokalipsa. Spoluzaložila a dodnes koordinuje medzinárodný projekt *Časopis v časopise*. Popri literárno-vednom výskume a pedagogickej činnosti spolupracovala na viacerých kultúrno-politických a rodovo zameraných projektoch, v súčasnosti pracuje na Veľvyslanectve SR v Lubljane. Knižne publikovala 12 kníh: 5 básnických zbierok (naposledy: *Tichožitia*, 2011), 4 prozaické knihy (naposledy: *Slovenka na kvadrát*, 2011) a 3 vedecké monografie (naposledy: *Úzkosť dokorán*, 2012). Ďalšie jej expertízy v slovinčine a angličtine sú publikované na internete (MK RS, QUING). Poéziu uverejnila tiež v zborníkoch *Kruh* (1987) a *Druhý dych* (1985), ako aj v početných inojazyčných antológiách a výberoch. Je autorkou viacerých rozhlasových literárnych relácií a divadelnej

* Nekaj besed o čebuli... ali o postfeminizmu. In *Filozofija v zapuščenem svetu*. Zbornik iz filozofskega simpozija (špeciálne číslo časopisu Apokalipsa). Ljubljana : KUD Apokalipsa, december 2010, s. 132 – 141. Revidovaná verzia, zo slovinčiny preložila autorka.

monodrámy *Slovenka na kvadrát*. Doposiaľ publikovala 15 knižných prekladov z literatúry, ale aj zo súčasnej filozofie. Edične pripravila množstvo publikácií, zborníkov a antológií doma aj v zahraničí.

tému, v dôsledku čoho potom často dochádza k zneviditeľňovaniu problémov elementárnej povahy. A už vôbec nepredstavuje abstraktnú schematizáciu životných obsahov (pod zámienkou ich analýzy), v zmysle narcisoidného konštruovania stále nových, nezlučiteľných myšlienkových opozícií – tak toto už dávno nie. Preto je možné – v úvode avizovanú – knihu *Feminizmus/Feminizmy pre začiatočníkov/začiatočnice* prijať buď viac, alebo menej ústretovo.

Hoci si veľmi cením už zámer a charakter knihy, s niektorými výroky musím polemizovať, a tým azda aj predĺžiť alebo nadstaviť vlastnú štruktúru knihy, ktorá je alebo chce byť dialogická. Syntagma „chce byť“ znamená len toľko, že aj/už v „dramaturgii“ jednotlivých vystúpení, v samotnom spôsobe artikulovania viacerých tém možno vypozerovať problém. Problém s autokratizmom a sebastrednosťou niektorých „replík“ (monológov), čo je v hlbokom protirečení so súčasným feministickým diskurzom. Najvýraznejšie s jeho potrebou dekonštruovať osvietenský variant racionalizmu spolu so skrytým patriarchálnym základom poznávajúceho subjektu. To znamená: subjektu, ktorý určité teritórium poznávaním nielen odkryva, ale si ho aj prisvojuje, a tak ho včleňuje do stávajúcich mocenských vzťahov. A práve o to ide: takýto subjekt namiesto sprostredkovania živého pulzujúceho celku (ktorého súčasťou je aj on sám – napriek tomu, že sa dôsledne lokalizuje mimo poznávanej reality) seba aj iným vnucuje „logický preparát“, abstraktný koncept predmetu poznania, mŕtvy pojem, ktorým však *de facto* označuje skôr miesto svojho vlastného „ukotvenia“ v diskurze než „chaozmos“ celku, *proces* jeho kreácie, *udalosť* kognitívnej, semiotickej alebo imaginatívnej výmeny aj s jej ontotvorným dosahom. Patriarchálne vybavený subjekt teda v konečnom dôsledku poznanie neumožňuje (také poznanie, ktoré *nevie* a ktoré je vo vzťahu k svojmu predmetu vždy len aposteriórne), ale, naopak, svojím *apriori* vedením, imitovaním „objektívneho“, „pravdivého“ ako daného (na základe vzťahu domnejšej ekvivalencie medzi objektívnymi skutočnosťami a ich „odtlačkami“ v subjektívnom vedomí), ale tiež upevňovaním vlastnej autoritatívnej pozície zakrýva sám seba aj iným oči a výhľad – presnejšie: vhlád.

Prirodzene, procesy abstrakcie či selekcie vo vzťahu k predmetu poznávania nemôžeme len tak obísť alebo vymazať z našej kognitívnej výbavy, mali by sme si však dávať pozor práve na spomínané hierarchie a polarizujúce usúvzťahňovania. Kto komu (po)slúži a prečo? Kto je sprostredkovaný a kto sprostredkúva? Ak podporujeme (a vnímame) iba svoj vlastný koncept, svoju výkladovú maticu, niečo s nami nie je v poriadku. Ak nie sme schopní subverzie významov, preskoku, rozšírenia poznávacieho horizontu, náš rozum sa správa príliš samozrejme a je prituhy. Feminizmy ostatných desaťročí priamo súvisia s francúzskou postštrukturalistickou líniou vo filozofii, v semiotike, kultúrnej archeológii, lingvistike... (a tiež s teóriou transrodových identít Američanky Judith Butler). Budujú na mäkkých reláciách a vzťahoch namiesto tvrdých ustanovení a faktov. Na performácii namiesto konštatácii. Na „pohyblivých“, cirkulujúcich, priechodných (medzi)identitách, ktoré feministky Vlasta Jalušič alebo Eva Bahovec – tak to vidím – v diskusii, ktorú kniha prináša, priskoro odmietajú, bez hlbšieho premyslenia vecí. Práve v tomto je súčasný feministický diskurz

v polemickom, a vlastne nezlučiteľnom vzťahu s ešte vždy prežívajúcim (moderným) karteziánskym myšlienkovým diskurzom či jeho ideologickou karikatúrou (ktorá tak tragicky poznačila celé 20. storočie). Osvietenský diskurz totiž vďaka extrapolácii tvrdo a abstraktne vymedzených protikladných stanovísk vyvoláva (l) zničujúce výbuchy agresie vo svojom vlastnom tele, a teda aj a najmä vnútri jemu zodpovedajúcej mocenskej paradigmy.

Tu – stále hovoríme o spôsoboch nastoľovania problémov a problematických otázok – vyvstane najvýraznejší rozdiel medzi myšlienkovou pozíciou, s ktorou sa prihlásila o slovo Rosi Braidotti, a rovinou, ktorá neskôr prevažovala za okrúhlym stolom. Viditeľnejšie než z prednášky, v rámci ktorej mala Braidotti pre seba vymedzený „sólo“ priestor, to bolo v jej intervenciách či replikách počas okrúhleho stola. Nejde ani tak o jej osobnú otvorenosť, uvoľnenosť a imaginatívnosť, hoci aj to zohráva svoju úlohu, ako skôr o jej nápaditejšie, flexibilnejšie reagovanie s lepším prehľadom o súčasnom dianí a s prstom na pulze doby. O pozíciu, ktorá sa odráža práve tak bezprostredne, čiže v tematizovaní problému, ako sprostredkovane – v jej spôsobe rozprávania a vystupovania, presnejšie, vstupovania do diskusie.

V tomto zmysle brnkla na pravú strunu Svetlana Slapšak, ktorá sa, hoci v nejakej inej súvislosti, počas debaty odvolávala na úspešnosť alebo neúspešnosť zvolených naratívnych postupov. Áno, Rosi Braidotti je dialogickejšia, plastickejšia, viacúrovňová, otvorená, protirečivá a súčasne presvedčivá. Jej „background“, jej lektúra a spôsob uvažovania sú v tesnejšom styku so súčasnosťou, s otázkami, ktoré nám kladie dnešná doba, a jej vklad možno zároveň vnímať aj ako osobnú investíciu, ako hľadanie – čo aj neistých alebo nehotových – odpovedí, a teda nielen ako odohranie vopred určenej (chladnej) roly intelektuálnej profesionálky. Vieme, že práve feminizmus s „tvrdým“, nemenným chápaním (historicky konštruovaných) rolí ostro polemizuje a že v tomto ohľade, a nielen z rodového hľadiska, nepozná kompromisy. To platí, v deklaratívnej rovine, pre ktorýkoľvek feminizmus, hoci riziká opustenia týchto (vlastných) východísk, resp. ich nenaplnenia – porovnávajúc napríklad liberálny a postštrukturalistický feminizmus – boli a sú rozdielne. Prehrávanie predurčených rolí priamo súvisí so stereotypmi a procesmi stereotypizácie a ani feminizmy nie sú pred nimi, žiaľ, uchránené.

Keďže ma zaujíma práve tento problém, t. j. problém – vhodného alebo nevhodného – výberu komunikačných stratégií, ktorý je podľa mňa signifikantný nielen pre vnútrofeministické diskusie, ale aj v súvislosti s témou (vzájomnej konfrontácie) feminizmov a antifeminizmu, svoju pozornosť by som rada zamerala najmä na diskusiu okolo okrúhleho stola. A to aj napriek tomu, že východiskom môjho uvažovania by mohol byť práve záver prednášky, v ktorom, v nadväznosti na francúzske myslenie poslednej tretiny 20. storočia, Rosi Braidotti zdôraznila „transformáciu syntaxe subjektu“. A hoci ďalej pokračuje úvahami o „kartografii prítomnosti“ a „politike miesta“, po celý čas nepochybne odkazuje práve na postštrukturalistické, presnejšie, foucaultovsko-barthesovsko-derridovské chápanie subjektu ako diskurzívneho činiteľa: „Moc funguje na najintímnejších úrovniach bytia“ (s. 15). A naopak: určitý konkrétny diskurz

spoludefinuje povahu existencie a fungovania subjektu. Rosi Braidotti taktiež upozorňuje na váhu slova, na súvislosť medzi otázkami jazyka a otázkami moci. A naznačuje, že označujúce sa môže stať nebezpečným iba a práve vtedy, ak zmeravie, ak prestane byť súčasťou *procesu* označovania, ktorý má v sebe zabudované čosi ako poistku, totiž: tvorbu znakov ako dôsledkov a súčasne predpokladov *chápania a tiež uchopovania rozdielu*. Čo, povedané inými slovami, znamená, že priestor pre inakosť – v sebe, ale aj a práve pre inakosť „konkrétneho druhého“ – je zároveň podmienkou vlastnej sebaidentifikácie.

„Rozdiel“ však – podľa nej – možno nielen zabudovať do filozofickej „matrice stávania“, vyzdvihovať ho a chápať ako podmienku človekovej identifikácie so sebou samým, resp. sebou samou (dodajme: v performatívnom uchopovaní „prechodových identít“ v rámci „totožnosti rozdielu“), ale ho možno aj znehodnotiť jeho prevedením na „čistú trhovú hodnotu“. To je nepopierateľné, no práve v tejto súvislosti sa mi vidí, že u Rosi Braidotti dochádza k zvláštnemu posunu, ktorý síce nie je vyjadrený explicitne, avšak v jej uvažovaní má svoje zastúpenie. Má azda jej pripomínanie „komodifikácie mnohorakosti“ znamenať okrem iného aj to, že Braidotti sa vzdáva od východiska súčasnej francúzskej teórie, ktorú (napriek cudzím aj vlastným výhradám) nemôžeme označiť inakšie než prívlastkom postštrukturalistická? Konkrétne vraví: „Rýchlosť a synchronicita v množení rozdielov – čo je v skutočnosti komodifikácia mnohorakosti v spoločnom režime ekonomických výmen – predstavuje len dva z najperverznejších produktov súčasnej kultúry. A aj celý režim technológie, najmä informačnej, je organizovaný okolo generovania tohto druhu rozdielov“ (s. 25). S takouto „perverznou kultúrou“, ktorá je podľa mojej mienky skôr ideológiou spotreby než kultúrou, vraj počíta aj postfeminizmus obchodujúci s rozličnými identitami, a teda prispôbujúci sa prevládajúcej trhovej doktríne. (Lebo, ako vieme, záujem trhu a zisku dnes ovláda všetko, tiež politiku; o tom neskôr prehovorí aj Braidotti.) Autorka vzápätí kritizuje „postmodernú etiku“, postmodernú paradigmu vôbec, ba čo viac, volá po tzv. „udržateľnom subjekte“, napríklad slovami: „Preto sa pokúsme myšlienku o udržateľnom rozvoji využiť pri myšlienke o udržateľnom subjekte, myšlienke o tom, ako obmedziť systém, ktorý množí rozdiely, ktorý vám predáva rozdiely, ktorý vám predáva klamstvá (môžete sa zmeniť, môžete si vybrať, môžete byť tým, čím si želáte byť, môžete zmeniť identitu, vrstvy svojej psychiky môžete ošúpať, ako keby išlo o vrstvy cibule, a odhodiť ich)“ (s. 25).

Na tomto mieste vyvstáva otázka: Prečo práve tu, v sieti mediálnych sugescií a trhových simulácií, sympatická profesorka prestane dávať pozor na moc slova; prečo podlieha tomu, čo buble na povrchu „kotla globalizácie“, ktorý môžeme označiť aj ako „kult spotrebiteľstva“? Porozumela vôbec postštrukturalizmu ako modelu postscientistickej vedy, ktorá sa už svojím vnútorným ustrojením pokúša priblížiť životným praxám a opustiť pole jednostranného logocentrizmu? Myslím si, že v danom prípade jednoducho nebola dosť pozorná a dosť dôsledná pri myšlienkovvej artikulácii problému, pretože počas ďalšieho vývoja debaty jej vlastná pozícia vyvracia ponúkajúcu sa pochybnosť. Svojím nepresným uvažovaním o probléme „komodifikácie mnohorakosti“, ako aj jeho nepresným previazaním s *post-procesmi* a *post-izmami* sa však minula s pod-

statou problému a zasiala určitý zmätok, prejavujúci sa aj neskôr, pri okrúh-
lom stole.

Po prvé, „komodifikácia mnohorakosti“ je skôr imitačným (simulakrovým) než reálnym prvkom trhových stratégií a v podstate iba zakrýva prevládajúcu unifikáciu a nivelizáciu skutočných rozdielov (a teda aj „prevádzanie“ rozdielných záujmov na jediného spoločného menovateľa: zisk) tak na strane ponuky, ako i dopytu.

Po druhé, ak ideológia spotreby, rozličné stratégie moci, pustatina zábavy alebo obludnosť mainstreamu majú byť vskutku „kultúrou“, resp. jej „perverz-
nými prejavmi“, potom feminizmy, podobne ako ekologické aktivity a všetky subštandardné alebo subkultúrne hnutia, musia prejsť na pozíciu ANTIkultúry. (O potrebe takejto verejnej KONTRASféry vážne uvažuje napríklad americká feministka Rita Felski.) Navyše sa týmto činom – dosť mechanicky – prepisujú celé dejiny európskej a svetovej kultúry, samozrejme, s negatívnym predznakom. Položím otázku, ktorú som si vypožičala od Rosi Braidotti: Naozaj?

Po tretie, ak všetko, čo sme označili predponou POST, znamená zaliečanie sa globalizácii a jej „pohlcovaniu rozdielov“, potom je každé pokračovanie *post-príbehu* iba čírou utópiou, presnejšie: skrytou diktatúrou konzervujúcou *status quo*. Postmoderná paradigma by v takomto prípade predstavovala iba skryté zotrvávanie na koncepte „moderného“ esencializmu – a teda akýsi druh kryptomodernizmu – aj s jeho imanentným autoritárstvom: t. j. sebakladením a sebastrednosťou diskurzívnych štruktúr. Ako vieme, práve moderná autorita neuznáva nijaké rozdiely ani v pohľade, ani v jestvovaní, nijakú polycentrickosť; vychádza z jediného centra a opiera sa o jeho legitimitu zakorenenú výlučne v sebe samom. Je to však naozaj tak? Neprináša azda zmena, prechod modernej paradigmy na postmodernú, so sebou aj prehodnotenie vlastných východísk a obmedzení – napríklad smerom k dekonštruovaniu tzv. „pevných“ jadier (daných) identít a uchopovaniu nášho „Ja v procese“ (J. Butler), resp. prostredníctvom „hry rozdielov“ (J. Derrida)?

Pomáha iba nasledujúce: všetky „fenomenality“ chápať v ich „nevinnej“ inakosti a holistickej perspektíve (to znamená aj v ich vnútornej ambivalentnosti), a neprojektovať do nich výlučne svoje vlastné záujmy, ambície, fóbie alebo ohraničenia... Ich reprezentácie by sa mali odvíjať nielen v ich vlastnom svetle alebo pod tlakom nášho parciálneho záujmu, ale aj v čo najúplnejšej kontextualizácii, kontextualizácii multiplikovaného subjektu, ktorú nemožno zhustiť do niekoľkých apriórnych predpokladov, téz alebo pravidiel a ktorá sa, pravdu povediac, *deje* ustavične. Dlhú sme túto všestrannú kontextualizáciu chápali len ako doplnok, rozšírenie, nadstavbu konkrétneho („objektívneho“) poznatku, filozofia však dnes dovidí aj na obrátenú (odvrátenú) stranu tohto vzťahu. Kontextualizácia, resp. určitý kontext vnímania danej veci, usmerňuje, a tým aj selektuje, limituje našu individuálnu pozornosť či zameranosť na predmet, pričom predmet nášho poznávacieho záujmu zároveň kladie buď *pred*, alebo *na* alebo *za* hranicu viditeľného, pozorovaného, už poznaného či zakúseného – a tak rozhraničuje a súčasne spoluurčuje nielen naše svety, ale aj ich mentálne zápisy v nás, samotné „texty“. Na význam kontextualizácie viackrát upozorní Biljana Kašić, keď hovorí:

„Zdá sa mi dôležité, aby sme okrem ustavičnej kontextualizácie identitných pozícií porozumeli aj križovaniu sa či premenlivosti tak identitných pozícií, ako aj samého procesu identifikácie“ (s. 159).

Preto nemožno súhlasiť ani s príliš jednostrannou, v dôsledku toho aj zjednodušenou tézou, ktorá odznela v diskusii na margo fungovania historickej dynamiky v našich končinách, že „absencia je znakom doby, ktorá minula“ (s. 52). Ktorá absencia? Absencia/nedostatok/manko ako výraz toho, čo bolo alebo malo byť (a teda bolo očakávané), alebo absencia ako súčasť toho, čo sa vymedzuje prostredníctvom vzájomného zrkadlenia rozdielov a čo poukazuje na antiesencialistickú povahu nášho bytia? Absencia ako zážitok či znak nedostatku, alebo absencia ako predpoklad naplnenia sú-vzťažnosti, sú-bytia? To znamená: negatívna absencia, deficit spojený s normatívnou požiadavkou, alebo absencia ako potenciál, miesto ne(p)označené niečiou Pravdou, Bohom, Štruktúrou... – ktoré je teda príležitosťou *stávania* (sa) pre každého a pre všetkých?

Absencia, radšej by som však používala termín „prázdnota“ alebo „nepřítomnosť“, pre mňa ešte vždy ostáva neodmysliteľným agensom môjho bohatstva, môjho slobodného procesu seba/určenia. Ak túto myšlienku rozvinem ďalej: práve absencia ako „nepřítomnosť“ či „prázdny stred“ ostáva jediný udržateľný alebo trvalý činiteľ môjho fungovania ako predsa len autonómneho a autentického subjektu (odmyslíme si teraz polemické výhrady voči obidvom uvedeným pojmom), avšak subjektu „in progress“, čiže v pohybe, v procese, vo vývoji, na pochode, transponovaného, de/re/konstruovaného. Bez absencie ako potenciovaného celku, bez manka ako „prázdneho“ miesta môjho konkrétneho prejavu alebo výskytu nemôže jestvovať ani (živý) diskurz, ani (myšlienkovy plodný) subjekt. Ten je – z perspektívy postštrukturalizmu – určovaný práve svojou lokalizáciou v diskurze a spôsobom diskurzívneho prehovoru, v zmysle presahovania tak objektivistických, ako aj subjektivistických konštruktov, kanonizácií, normatívov, reprezentácií. Životne dôležitá teda bude relačná štruktúra prehovoru, večne unikajúca syntax a pragmatika komunikačnej udalosti ako priebehu sprostredkovaných významov. Sémantika odtrhnutá od vlastného procesu uskutočňovania sa v prostredí alebo v subjekte je neuspokojivá; iba vďaka takejto anomálii môžeme byť podvádzaní, manipulovaní, zneužívaní. Treba mať ustavične na mysli: nielen my určujeme kontext, ale aj kontext komunikačnej udalosti určuje nás, každého z nás spolu s (jeho či jej) vesmírom významov a tiež výrazov, ktoré sú v absolútnom zmysle neuchopiteľné.

S touto zložitou otázkou, ktorá nevyhnutne uniká akejkoľvek konečnej odpovedi, spájam aj nedorozumenie, na základe ktorého napríklad Vlasta Jalušič – ale tiež Rosi Braidotti (ktorá však zároveň pokojne hovorí o Európskom spoločenstve ako *post*-nacionalistickom politickom koncepte) – umiestnila postfeminizmus do spoločného vreca s antifeminizmom (s. 71 a 169). Uvádza napríklad: „... ‚post‘ je samozrejme ten feminizmus, ktorý sa pokúša premyslieť emancipáciu jednotlivca alebo jednotlivkyne z pozície ktorejkoľvek apriórnej kolektivity“ (s. 71). V nasledujúcej vete postfeminizmu prisúdi geopolitickú valenciu a usúvzťažní ho s udalosťami vo východnej Európe po roku 1989. Pravdou je však presný opak; postfeminizmus ako pojem odráža a zachytáva dianie v zá-

padoeurópskej, tiež severoamerickej feministickej teórii, ktorá koncom 70. a začiatkom 80. rokov odhalila vlastné obmedzenia ako obmedzenia patriarchálneho rangu a v kolektívnom ženskom subjekte rozpoznala skrytý prejav androcentrického univerzalizmu (v tomto bode bolo pre feminizmus veľkým prínosom jeho zblížovanie napríklad s postkoloniálnymi štúdiami). Feminizmus tak, v dôsledku negatívneho vymedzovania sa zvnútra patriarchy a vďaka konfrontácii s ním v jeho vlastnom živle, odhalil svoju pozíciu ako z veľkej časti neautonómnu. Druhou stranou tej istej mince je, že práve „apriórnosť kolektivity“ je to, čoho sa dnes musíme pomocou (*post*štrukturalistickej) dekonštrukcie zbaviť ako pozostatku esencializmu či substancializmu, v politickom zmysle tiež pozostatku bývalej mocenskej schémy, a tak zabezpečiť priestor pre slobodné (seba)určovanie a uskutočňovanie rôznych, raz skupinových, inokedy individuálnych (pohyblivých) identít, ktoré sa objavujú a zase transponujú, jednoducho, fungujú súčasne, synchronne, a to v jednom jedinom, pre všetky spoločnom priestore ľudského (t. j. už sémantizovaného) „bytia“, presnejšie, „stávania“. Tomu blízke rozmyšľanie, napríklad vo forme zaklínania „plurálnosti“, sa v knihe však už objavuje, a to dokonca aj u odporkyň postfeminizmu, postmodernizmu... možno aj posthistórie, posthumanizmu alebo postindustriálnej informačnej spoločnosti. Môže sa zdať, že všetky tieto zložené termíny fungujú ako vyprázdnené nálepky, opak je však skutočnosťou; označujú významné procesy, ktorými sa zásadne (pre)mení povaha nášho bytia, a táto premena našich mentálnych konceptov či samotného „rozvrhu“ spoločenských a mocenských praxí je absolútne nevyhnutná, ak sa chceme vyhnúť civilizačnej katastrofe. „V tomto regióne“ teda príbeh s *post*- ešte vždy ostáva prinajmenšom zložitou hádankou, pretože mu chýba náležité intelektuálne či kultúrno-historické nasvietenie z hľadiska politických dejín aj teórie politického myslenia.

V našom kontexte uvažovania tak predpona *post*- naznačuje dve základné skutočnosti. Po prvé, že postfeminizmus je v tesnom vnútornom vzťahu s feminizmom v jeho doterajších prejavoch – ako jeho pokračovanie (a nie odmietanie), ibaže v preštruktúrovanej, prehĺbenej podobe, matrici uvažovania, čiže aj s iným sebanazeraním a tomu prispôbenou mentálnou výbavou. Zároveň je súčasťou komplexnejšej, iba čiastočne prebiehajúcej, hoci veľmi potrebnej zmeny diskurzu z „kompetitívneho“ na „performatívny“, z normatívne uzavretého na vzťahovo otvorený, z hierarchického na synergický atď. Po druhé, predpona *post*- má za sebou pomerne dlhú, vonkoncom nie jednoznačnú históriu (v slove postmoderna ju prvýkrát použil americký teoretik Charles Jencks v r. 1977, opisujúc javy v západoeurópskej a severoamerickej architektúre z konca 60. a 70. rokov), v Európe však rezonuje aj v súvislosti s „postštrukturalizmom“ – pravdaže, v celom spektre rozličných myšlienkových iniciatív, keďže, ako je známe, označenie postštrukturalizmu neetablovali jeho nositelia. Pomocne označuje najmä francúzsku teóriu (jej rodný list by sme mohli hľadať už v Saussurovej lingvistiky) ako určitú metodologickú banku, presnejšie, postscientistickú inšpiráciu paradigmatického obratu v spoločenských vedách, ktorá súvisí s opustením najtrvacejšieho dedičstva osvietenstva: falošnej modly liberálneho (univerzálneho) humanizmu spolu s jednostranným chápaním rozumu ako najvyššej autority.

Hovoriť teda, a práve vo vzťahu k postfeminizmu, o „banalizácii feminizmu a tiež banalizácii teórie“ (Eva Bahovec, s. 100) je podľa mňa neprijateľné ako absolútne nepochopenie vývinovej situácie. Aj v prípade, že by išlo o názor, v ktorom sa ohlasuje problém s rozpadávajúcim sa jednotným nositeľom feministického hnutia, resp. feministického aktivizmu, a teda problém oslabenia spoločenskej a politickej pozície žien (tento argument sa objavuje často), podobná charakteristika postfeminizmu nijako neobstojí ani terminologicky, ani obsahovo. Postfeminizmus totiž chápe raz ako rodový pendant marxistickej doktríny o zjednocovaní proletariátu, ibaže tentokrát na základe (tak či tak problematickej) rodovej spolupatričnosti, inokedy ako jeho (pre ženské hnutie nebezpečný) protiklad.

Ženy a muži (stúpenkyne a stúpenci feminizmu) musia svoje potreby a ciele artikulovať, realizovať verejne, a to poukazovaním práve tak na slabé miesta (kolektívne utopizmy) svojho doterajšieho spôsobu uvažovania, ako aj na neudržateľnosť politických praxí, ktoré ženy diskriminovali, viktimizovali alebo (u)robili neviditeľnými – aj ako kolektívny subjekt dejín. Samozrejme, rovnako ako individuálne osobnosti; ešte vždy odhaľujeme potlačené, subsumované, vymazané, umelo adaptované, posunuté príbehy významných žien, ktorých dielo a tvorivý či intelektuálny vklad boli re-interpretované a re-prezentované v patriarchálnom moduse. Spomínané politické a rodové praxe však nediskriminovali iba ženy, ale ženskosť vôbec, a teda aj feminínny rozmer mužov, nasmerovaný ku komplementárnosti rozdielných rodových identít a k rodovému „vyrovnaníu“ tak v individuálnom, ako spoločenskom priestore. Ani muži a mužskosť totiž nemali v tejto kapitole rodových dejín veľmi na výber: akékoľvek víťazstvo v rámci bipolarizovanej rodovej matrice bolo Pyrrhovým víťazstvom – pre všetkých bez rozdielu.

Nielen problematické objasňovanie niektorých javov alebo tém v tejto knihe (napríklad: tvrdé nastoľovanie neprekonateľnej opozície medzi východnou a západnou feministickou skúsenosťou; vnímanie štátu ako „predpokladu politického fungovania“, a teda aj feministického aktivizmu – čo hraničí s koncepciou etatizmu; zdôrazňovanie negatívnej úlohy kultúry na základe voluntaristického zamieňania pojmov ideológie a kultúry, civilizácie a kultúry, etnicity a kultúry...), ale aj konštruovanie abstraktných máp a topológií či karteziánska inštrumentalizácia sprostredkovaných významov prezrádzajú všeličo. Stačí porovnať vystúpenia Rosi Braidotti a Mariny Gržinić, ktorá svojou „teóriou ‚dreku‘“ (dreku ako „spoločného menovateľa“ pre rozličné praxe?) doslova preletela či vymazala vzdialenosť medzi myšlienkovou abstrakciou a prízemnou banálnosťou, pričom toto *faux pas* v danom prípade nemohol zachrániť ani náročný „vedecký“ štýl jej vystúpenia. Podobná strata kontextu zrejme nebude už len záležitosťou odborného jazyka a jeho imanentnej intencie kanonizovať vlastnú významovú a výrazovú štruktúru v príslušnom metajazyku. Zaujímavé je, že práve pri účastníkach z cudziny som mala pocit „mäkšieho“ fungovania a zároveň (produktívneho) odstupe od vlastných vyjadrení, zatiaľ čo pri slovinských účastníkach som vnímala skôr ich monologickú, istým spôsobom meravú diskurzívnosť, v tomto prípade možno s výnimkou Svetlany Slapšak. Aj keď – pri

odpovedaní na otázky z publika sa táto strnulosť prejavila u všetkých; ich odpovede ma neuspokojili.

Pre objektivnosť však treba uviesť, že Rosi Braidotti vo svojich replikách ponúkla podobný uhol pohľadu na feministickú angažovanosť, aký predstavuje môj vlastný pokus o kritickú myšlienkovú paralelu. Viackrát zdôraznila svoju skúsenosť s protikladmi, protirečieniami, dialogickou štruktúrou zvnútra feminizmu a feministickou pozíciou, hoci „kultúrno/antikultúrne“ dichotomické rámcovanie jej premýšľania ostáva aj naďalej problematické: „Možno je vo verejnej podobe feminizmu niečo, čo je už samo osebe protirečivé. To je vskutku anti-kultúra. To je *nie*. To je negatívny komponent. Možno je do feminizmu zabudovaný náboj negatívosti protirečenia, pre ktorý sme zakaždým Druhé. Preto je Virginia Woolf taká zaujímavá osobnosť, lebo sama v sebe je vždy aj druhá. (...) Nikdy nie je jedna; je viacúrovňová a diferencovaná. Preto je aj hybridná, obludná a odstrašujúca pre systém, ako je tento náš. V jeho rámci fetišizujeme lineárnosť, jednotnosť, jasnosť, výrazne ich podporujeme aj kultúrne (sic! – S. CH. R.) a spoločensky. Feministka nikdy nie je v sebe jediná. Zároveň sa nazdávam, že žena nemôže byť feministkou 24 hodín denne. Musíš sa odpojiť a venovať aj iným vrstvám svojej multiplikovanej osobnosti, myslím si.“ (s. 87 – 88).

Ako príjemne znejú tieto slová môjmu postfeministickému vedomiu, ktoré nestojí na nelútostnej profesorskej pozícii – ani s ňou nepadá! Postfeminizmus nie je ani cenzúra, ani korekcia androcentrických štruktúr, nie je ich prevracanie naruby ani obracanie na hlavu. Vystupuje z ringu „bitky pohlaví“ (M. Vodrážka), odmietajúc akúkoľvek dualistickú schému myslenia. Alebo inými slovami, postfeminizmus je „sloboda bez mena“, ktorá nepotrebuje zákon ani spoločenskú zmluvu; jeho/jej zákonom je vlastná kreativnosť, najplnším výrazom (individuálna) odchýlka od očakávaného – vítaná a obohacujúca, žilvom polycentrická rozbiehavosť (identít)... V kognitívnom zmysle by sme mohli hovoriť o múdrom jemnocite a citlivom myslení, v etickom o zodpovednej (seba)tvorbe v obohacujúcom dotyku s inými – aj ako o najplnšom výraze (životnej) filozofie daru. Možno je takýto alebo podobne „radikálne neradikálny“ postoj feministov a feministiek zároveň kľúčom k úspešnejšiemu prekonávaniu antifeminizmu ako hlásateľa starej doby?



Ivana Šáteková: Tvorivé ženy, kresba

ZUSKA KEPPOVÁ

Po stopách „Marxizmu v sukni“

(Ku genealógii rodového diskurzu u nás
a k jeho antifeministickým protihlasom)

Medzi slovenskou (a českou) antifeministickou kritikou sa v ostatnom čase zaužíval pojem „rodová ideológia“. Tento výraz má evokovať primknutosť rodovej agendy k ideológii a ideológia ako taká sa v našich končinách stotožňuje najmä s marxizmom. Feminizmus u nás musel od začiatku čeliť obvineniam z kontinuity s minulým režimom. Zaujíma ma, ako sa myšlienkové prúdy feminizmu a ich inštitucionalizované verzie etablovali na turbulentnej scéne postsocialistickej transformácie a pomocou akých argumentačných stratégií si u nás vybudoval svoje zázemie a vplyv. Ako sa feministické aktivistky a akademičky bránili stotožňovaniu so skompromitovaným režimom a zároveň zastávali typicky ľavicovú agendu? Zároveň sa pýtam, nakoľko antifeministické hlasy len tlmočia kritiku z angloamerických kontextov bez ohľadu na domácu situáciu.

IDEOLÓGIA NA UNIVERZITE?

Prítomnosť ideológie je najcitlivejšie vnímaná v oblasti vzdelávania. Argumentuje sa asi takto: nech už mimovládne organizácie, vládne programy či EÚ odporúčania tvrdia čokoľvek, ideológia by nemala zasahovať do vzdelávania, najmä nie na slobodnej akademickej pôde. Podľa antifeministických hlasov feminizmus na univerzity nepatrí, keďže údajne ide o tendenčný odbor, o metódu poznávania, ktorá predpokladá výsledky a realitu nahliada takú, aká by mala byť a nie aká naozaj je. V tomto sa teda podľa kritikov podobá vedeckému komunizmu viac než akejkoľvek inej disciplíne (Komárek 2012: 228, 230). V našom regióne znie prítomnosť marxizmu-leninizmu na univerzite ako strašiac par excellence, ktorý stojí proti myšlienkovej slobode a objektivite v bádani. Rodové štúdiá (v Česku sa zaužíval názov genderová studia alebo anglická forma gender studies) sú tak v očiach verejnosti účinne kompromitované.

Feministické poznávanie, ženské a neskôr rodové štúdiá majú základ v hnutiach zasadzujúcich sa za práva žien, kritizujúcich status quo a snažiacich sa o zmenu podmienok života žien a spochybnenie rodového poriadku, ktorý ich stavia do nevýhodnej pozície. Súčasťou tohto programu je zmena spôsobu, akým organizujeme poznávanie, a preto si feministická teória nielen požičiava nástroje iných disciplín, ale do nich aj kriticky zasahuje. Vo svojej podstate je to teda súbor kritických a transformačných impulzov. Súbor kritik, názorov a spô-

ZUSKA KEPPOVÁ ukončila doktorandské štúdium gender studies na budapeštianskej CEU a magisterské štúdium dramaturgie a scenáristiky na bratislavskej VŠMU. Momentálne je postdoktorandkou na FSS Masarykovej univerzity v Brne, kde vyučuje kurzy na pomedzí rodových a kultúrnych štúdií. Prozaicky debutovala knihou *Buchty švabachom* (2011) a práve jej vyšla dvojnovela *57 km od Taškentu*.

sobov interpretácie, ktoré feminizmus poskytol, dostal inštitucionalizovanú podobu v 70. rokoch najprv v Spojených štátoch a neskôr v západnej Európe pod názvom women's studies, následne gender studies – akcent tu zjavne prechádza zo žien ako záujmovej skupiny na rod/gender, ktorý podobne ako „rasa“, etnicita či trieda slúži ako analytická kategória, teda prizma výskumu a diskusie. Posun „od žien k rodu“ naznačuje určitú cestu, ktorú feministické teórie prešli vo svojej inštitucionalizovanej verzii. Podľa niektorých znamená presun feministických síl na univerzity akúsi karanténu alebo gettoizáciu radikálnych spoločenských hlasov do neškodného priestoru akadémie, podľa iných je to nákaza akadémie aktivizmom.

Feministické poznávanie je u nás v akadémii sústredené len sčasti. Výraznejší vplyv mal vzdelávací projekt ASPEKT, ktorý v tomto roku oslavuje 20. výročie svojej nepretržitej činnosti, či prostredie mimovládnych organizácií zameriavajúcich sa na konkrétne oblasti rodovo orientovanej agendy (napríklad násilie páchané na ženách alebo monitorovanie rodových aspektov spoločnosti cez prieskumy a štúdie). Výučba rodových štúdií dnes na akadémii zaberá len marginálne miesto, hoci bakalárske a diplomové práce naprieč viacerými odbormi ukazujú, že dopyt po perspektívach zastrešovaných týmto odborom rastie.

Časopis *.týždeň* už dávnejšie formuloval kritiku gender studies ako liahne „angažovaných feministiek“ (Čobejová 2007) a vystríhal pred radom magisterských programov, ktoré „pripomínajú skôr kurzové semináre“ (Hanus 2007). Dalo by sa oponovať, že kritika *.týždňa* je akousi prekladovou kritikou a nezodpovedá domácim podmienkam a situácii.¹ Na Slovensku nie je ani jediná katedra rodových štúdií, to znamená, že po diplom z tohto odboru treba ísť do zahraničia. Ani bratislavské Centrum rodových štúdií, ktoré sa ako prvé začalo venovať výučbe feministických teórií (od r. 1991), neposkytuje možnosť získať diplom z tohto odboru, len si doplniť portfólio predmetov o ponúknuté kurzy (pripojené k štúdiu filozofie na UK či k masmediálnej komunikácii na Prešovskej univerzite). Navyše, učebnica predstavujúca bádanie na poli tejto disciplíny bola predstavená len nedávno (r. 2011) pod názvom *Rodové štúdiá: súčasné diskusie, problémy a perspektívy*. Zo strany redaktora a redaktorky teda ide skôr o akési vystríhanie, vyslovenie obáv z budúcnosti ovplyvnené preberaním konzervatívnych hľadísk, než o kritiku súčasného stavu na univerzitách.

Ďalej ten istý časopis uskutočnil výpad voči rodovým štúdiám v podobe prekladu článku poľského filozofa, pedagóga a poslanca Ryszarda Legutka s názvom *Omyly feminizmu* (2013). Autor viní feministickú teóriu z vykrádania iných disciplín, z neoriginality, a teda nedostatočného prínosu ku korpusu poznania. Čo je však podstatnejšie, upozorňuje na zaujatosť gender studies, ktorá sa v našom regióne neosvedčila. Píše: „Akademická kariéra feminizmu súvisí s politickými zmenami na univerzitách, a vôbec nie s vysokou kvalitou toho, čo feminizmus ponúka. Z hľadiska klasických univerzitných štandardov je potrebné považovať za niečo hrozné, keď sa vysoké školy zapájajú do akýchkoľvek ‚emancipačných projektov‘, či už ide o projekty ženské, rasové, triedne alebo sexuálne. Miestom, kde je možné vyskúšať realizáciu podobných projektov, sú politické inštitúcie, spoločenské organizácie alebo – v určitej oblasti – médiá. Ale v žiad-

nom prípade nie je takýmto miestom univerzita. O tom, že takéto niečo hrozí, sa mohla presvedčiť inteligencia strednej a východnej Európy v priebehu niekoľkých desiatok rokov 20. storočia.“ (Legutko 2013) Autor tu upozorňuje na špecifickú skúsenosť nášho regiónu s politizovaným poznávaním a výučbou. Podobným smerom sa uberá aj antifeministická kritika českého biológa, filozofa a verejne činného intelektuála Stanislava Komárka. V minulom roku vyšla jeho zbierka esejí *Muž jako evoluční inovace?*, ktorá ostro polemizuje s „džendrizmom“ ako „extrémnym výbežkom sociológie“, ktorý sa podľa autora snaží o sociálne inžinierstvo, ak nie priam eugeniku. To, čo má feminizmus a gender studies najviac zdiskreditovať v očiach verejnosti, sú pripodobenia k nacistickej a marxistickej ideológii a náboženskému fanatizmu.

Takáto ostrá antifeministická reakcia vychádza z predstavy, že „džendristickí experti“ (sic!) (Komárek 2012: 234) získali na vplyve a účinne formujú spoločnosť podľa svojich predstáv a plánov. Navodenie atmosféry dohľadu, ohrozenia a diktátu perverznej moci tak stavia antifeministickú kritiku (ku ktorej sa Komárek radí) do pozície disentu a načrtáva obrázok rozloženia síl, ktorý dokážeme v našich končinách dobre rozpoznať. Na jednu stranu sa stavia tzv. rodová ideológia, ktorá drží „pevnú stranícku líniu“ (Komárek 2012: 227) a vnucuje nám svoje predstavy na základe argumentu, že predsa musíme nasledovať Západ (Legutko 2013). Na druhej strane sa predstavujú hlasy, ktoré varujú, vzpierajú sa a načrtávajú obraz izolovaných kritikov, ktorí precitli a nenechajú sa zviest' zhubným duchom času (parafrázujem a tlmočím ducha Komárkových a Legutkových argumentov). Apelujú teda na určitý kultúrny mém disentu, citlivý diskurzívny bod v našich končinách.

Ak sa však bližšie pozrieme na spôsob legitimizácie gender studies a feminizmu u nás (na myslím mám Slovensko aj Česko), zistíme, že spojnice s minulým režimom, ktoré sa nám snaží antifeministická kritika vnútiť, vonkoncom nie sú namieste. Rodový diskurz u nás začal nie v kontinuite so socialistickou emancipáciou, ale nezávisle od nej alebo dokonca proti nej. Rané feministky vnímali svoju prácu ako súčasť demokratizácie, pluralizácie, otvárania sa spoločnosti. Nachádzali spôsoby, ktorými vhodne uvádzali feministické myšlienky do verejného diskurzu a legitimizovali svoje aktivity. Jednak sa vehementne hlásili k odkazu Novembra a tiež si vytvárali genealogické spojenie s feminizmom prvej vlny, čiže sa primárne orientovali na tú časť feministickej teórie, ktorá sa nenapájala na ľavicové, ale liberálne východiská.

FEMINIZMY PRIEKOPNÍČOK

Začiatky rodového diskurzu mali u nás iné ako ľavicové konotácie a nespájali sa striktnie s akademickým prostredím. To nám ukazuje napríklad aj publikácia *Feminizmy pre začiatovníčky. Aspekty zrodu rodového diskurzu* (Cviková – Juráňová 2009). Autorky v nej precízne reflektujú vlastné myšlienkové východiská, spoločenské podmienky aj finančné a vzdelanostné toky, ktoré ich aktivity napájali. Prichádzali zo sociologických inštitútov, umeleckých katedier, mimovlád-

¹ To, že autori článkov nie sú v styku s reálnou situáciou u nás, potvrdzuje aj fakt, že uvádzajú nepreložený anglický názov *gender studies* namiesto zažívaného názvu *rodové štúdiá*.

nych organizácií... Zúčastnené ženy boli prekladateľkami, redaktorkami či filozofkami a na prácu na rodovom poli sa pripravovali z veľkej časti cestou neformálneho vzdelávania. Navštevovali semináre, zúčastňovali sa konferencií, ktorých vyzývateľkami boli ich západné hostiteľky (pozri Cviková – Juráňová 2009: 16 – 17, 26). Editorky publikácie uvádzajú význam rozkolu so socialistickým projektom emancipácie: „V našom vedomí žili feminizmus a socializmus úplne oddelene. Feminizmus/feminizmy sme vnímali ako otvorenosť, pluralitu, reflexiu rodových vzťahov, čo bolo v úplnom protiklade k povinnej, jednotnej a nerefektovanej socialistickej emancipácii.“ (Cviková – Juráňová 2009: 17)

Mnohé z iniciátoriek rodového diskurzu u nás sa s teoretizovaným feminizmom stretli pri pobytoch v zahraničí, a preto ho vnímali ako čosi radikálne nové, spájajúce ich so Západom a nie s vlastnou minulosťou. Napríklad Jiřina Šiklová, zakladateľka pražského centra Gender Studies, hovorí: „Feminizmus bol pre nás viac-menej neznámou (...) Taktiež sme s neľúbosťou nahliadali na zjavne ľavicovú orientáciu, ktorú feminizmus predpokladal – možno je vskutku orientácia feminizmu ľavicová. V našej krajine je ľavicová politika zdrojom averzie. Tým pádom sú hriechy komunistickej minulosti prenášané na feminizmus.“ (Šiklová 1997: 80) Podobne aj Jana Juráňová identifikuje zdroje (ne)prijatia feministických snáh v spojitosti s ozvenami minulého režimu: „Ženy, ktoré sa identifikovali ako feministky, boli konfrontované s veľmi negatívnymi reakciami. Boli napríklad prirovnávané ku komunistickým funkcionárkam (aj keď počas komunizmu bolo vo významných funkciách veľmi málo žien, najmä v porovnaní s počtom funkcií, ktoré vtedy zastávali muži). Žiadna zo žien, ktoré tvorili jadro ASPEKTU, nebola v komunistickej strane, no aj tak sa niekoľkokrát zopakovali rôzne pokusy označiť nás ako komunistky a identifikovať nás s funkcionárkami z onoho režimu.“ (Juráňová 2009)

Pre postsocialistické feministky bolo preto vitálne dôležité, aby sa dištancovali od spojenia s minulým režimom. Avšak v ponovembrovej situácii boli ženy, ktoré sa snažili aktívne vstúpiť do verejnej sféry – napríklad formulovaním feministického projektu –, spájané s minulým režimom. Priekopníčky feminizmu tradične argumentovali, že aktivity žien počas aj po revolučných udalostiach nemožno redukovať na podporu mužov jednak servisnou prácou a emocionálnou podporou. Aktivistky preto prišli s vlastnou genealógiou a obracali sa k ženským figúram Francúzskej revolúcie či prvej vlny feminizmu v Británii. Domnievam sa, že tu zahliadli dôležitý referenčný bod z čias budovania nových poriadkov. Symbolicky sa tak ocitajú v podobnej situácii, keď sú obviňované z odkláňania revolučných snáh, štiepenia síl, ale aj z rozkladu poriadku a z hystérie (Juráňová 2009: 22 – 23). Nachádzajú paralely v príbehoch revolúcií a spoločenských zmien, keď bola práca a podpora žien vítaná, no ich požiadavky a reprezentácia zamietnuté a zosmiešnené, len čo ich druhovia siahli na pozície moci.

Prihlásenie sa k Novembru 1989 patrí ku kľúčovým stratégiám etablovania sa feministických síl v postsocialistických transformačných procesoch. Túto domnienku možno demonštrovať na príklade spomienkového projektu ASPEKTU nazvanom *Čo si robila v Novembri 1989*, ktorý si kladie za cieľ vyplňať diery v príbehoch novembra. Autorky zozbierali svedectvá verejne činných žien z tohto

obdobia aj zo súčasnosti, aby malé aj väčšie ženské príbehy „objavili“ pre odkaz novembrových zmien. Bolo pre ne dôležité ukázať, že ženy boli pri tom a treba s nimi počítať a prihliadať na ich potreby a požiadavky (a tiež na ich zastúpenie prostredníctvom feministických projektov). Prihlásenie sa k Novembru tiež predpokladalo kritiku a zrieknutie sa projektu emancipácie. Preto, keď Jana Juráňová povedala vo svojom úvodnom feministickom „manifeste“ (1994), že „na Slovensku sa musíme zaoberať všetkým, čo sme za najmenej posledných dvadsať rokov zanedbali a zameškali“ (Cviková – Juráňová 2009: 22 – 23), zároveň je takýto výrok gestom odklonu od projektu emancipácie zastrešovaného štátotranou a príklonom k reformným demokratizačným silám.² Ďalšiu takúto kritiku poskytli Kiczková a Farkašová v článku *The Emancipation of Women: A Concept that Failed* (1993) uverejnenom v zborníku *Gender Politics and Post-Communism*. Tento príspevok sa dá čítať aj ako programový rozchod s emancipačným projektom a jeho odsúdenie ako zlyhania, ktoré postavenie žien v spoločnosti skomplikovalo napríklad aj trojitým zaťažením.

V tom istom zborníku Jiřina Šiklová ďalej vysvetľuje zdanlivý príklon československých žien ku konzervativizmu: po rokoch nanútenej politickej participácie a zamestnanosti sa údajne túžia nezúčastňovať verejného života, venovať sa rodine a pestovať svoju ženskosť ako odlišnosť (1993). V situácii odklonu žien od verejnej sféry nebolo isté, akú rolu by mali zohrať feministické hlasy, ktoré, naopak, žiadajú, aby sa ženy zúčastňovali občianskeho života a vyjednávali si tak lepšie podmienky pre život, ale tiež aby boli účastné pri správe vecí verejných mimo oblastí špecificky ženských záujmov.³

Feministické priekopníčky nanovo podchytili a svojou činnosťou formovali kategóriu žien – prispievali do zborníkov, vypracúvali správy, robili ankety, uverejňovali preklady teoretických aj umeleckých textov. Učili sa tiež občianskej gramotnosti aj určitej podnikavosti: bolo treba založiť materské centrum, zorganizovať kampaň proti násiliu, získať granty pre vzdelávací projekt atď. Rovnako si museli osvojiť určitú aktivistickú/akademickú persónu danú vystupovaním (pozri aj článok *Čakanie na našu Mohanty* v časopise *Sociální studia* – v recenznom procese). Zároveň zažívali obdobie očarenia novými myšlienkami a spojeniami, ktoré ich viedli na Západ aj do ďalekej minulosti, kde objavovali korene feministických myšlienok na vlastnom území, a k tomuto projektu nepotrebovali pozostatky socialistických inštitúcií či odkazy emancipácie. Napríklad sa dôsledne dištancovali od Slovenského zväzu žien/Demokratickej únie žien, ktorá niesla odkaz socialistickej inštitúcie združujúcej ženy (Farkašová v Cviková – Juráňová 2009: 52 – 53).

Autorky *Feminizmov pre začiatníčky* zdôrazňujú, že feministická kritika niektorým z nich napomáhala zostávať v ostrážitej opozícii aj voči neblahým trendom (trans)formujúcej sa spoločnosti. Anna Daučíková hovorí, že „feminizmus sa [jej] javil ako jediná možnosť, ako zostať v kritickej pozícii voči tomuto svetu“ (Cviková – Juráňová 2009: 48). Bolo to teda myšlienkové útočisko aj zriedlo, prostredníctvom ktorého sa priekopníčky mohli dištancovať od minulého režimu, od vzťahujúceho sa nacionalizmu aj divokého kapitalizmu, a zároveň pracovať na svojich projektoch so zámerom napomôcť vytvorenie pluralitného demokratického prostredia, ktoré sa malo odrážať aj v spravodlivejšom rodovom poriadku.

² Je zaujímavé, že Juráňová nehovorila o 40-ročnej odmlke, ale o 20-ročnej, odkazovala teda k 60. rokom radšej než k obdobiu pred samotným prevratom. Stagnáciu tak nepredstavuje socialisticke zriadenie ako také, ale len jeho normalizačná forma.

³ Názory na úlohu feminizmu v postsocialistických transformujúcich sa spoločnostiach sa rôznili. Šiklová (1993) vysvetľuje, že s rozvojom demokracie a priblížením sa k západnému štandardu života vyplynú aj zvýšená potreba feminizmu. Viaceré feministické priekopníčky naprieč regiónmi sa zase zhodovali, že to budú nástrahy divokého kapitalizmu (ako komodifikácia ženského tela či nezamestnanosť žien), ktoré rozhybu ženy, aby žiadali svoje práva a podiel na moci.

Okrem hlásenia sa k Novembru predstavovalo druhý dôležitý pilier aktivít priekopníčok vyplňanie medzier. Inými slovami, pracovali na výstavbe lokálneho feministického kánonu. Obzeranie sa za bielymi miestami – ženami zmazanými, nepriznanými, neexistujúcimi, prehliadanými atď. – funguje na základe woolfovskej premisy, že ženy boli postavené mimo písania oficiálnej histórie, vedy či filozofie, mimo politickej participácie, prípadne bola ich účasť zatlačená do úzadia či zabudnutia. Obracali sa tak do minulosti, aby dopĺňali ženské príbehy a načrtávali rodostromy feminizmu. ASPEKT sa obracia k Vansovej, Gregorovej, Timrave a iným, upozorňuje na prehliadaný prínos žien (napríklad emigrantiek Blažkovej, Brežnej a Kalinovej) a zároveň odvodzuje genealógiu pre svoje pôsobenie, vytvára feministické prababičky.

Spomínané „dobiehanie“ na poli práce s kategóriou rodu, ako to spomína Juráňová, znamenalo teda vystavanie určitého kánonu, poriadku feministickej histórie a teórie. To je relatívne paradoxné, pretože práve woolfovské upozorňovanie na chýbajúce Shakespearove sestry podkopáva legitimitu literárneho či akéhokoľvek iného kánonu poznania (vždy niečo vynecháme, zatlačíme na okraj alebo celkom poprieme, aby sme mohli porozprávať príbeh z určitej perspektívy). Na druhej strane, bez kníh a textov, na ktorých stoja ženské a rodové štúdiá, by bolo formovanie myšlienkových pozícií nemysliteľné.

Učebné osnovy a zborníky obsahovali spočiatku najmä feministické klasiky angloamerickej tradície. Z vydaných textov spomeniem ako príklad knihu *Dívčí válka s ideológii: Klasické texty angloamerického feministického myšlení* (Oates-Indruchová 1998) alebo Farkašovej zborník esejí *Na ceste k „vlastnej izbe“: postavy/podoby/problémy feministickej filozofie* (2006), kde figurujú napr. M. Wollstonecraft a V. Woolf. Tereza Kodíčková upozorňuje na špecifický výsek feministickej teórie, ktorý v našich krajinách reprezentoval feminizmus ako taký. Typicky išlo o „ideje ve stylu liberálního feminizmu 70. a 80. let, formulovaného bílymi ženami středních tříd ve Spojených státech“ (Kodíčková 2002: 72), ktorý charakterizoval „feminizmus Západného štýlu“ (Šiklová 1998). Autorka ďalej naznačuje, že takýto výber bol uskutočnený s ohľadom na prihlásenie sa k demokratickej tradícii Západu, a preto boli kritiky danej feministickej tradície vytesnené.⁴

Siahnutie k raným textom feministickej teórie možno nahliadať ako manéver, vďaka ktorému bolo možné poukázať na korene feminizmu v osvietenstve, anglickej aj francúzskej revolúcii, vo fázach turbulentného formovania moderných občianskych spoločností. Prostredníctvom ideológov Novembra sa (Česko)Slovensko hlásilo k západnému civilizačnému okruhu (povestný „návrät do Európy“, „na Západ“ alebo do kunderovskej „strednej Európy“), a preto bolo aj pre priekopníčky feminizmu dôležité ukázať, že ženské figúry aj feminizmus ako taký stáli pri formovaní Západu. Zároveň chceli zdôrazniť, že naše krajiny boli počas socializmu myšlienkovy „zakonzervované“ (Havelková v Cviková – Juráňová 2009: 39) a na feministické snahy tu bolo nahliadané ako na „buržoázny výstrelok“ (Cviková – Juráňová 2009: 16). Preto stačí len otvoriť časovú konzervu a premostiť blok desaťročí, počas ktorých sa na feministických východiskách nepracovalo, keďže boli vytesnené oficiálnym projektom emancipácie.

⁴ Napríklad Martina Kampichler (2012) upozorňuje na fakt, že v čase, keď priekopníčky vedú dialóg s tzv. západnými feministkami, existuje už robustná kritika ich pozícií napríklad z radov tzv. farebných žien či postkoloniálnej teórie, no tzv. východné feministky tieto kritiky neberú do úvahy.

Výhrady voči priekopníčkam, že nahrádzajú „komunistické funkcionárky“ či pašujú do verejného diskurzu „marxizmus v sukni“, sa teda nezhodovali s tým, ako sa vnímali a prezentovali ony samotné. Svoju prácu koncipovali striktnie v línii približovania sa k demokratickému Západu, ktorý sme, podľa ich náhľadov, na čas opustili. Ak teda priekopníčky explicitne odkazovali na revolučné udalosti, boli to skôr revolúcie 18. storočia než rok 1968. Myšlienkovy sa upínali k liberálnemu feminizmu a solitérkam prvej vlny, čím „očistili“ feministickú filozofiu od silného vplyvu marxizmu aj postkoloniálnej teórie, ktoré formovali druhú vlnu feminizmu aj jej kritiky.

OBRATY A KONTINUITY

Spomienková práca, prezentovaná aj publikáciou *Feminizmy pre začiatníčky*, zároveň interpretuje minulosť a možnosti feminizmu u nás. Zmazávajú sa možné línie nadväznosti na myšlienkové prúdy, spoločenské kontexty, politiky socializmu a prezentujú sa najmä spojnice s (po)novembrovými snahami. V rámci týchto síl sa feministické ciele formulujú ako úsilie o demokratizáciu, pluralitu hlasov, preklenutie priepasti (priekopníčky sa obracajú radšej k počiatkom feminizmu v regióne než k časom tzv. reálneho socializmu). Spolupráca so západnou lavicou (napríklad v podobe nadačnej podpory ASPEKTU z Nemecka) sa pripúšťa len decentne.

Juráňovej slová o dobiehaní zameškaného vývoja boli prednesené pri príležitosti piateho výročia Novembra na pôde Budmeríc počas konferencie spisovateľských organizácií (Cviková – Juráňová 2009: 22 – 23). Miesto aj príležitosť sú vskutku pozoruhodným odkazom na spoločenské zvyklosti a inštitúcie bývalého režimu – kritizovaný spisovateľský kaštieľ pripomína výsadné postavenie „svedomia národa“ či „inžinierov ľudských duší“ a päťročnicový cyklus zase evokuje plánovacie periódy aj sovietsku obľubu slávenia okrúhlych výročí – napriek tomu sa tu formulovala prednovembrová a ponovembrová agenda. Ako ukazuje tento príklad, preseknúť všetky spojnice s minulosťou je napriek želaniu nemožné a nemysliteľné.

Zrekonštruovať línie rodového diskurzu a feministických perspektív počas socializmu mala za úlohu napríklad široko koncipovaná výstava *Gender Check*, ktorú k oslave 20. výročia revolučného roku 1989 predstavila vo viedenskom priestore MUMOK srbská kurátorka Bojana Pejić. Za pomoci 24 spolupracovníčok a spolupracovníkov z krajín bývalého Východného bloku prekreslila línie inšpirované feministickými východiskami vo vizuálnom umení (vodidlom nebola sebaidentifikácia autorov/autoriek ako stúpcov feminizmu, ale jej vlastná interpretácia ich práce). Za Slovensko tu boli medzi inými predstavené aj Jana Želibská, ktorej retrospektíva v SNG v minulom roku zaznamenala značný ohlas, alebo spomínaná Anna Daučíková.

Jana Cviková (2010) sa na margo výstavy pýta: „Čo to vlastne táto výstava čekovala, čiže kontrolovala, preverovala, overovala alebo dokonca revidovala?“ Treba si spolu s Cvikovou uvedomiť, že aj prepisovanie dejín umenia z feminis-

LITERATÚRA:

CVIKOVÁ, J. 2010. Trampoty s Gender Check(om). In *Aspekt.sk*. Dostupné na: http://archiv.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=28&IDclanok=640. Získané: 15. 10. 2013.

CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. (ed.). 2009. *Feminizmy pre začiatovníčky. Aspekty zrodu rodového diskurzu na Slovensku*. Bratislava : Aspekt.

ČOBEJOVÁ, E. 2007. V Gender Studies máme problém. In *tyždeň*, č. 25. Dostupné na: <http://www.tyzden.sk/casopis/2007/25/zuska-v-gender-studies-mame-problem.html>. Získané: 3. 11. 2013.

Čo si robila v Novembri 1989? In *Aspekt.sk*. Dostupné na: http://archiv.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=31&IDclanok=521. Získané: 15. 10. 2013.

FARKAŠOVÁ, E. 2006. *Na ceste k „vlastnej izbe“: postavy/podoby/problémy feministickej filozofie*. Bratislava : Iris.

FRASER, N. 2009. Feminism, Capitalism and the Cunning of History. In *New Left Review*, č. 56.

HANUS, M. 2007. Chvála neuziteľnosti. In *tyždeň*, č. 25. Dostupné na: <http://www.tyzden.sk/casopis/2007/25/chvala-neuzitocnosti.html>. Získané: 3. 11. 2013.

HAVELKOVÁ, H. 1993. A few feminist thoughts. In FUNK, N. – MUELLER, M. (ed.). *Gender Poli-*

tickej perspektívy počíta s určitým pohľadom, štylizáciou pre západné publikum a marketing určitého regiónu. Dalo by sa dodať, že je to performatívny akt, keď je umenie socialistického realizmu štylizované ako smiešny Disneyland a pomocou nezávislých diel sa diskurz feminizmu primkyna k opozičným, protirežimným silám. Výstava sa tak dá čítať najmä ako protikomunistická oslava slobody a tvorivosti inšpirovaná feminizmom. Toto ohliadnutie sa za socializmom teda bolo koncipované ako feminizmus *napriek* socializmu. Reflexia rodu v socializme či projekt emancipácie zabrali len okrajové miesto.

Reflexia rodových aspektov ani feministická teória však počas socializmu celkom neabsentovali. Preklady diel Woolf či de Beauvoir boli dostupné, no neboli prepojené a systematizované tak, ako to ponúkajú ženské štúdiá a gender studies dnes. Ešte stále nás čaká nahliadnutie na projekt emancipácie *navo*, bez apriórneho odporu, a túto prácu by určite poctivejšie zvládli pamätníčky, ktoré vedia čítať medzi riadkami a dávať nálezy do súvislosti so žitou realitou.⁵

OBÁVANÉ ABSOLVENTKY

Na celú spomínanú priekopnícku fázu treba nahliadať v súvislosti s budovaním inštitucionálneho a akademického zázemia. Až keď už takáto základná materiálna (napríklad knižnica ASPEKTu), inštitucionálna a myšlienková infraštruktúra existovala, mohli prísť absolventky štúdií, ktoré bez obáv predchádzajúcej generácie odkazujú na ľavicové myšlienkové prúdy a menej sa stránia nálepky „radikálnych feministiek“. Ako upozornila Ľubica Kobová (v osobnom rozhovore), množné číslo je tu tiež predmetom zavádzania, keďže ide o pár ľudí, ktorých možno spočítať na prstoch jednej ruky (možno združených práve okolo tohto časopisu). Rozhodne však má ďalšia generácia feministiek a feministov u nás iné podmienky pre kritiku a spoločenské pôsobenie, než mali priekopníčky, ktoré svoju činnosť legitimizovali jazykom blízkym Novembru, a to aj napriek nevôli ich kolegov.

Žiada sa mi na tomto mieste vsunúť anekdotu zo stretnutia s jedným z predstaviteľov Novembra, ktorý podráždene reagoval na zmienku o mojom študijnom odbore (vyštudovala som gender studies na budapeštianskej CEU). Tvrdil, že mladé ženy sú dnes emancipované až príliš a ako príklad uviedol Madonnu a Lady Gaga, ktoré mali predstavovať agresívne feministické sily na poli popkultúry. Ponúkol hyperbolizovaný obraz: speváčky sú vraj ochotné zájsť tak ďaleko, že na pódiu zapichnú mužovi opäť do zadku. Takýto fantazijný výjav je typickým príkladom antifeministických obáv z prevrátenia rodového poriadku, z (erotickej) dominancie žien, pričom dominancia je reprezentovaná zaujatím „mužskej“ roly pri „akte“. Poslucháč má byť šokovaný a zhnusený neprirodzenosťou a násilnosťou výjavu a má sa znechutene odvrátiť od idey feminizmu. Antifeministický diskurz tak prechádza od obvinení z údajnej ideologickej perverzности – v podobe spojnic s minulým režimom – k vykresľovaniu sexuálnej dekadencie a následného zániku. To, že sa takýto diskurz ujal v širšej verejnosti,

možno badať aj na naliehavosti košického *Pochodu za život*, ktorý sa implicitne vyhraňoval voči „rodovej ideológii“, možnosti voľby a právam LGBTIQ ľudí.

Podobne sa vyjadruje Komárek, keď upozorňuje, že už teraz sme zašli príďaleko. Tvrdí, že ak neupustíme od trendov „džendrizmu“, bude ako dôsledok narušenia rodovej rovnováhy nasledovať akési civilizačné vyvanutie. Túto apokalyptickú víziu ilustruje otázkou: „K čemu je svoboda, ktorou není komu odkázat a která končí vyvanutím?“ (Komárek 2002: 234) Toto „vyvanutie“ bude navyše nasledované prevalcovaním dominantných civilizačných okruhových, ktoré udržiavajú tradičný rodový poriadok: „Vláda molláhů [islamských učencov] a vláda džendristických expertů by byla sice podobná co do formy, ale rozdílná co do důsledků: první zajišťuje trvání společnosti, druhá ji vytrhává z kořene.“ (Tamže) Tu už nie sme ďaleko od pojmov „kultúra života“ a „kultúra smrti“, ktoré oddeľujú (dokonca pomocou farieb na portáli Inštitútu Leva XIII.) jedno od druhého, dobré a trvácne od skazeného a odsúdeného na zánik.

Poukaz na sexuálnu „neprirodzenosť“ feministiek je taký starý ako antifeministický diskurz, ktorý feministické snahy sprevádzal od začiatku. Vynára sa znovu napríklad aj v Komárkovom texte, kde označuje „hlavní protagonistky“ (feminizmu) za „lesbičky“, ktoré „vzali sebe a svá specifika za exemplární jsoucno ženy a člověka obecně“ (Komárek 2012: 225). Šírenie sexuálnej paniky, dekontextualizácia a vzbudzovanie afektívnych reakcií, ako sú hanba či pobúrenie, sú pre antifeministické diskurzy naprieč časom a priestorom typické. Často sa zkladajú na povrchnom čítaní feministických textov a neschopnosti viesť dialóg, čo je, žiaľ, zjavné aj z Komárkových esejí, ktoré sľubne naznačujú, no nerozvíjajú prepletenie feminizmu s neoliberalizmom (pozri Fraser 2009).

Jazykové prostriedky a prezentáciu priekopníčok feminizmu u nás treba vnímať aj v kontexte antifeministických hlasov. Cielene sa od nich dištancovali triezvym tónom, zdôrazňovaním nutnosti participácie žien na spoločenských zmenách a apelovaním na humanistický princíp. Ak teda Kodíčková upozorňuje na tendenčnosť (českého/československého) feministického diskurzu 90. rokov v jeho nekritickej idealizácii obrazu západnej demokracie, takáto tendenčnosť bola zároveň stratégiou, ako úspešne prezentovať feministické východiská a „neblamovať sa“ spojením s ľavicovými myšlienkovými odkazmi, ktoré boli antifeministickou kritikou vnímané ako obracanie sa k minulému režimu.

Ďalšia generácia absolventiek a študentiek rodových štúdií sa menej rozpakuje využiť aj zdroje ľavicových myšlienkových východísk a nezanedbateľnej postkoloniálnej kritiky, stojí však pred úlohou vyrovnáť sa s novými antifeministickými hlasmi. Spolu s reflexiou socialistickej emancipácie by to mohli byť v nadschádzajúcom období na poli aktivizmu aj akadémie dve veľmi podstatné úlohy.

ZÁVEROM

V závere možno skonštatovať, že predostreté antifeministické obavy z pôsobenia „rodovej ideológie“ prostredníctvom odboru gender studies sú z veľkej časti prebrané z angloamerického kontextu a ako také nezodpovedajú

tics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the former Soviet Union. New York : Routledge.

JURÁŇOVÁ, J. 2009. Ako sa naša minulosť stále premieta do našej súčasnosti. In *Aspekt.sk*. Dostupné na: http://archiv.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=25&IDclanok=530. Získané: 15. 10. 2013.

KAMPICHLER, M. 2012. Za hranice feministických diskusií mezi Východem a Západem. In *Gender, rovné příležitosti, výzkum*, č. 2. KICZKOVÁ, Z. – FARKAŠOVÁ, E. 1993. The emancipation of women: A concept that failed. In FUNK, N. – MUELLER, M. (ed.). *Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the former Soviet Union*. New York : Routledge.

KICZKOVÁ, Z. – SZAPUOVÁ, M. a kol. 2011. *Rodové štúdiá: súčasná diskusia, problémy a perspektívy*. Bratislava : Univerzita Komenského.

KODÍČKOVÁ, T. 2002. Co je nám do třetího světa aneb zpráva o analýze českých akademických genderových textů. In *Sociální studia*, č. 7.

KOMÁREK, S. 2012. *Muž jako evoluční inovace? Eseje o maskulinitě, její etologii, životních strategiích a proměnách*. Praha : Academia.

LEGUTKO, R. 2013. Omyly feminizmu. In *tyždeň*, č. 26. Dostupné na: <http://www.tyzden.sk/casopis/2013/26/omyly-feminizmu.html>. Získané: 3. 11. 2013.

LINKOVÁ, M. 2012. Gender je kategória, ktorá slouží výhradne k legitimizaci nerovného rozdělávání. Rozhovor Marcely Linkové s Gerlindou Šmausovou. In *Gender, rovné příležitosti, výzkum*, č. 2.

OATES-INDRUCHOVÁ, L. 1998. *Divčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha : SLON.

ŠIKLOVÁ, J. 1993. Are women in

⁵ Gerlinda Šmausová (v Linková 2012) v rozhovore pre časopis *Gender, rovné příležitosti, výzkum* konštatuje: „Alena Koe-hler-Wagnerová nedávno upozornila na to, že editorky publikace Ženy na stráž – České feministické myšlení 19. a 20. století socialistickou éru zcela ignorovaly.“ Podobne reflexia rodu a emancipačného programu za socializmu chýba aj v učebnici *Rodové štúdiá* (2011).

Central and Eastern Europe conservative? In FUNK, N. – MUELLER, M. (ed.). *Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the former Soviet Union*. New York: Routledge.

domácej situácii. Nefungujú v dialógu s konkrétnymi podnetmi, a teda nesystematicky zavádzajú. Šikovne preberajú diskurzívnu stopu disidentských hlasov brojajúcich proti „červenej moci“ a štylizujú sa do úlohy obrancov „zdravého rozumu“ proti marxisticko-feministickej „straníckej línii“.

Kým dnes antifeministické hlasy útočia najmä na inštitucionalizovaný feminizmus (gender studies, „mimovládky“, EÚ smernice), v začiatku 90. rokov bol terčom feminizmus ako taký. Sledovala som stratégiu radikálnej odluky feminizmu od projektu emancipácie, príklon k liberálnemu feminizmu a vytvorenie genealógie domáceho feminizmu, preskakujúc obdobie reálneho socializmu. Práve vďaka tomuto podložíu dnes môžu študentky a „obávané absolventky“ čerpať z celého spektra feministických myšlienok, vrátane západného marxizmu či postkoloniálnej kritiky.

Stále pred nami stojí zhodnotenie projektu emancipácie, stopovanie socialistického rodového poriadku u nás, ale aj vyrovnanie sa s (nie až tak) novým antifeminizmom.



Ivana Šáteková: Tvorivé ženy, kresba

Dievča z morského dna

(monodráma – úryvok)

JANA BODNÁROVÁ

Hra vznikla v r. 2007. Vo forme pohybového divadla ju realizovala Petra Fornayová v košickej Kulturfabrik Tabačka v r. 2010.

(Homage to Chiyuki Sakagami)

LEA: ako dospelá
ako dieťa
ako svoja matka
ako pilot vetroňa
ako svoja lekárka

(Lea stojí. Lea nebezpečne stojí. Musí balansovať, bojovať o svoju rovnováhu. Na hrane javiska – ako na lane, na kladine, na šikmej ploche... Teraz stojí pokojne, pevne a vláčne na zemi. Je bez líčidiel, cez dlhú bielu košeľu, ubabranú modrou farbou, presvitá jej telo. Uprene pozerá do očí divákov.)

LEA: „Môj život sa začal v prekambrijskom mori pred 5,9 miliardami rokov... Prastaré ryby ma naučili prežiť vo vode, a tak som odišla žiť s nimi do hĺbky oceánov... Ludské bytosti majú zbraň, ktorú nazývame reč... Naučila som sa veľmi dobrú metódu, ako zdravieť – pritlačte druhého v náručí a pobožkajte ho.“ (Citát duševne chorej japonskej maliarky Chiyuki Sakagami.)

(Lea zo scény zide medzi ľudí. Niektorých z nich objíme, priloží si čelo k ich čelu. Pomaly, ako lanom urobeným z ostrých stebiel trávy alebo morských rias, priťahuje pozornosť divákov a diváčok k sebe, k svojmu príbehu. Opäť vyjde na scénu.)

LEA: Posielam vám všetkým svoje bozky. (Ukláňa sa, posielala vzdušné bozky. Na scénu padajú zhora biele balóny rôznych veľkostí.) Keď som bola v hĺbke oceánu, bol vo mne voľný priestor. Máte v sebe voľný priestor? Aspoň taký maličký ako kinder vajce. Ale prázdne. Nič tam nesmie byť. A práve v tom NIČ, v tom prázdne, ste vy. To je stred vás samých. Pssst! Radím

JANA BODNÁROVÁ (1950) študovala dva roky knihovedu a latinčinu a potom viedu o výtvarnom umení na FiF UK v Bratislave. Pracovala ako pamiatkarka a editorka. Od r. 1990 sa venuje literárnej a dramatickej tvorbe pre dospelých i deti. Publikovala 18 kníh pre dospelých a deti, javiskovo bolo zrealizovaných 5 jej divadelných hier. Poslednou prozaickou knihou pre dospelých je *Takmer neviditeľná* (2008), pre mládež kniha *Trinášť* (2012). Jej poslednou realizovanou hrou boli *Kolísky* (2011). V tomto roku jej vyšla zbierka *Z periférií*. Niektoré z jej poviedok, divadelných hier a básní boli preložené do viacerých európskych jazykov a taktiež do arabčiny, hindčiny, japončiny a perzštiny. Jej poviedková kniha *bleskosvetlo/bleskotma* vyšla v Poľsku (1998). Príležitostne sa venuje performančnej video poézii. Zúčastnila sa s ňou na festivaloch doma i v cudzine (Berlín, Kjóto, Nový Sad, Varšava...). Žije v Košiciach.

vám... Udržte si v sebe toto miesto. Toto prázdno. Ticho. Tento stred vás. Lebo sa stratíte. Pssst! Zablúдите! Ako dieťa v čiernom lese. Pssst! Dlho sa budete znovu hľadať. Trhať sa. Páliť sa. Budú z vás odhrýzať. Ako z čokoládovej tyčinky. Pssst! To môžete počuť iba vy. Ktorí sa na mňa pozeráte. Počúvate. Cítim váš dych. Takí ste tichí. Takí pokojní. Takí zabudnutí. Takí stratení. Zatancujem vám, ak chcete... Budem ako stvorenia z hĺbky mora. (Spiklenecky šepká.) Každý z vás by mal aspoň pár minút denne tancovať. Viete to?

(Lea teraz medzi balónmi tancuje zvláštny tanec. Komicky napodobňuje pohyby rýb, tuleňov, mrožov... Vyberie si jeden balón a začína ho maľovať. Oči, obočie... rúžom namaľuje veľké pery. Tento balón bude odteraz jej matkou.)

LEA: Ale raz ma mama svojou dlhánskou rukou vytiahla spomedzi rýb. Z dna mora. Lenže ona si myslela, že ma ťahá zo svojho krvavého brucha medzi rozťahnutými stehnami. Ťahá čosi slizké a teplé a krvavé. Tlmene kričí. Potom to kľbko slizu, mäsa a krvi nechá ležať. Napne ju ešte raz, akoby v bruchu mala druhé dieťa. Ale to iba vyjde placenta. Matka chvíľu váha. Chce všetko nechať tak a odísť z tohto miesta. Všetko sa to na chvíľu zošaleným ženám stáva, nie? Ale potom sa na lakťoch a zadku odtláča k telefónu. Vytáča číslo. Pritom pozerá na tú sivomodrú, hrubú a zvráskavenú šnúru. Stále ju spája s dieťaťom. Už vidí, že na jej konci je dievčatko. A že sa predsa len nadýchlo. Kričí. Vlastne plače. Pretože každou bunkou seba cíti, že vyšlo z kludu mora. Matka čaká, čo bude. Možno plač stíchne. Trhá jej nervy. V najhoršom doktorovi povie, že pôrod prišiel rýchlo. Ako blesk z neba. Nehnevám sa na teba, mami. Asi si už nemala v sebe to prázdne miesto. Možno si ma nechala pojedat' svoj život. Ako horkú čokoládu. Hlupaňa hlúpa! Hlúpa ako ja! Keby v noci spadol biely mesiac z neba ako nejaký sprostý, prepichnutý balón, tiež by bola čierno-čierna tma. Ako vtedy v tebe. Ale neskôr, keď do nášho mestečka prišiel cirkus, mami, pamätáš? Ty si mi kúpila úžasný biely balón.

LEA (dieťa): Balón držím za dlhú šnúru. Kráčam pyšne. Vystretá. Presne ako jazdkyňa na čiernom koni. Cválala po našom meste. Robila cirkusu reklamu. Rozhadzovala papierové konfety, falošné peniaze a kričala: „Chcete vidieť, čo ste ešte nezažili? Mať zimomriavky na koži? Vidieť stvorenia, ktoré ľudia jakživ nevideli? Fúzatú ženu? Hadiu ženu? Celkom bez kostí? Siamské dvojčatá, ako robia striptíz? Krotiteľa, ktorý si položí hlavu do tlamy tigra? Levov, ktoré skáču cez ohnivé obruče? Vrhača nožov? Bicyklujúcich medvedov? Šaša zamilovaného do fúzatej ženy? Samé divy sveta? Chcete sa smiať, až sa budete chytať za bruchá? Príďte! Príďte! Pre deti a starých polovičné vstupné! Večer začíname! Len jediný večer smiechu a hrôzy! Ó, la lááá!“ Idem s mamou na ten večer smiechu a hrôzy. Pyšne. S bielym balónom v ruke. (Lea si drží pred tvárou namaľovaný balón. Mení hlas, keď je svojou matkou, alebo niekým iným z predstáv v jej hlave.)

LEA (matka): Čo sa tak tváriš?! Chceš cukrovú vatu?

LEA (dieťa): Chcem.

LEA (matka): Chceš žltú?

LEA (dieťa): Chcem ružovú.

LEA (matka): Ja ti kúpim žltú. Ako moje vlasy. Také medové, nie?

LEA (dieťa): Chcem ružovú. Ru – žo – vúúú!

LEA (matka): Ešte budeš dupať nohami! Nič si nezaslúžiš!

LEA: Ako tá cukrová vata voňala! I turecký med. I pečené klobásy a limonády. Ako len bzučali osy! Vrtké, až som im závidela. Darmo sa muži oháňali novinami a ženy kabelkami. Osy im vždy olizli zo zmrzliny. Pristáli na cukrovej vate. Na okrajoch pohárov s pivom a lepkavými limonádami. Nad hlavami nám chodili povrazolezci. Lano si uviazali o vežu kostola a potom o ďalšiu budovu. Ľudia sa chichotali. V tej obrovskej budove bol okresný výbor. Sedeli tam stranické zvieratá. Ľudia tiež hovorili: „Tí hlaváči! Tí potentáti! Vysoké zvieratá!“ Možno aj oni tajne pozerali spoza nariasených záclon na šašov chodiacich po šnúre nad námestím. „Veď to sú iba také trosky buržujských zábav! Aj tak zaniknú. Prídu zábavy iné,“ možno uslintane hovorili svojim sekretárkam. Tie mali nechty nalakované francúzskym lakom, ktorý kúpili protekčne pod pultom. A predavačke z drogérie za ten lak sekretárky vybavili devízový príslub na cestu do cudziny. U svojich hlaváčov. Potentátov! Bzzz...

LEA (matka): Osy sú tu preto, aby uštipli papuľnaté dievčatá. Vletia im do úst, uštipnú jazyk a papuľnaté dievčatá sa zadusia.

LEA (dieťa): Ale ja tuho stisnem ústa.

LEA (matka): To je najlepšie, čo urobíš. Mlč!

LEA: Naučila som sa: brána do mlčania vŕzga. Naučila som sa: ak vojdete do izby mlčania, už sa z nej nechce vychádzať. Pssst! Nech ma nepočujú! Aj vy budte tichí ako morská pena. Vtedy, pod cirkusovým stanom, bolo cítiť piliny, hovná a moč tých zmagorených zvierat. Veď sa nesprávali ako zvieratá. Napodobňovali ľudí. Aj boli oblečení ako ľudia. Povievali voňavky krotiteliek pudlov, akrobatiek a krasojazdkyne v bielych ligotavých nohaviciach. A ešte podprsenky. Trieskala plechová hudba.

LEA (dieťa): Teraz! Teraz sa to stalo! Prišlo niečo šupinaté. Žena – had! Niečo z mora. Kde som predtým bola i ja. Stojí na kocke a začína sa zvíjať. Nemá kosti. Teraz má už hlavu medzi kolenami. Pozerá na mňa. Oči zelené. Morské. Slané. Studené. Čierne namaľované. Ligotavé. Sklené. Smeje sa na mňa ako spiklenec. Pohybuje perami. Drmolí mi nejaké posolstvo? Správu iba pre mňa? I ja otváram ústa. Veď osy tu nie sú. Nič mi neuštipne jazyk. Tá hadia žena mohla odísť. Stratíť sa mi z cesty. Aj tak som jej nerozumela. Ale ona nie! Musela prísť ešte raz. Ukázať mi, čo ma čaká.

(Lea si stane pred dosku, v ktorej sú pozapichované nože obkresľujúce jej postavu.)

LEA (dieťa): Tá, z toho mora, tá šupinatá žena, ktorá cvičila ako had, tá prišla ešte raz. Tesilové šaty po kolená. Holé ramená. Červené lodičky. Lýtka svalnaté. Ako chlpské. Na krku mala dokonca náhrdelník. Taký, aký si robia všetky ženy. Rozstrihajú noviny na štvorčeky. Ušúľajú všelijaké guľičky. Nalakujú ich a natiahnu na nitky. Niektoré písmenká som sa naučila čítať z maminých novinových korálikov. Navliekala si ich často. Hovorila, že ženy na Západe sa majú fajn. Kupujú si pravé šperky. Zlaté reťaze. Prd vedľa, ako sa zdobia ženy tu. Za oponou. Ale že tieto ženy sa vedľa vynájsť! Veď aj ona si šije kostýmy z dekoračnej látky a blúzky zo záclony... Tá žena stále nehybne stojí. Dobré, že má sklenené oči. Také nemajú strach. Muž pred ňou hojdá v prstoch špičku noža. Potom ho vymrští. Strašné ticho. Keď sa nôž zapichne do dreva, pod stanom počuť výdych. Z nejakých obrovských úst. Hra s mäsom a krvou. Hra so ženou. Tá stále pozerá do diaľky. Deje sa tam niečo, čo vidí iba ona. Nevie, prečo sa ten muž tak hrá. A prečo nehádza nože aj žena? Čo bude s posledným nožom? Hodí ho fúzač žene do srdca? Vyberie to napichnuté ženské srdce a ukáže divákovi? Bože! Ja čúram! Čúram od strachu! Už vidím srdce! Ešte sa šklbe na špici noža. Tolko krvi!

LEA (matka): Fúj! Taká hanba! Si veľké dievča a neudržíš šťanky!

LEA: V autobuse mamu hnev prešiel.

LEA (matka): Čo si sa z toho tak potentovala! Veď to sú tupé nože! V maringotke si nimi cirkusanti krájajú držky do polievky.

LEA (dieťa): Tupým nožom sa držky nekrájajú. Tupým nožom sa nič nekrája.

LEA (matka): Ušchlí ti už pančušky? Doma si ich vyperieš sama!

LEA: Pssst! Radím vám, nikdy nevstupujte do priestorov vymedzených nožmi. Ak vás tam niekto hádže, tak sa nedajte! Bite ho! Kopte! Trhajte mu vlasy! Škriabte ako mačka. Nedajte sa rozkrájať, zapichnúť ako jaternica! Nedajte sa zjesť tými, čo hojdajú v prstoch nože! Nestojte meravo! Bráňte sa! Veľmi sa bráňte!

(Lea na ďalší biely balón kreslí ženskú tvár lekárky.)

LEA: Nedávno sem prišla jedna, čo vyzerá ako plaché dievčatko. Taká lekárka, ako keby sama potrebovala pomoc. Často vtahuje pery. Je to také smiešne. Prechádza si prstami vlasy. Usmieva sa. Uprene na mňa pozerá. Pamätám si jej prvú vetu.

LEA (lekárka): Všetko, čo mi poviete, vám budem veriť.

LEA: Kde zostal doktor číslo 3? 4? Alebo 5? Ten, čo mi tvrdil, že tie neuroleptiká



Ivana Šáteková: Tvorivé ženy, kresba

sú zázrak. Čo ich do mňa sypal ako do presýpacích hodín? Najprv som pribrala desať kíľ. Potom dvadsať schudla. Priberám, chudnem... stále dookola.

LEA (lekárka): Ale urobili ste pokroky. Takáto liečba býva dlhá. To vám lekár určite povedal.

LEA: Dával mi zlé body. Vtedy som nesmela vôbec vyjsť z izby. Za trest. Lebo iní, bez zlých bodov, mohli ísť do parku. Zametali lístie. Ale ja by som aj tak preskočila lavičku. Ako mačka. Veď som cvok, nie? Tí môžu oprieť metlu o strom, preskočiť lavičku, ležať v tráve... Pozeráť len tak. Do neba. Do prevráteného mora. Do modra. Alebo aj do dažďa, keby lialo.

LEA (lekárka): Váš minulý lekár ma oboznámil s priebehom vašej nemoci. Chce, aby som to skúsila s vami ja. Zle znášate nové lieky? Vraj ich schovávate pod jazyk. Potom vyplývate na svoje obrazy. Videla som ich. Sú zvláštne. Súvisia s vaším telom?

LEA: Hej. Aj tanec súvisí s mojim telom. Veď sa každú chvíľu môže rozplynúť. Alebo rozbiť. Ako rozsypané puzzle. To telo.

LEA (lekárka): A prečo si to myslíte?

LEA: Pretože telá sú krehké. Prečo si ľudia myslia, že telá sú oddeliteľné od zvyšku sveta?

LEA (lekárka): Máte rada modrú farbu. Výstrižky z novín a obaly z čokolády...

LEA: Mmm! Čokoláda! Prečo nám jej nedajú viac?! Ešte mám na obrázkoch i nite. Tajne ich vysúkam z podhrnutej košele. Lepím na papier aj piesok, kvety a listy. Z kostí od obeda urobím telo. Zo zubnej pasty a nedojedného chleba kožu.

LEA (lekárka): Veď robiť obrazy vám nik nebráni. Ale tabletky? Bez nich sa nezaobídeme. Pán doktor...

LEA: Pán doktor! Prd o mne zistil. Sedel predo mnou ako Budha zo skaly. Bez úsmevu. Vravel, že si stále vymýšľam. Že nespolupracujem. Klamár, pretvarovač! Chcela by som vidieť, čo ten má vlastne v nohaviciach.

LEA (lekárka): Skúste si predstaviť, že neúspech neminie ani lekára. Bol pri vás.

LEA: Ja, nebol pri mne! Bol v nejakom vzorci. Akejkolvek duše. Bol v chemickom vzorci liekov. Na tú akúkoľvek dušu. Nikdy by ma nepozval tancovať. Ja rada tancujem, viete?

LEA (lekárka): Tanec je krásny.

LEA: Šli by ste so mnou tancovať?

LEA (lekárka): Tanec a maľovanie sú dobrá terapia.

(Lea hladká a bozkáva balón lekárky.)

LEA: Tak podťe. Objímte ma. Sladko. Tancujme! Tancujme bez rúk a nôh. Tancujme zvnútra. Ako ryby. Tanec je hlboký. Je silný. Cítim sa pri ňom bezpečne. Pri tanci cítim, že žijem. Podťe ku mne.

LEA (lekárka): To nie. Ale ak chcete, tancujte vy.

LEA: Zase len kydy! Tancujte! Maľujte! Robte, čo chcete. Len prehltnite lieky! Vo mne je diera. Som mŕtve blato.

LEA (lekárka): Dnes ale máte zlú náladu! Ako ste spali?

LEA: Stále spím. Stále spím. Veď to opakujem. Veď sa sťažujem. Tie lieky zabili vo mne bdelosť. Som tupá.

LEA (lekárka): Kto vám dal také pekné meno? Lea.

LEA: Vám sa páči?

LEA (lekárka): Je ľahké.

LEA: Ako to myslíte, ľahké? Nezaťažuje mozog?

LEA (lekárka): Jednoducho – ako keby bolo bez tiaže.

LEA: Fakt! Je ľahké. Ako igelitové vrecúško. Dala mi ho mama? Alebo otec? Mama? Otec?

LEA (mama): Lea! Pod' mi umyť chrbát! Dnes chcem byť celá čistá. Dobre mi ho vydrhni!

LEA: Mama leží vo vani. Má veľké, guľaté prsia. Chlpy pod bruchom. Ja tam nemám nič. Ešte som mamu takto nevidela. Keď sa posadí, drhnem jej chrbát špongiou. Viem, prečo chce byť mama čistá. Lebo smrdí. Smrdí mačkami. Zbiera mačky. Miluje mačky. Iba mačky. „Bud' vláčna ako mačka!“ hovo-

rieva i mne. „Vtedy ťa budem mať rada.“ Aj mamine oči začínajú byť mačacie. Úzke, lenivé. Klipká viečkami, keď je opitá ovocným vínom. Sú široké a divé, keď niet peňazí. Vtedy sa musí umyť a ísť von. Na celú noc. Ako to robia mačky. Pelešia sa v maminej posteli. Pradú a stále spia. Niekedy, keď je mama preč celú noc a celý deň a ešte noc, musím kŕmiť tie mačky. Lebo ceria zuby ako ihly. Bojím sa, že ma začnú hrýzť.

LEA (kričí na matkinu tvár – balón, ktorý tuho stláča v rukách): Nenávidím tie zdochliny! Vyhoď ich!

LEA (mama): Ty nemáš nikoho rada. Si ako skala. Ak sa naučíš mať mačky rada, budeš ako ony. Poddajná. Vláčna. Tak bohovsky ľahostajná! Záhadná. Nezničiteľná. Budeš mať deväť životov.

LEA (dieťa): Dnes zasa doniesla ďalšiu mačku. Vracala sa domov úzkymi uličkami, nočným predmestím. Páchnu tam kanály, držkové polievky, moč chlapov z krčiem. Na chodníkoch blato. Opitá mama si nesie topánky v rukách. Pančuchy má roztrhané. Smeje sa, hoci kráča sama. Potkany a mačky idú za ňou. Je jedna z nich. Zostupuje schodmi z rozpadávajúceho sa betónu. Drží sa pokriveného kovového zábradlia. Aj tak spadne do rigolu. Vraj rovno na chudinku mačku. „Zachránila som ďalšiu dušičku,“ povedala mi a zvalila sa oblečená na posteľ. Odkladám jej premočené topánky. Nohy má strašne studené, vlhké. Od nich ide smrť. Šaty na mame nechám. Len ju prikryjem dekou. Mačky sa okamžite zhŕknu okolo nej. Pradú, aby spala spánkom zabudnutia.

LEA: Pssst! Počujete? Teraz počuť fúkať vietor. Duje cez sklá a hrá na mrežiach. Ako na organe. Keby otvorili okná, možno by mi do úst navial jemný piesok z morského dna. Z iného sveta. Kde je stále polnoc. Do polnoci sa dá vstúpiť a nevystúpiť. Keď vás nikto nezdržiava. Pani doktorka, biely hlas, kde ste teraz? Iba vy ste povedali, že mi všetko budete veriť. Porodili ste moju spomienku. Iba vám som povedala, že tancujem ako ryby a mrože a tučniaky... Že sa len tak váľam po zemi. Cítim jej tiaž. Podriaďujem sa jej. Nechcem ju premôcť ako tie baletky na piškótkach. V pozlátých divadlách.

LEA (dieťa): Sneží. Idem s mamou do kina. Drží mi ruku v pletenej rukavičke s dierami na prstoch. V kine smrdí prach a diava. Asi natierali stoličky. Na plátne vidím dievčatko. Možno má tiež deravé pletené rukavice. Ide po ulici samo. Teraz nazíza do tanečnej sály. Vidí tam steny, čo sú vlastne zrkadlá, a malé dievčatá v krásnych sukničkách. Obuté v piškótkach. Tancujú. Tancujú. Tancujú. Na ulici v tom filme tiež sneží. Je podvečer. Zapaľujú plynové lampy. Potom sa aj to dievčatko z ulice učí tancovať. Pamätám si ešte ženu – labuť z toho istého filmu. To je práve to dievčatko. Ale už ako veľká žena. Tancuje za brieždenia. Pri obrovskej rieke. V obrovskom meste. Krásny muž s bielym šalom ju pozoruje. Všade je opar, hmla... Začína presviatať ružové slnko. Je to krásne. Ten zamilovaný, tancujúci pár! Taký ako z cukru na svadobných tortách.



Ivana Šáteková: Tvorivé ženy, kresba

VERONIKA KOLEJÁKOVÁ

...

Ešte stále tam je
Niekoľko sklíčok z vázy
chladne na doske stola
umelý kvet – pár zošitých handričiek
okolo rozliata voda
zvlhnutá a znova suchá soľ
Už vie, že dáva z cudzieho
a vráti sa jej znova len cudzie
Vytlčené priehradky a šuflíky
každý predmet zabalený
v samostatnom vrecku
S ostatným preč na balkón
medzi riad, do ktorého prší
Po hodine počuť naozajstné kroky
Privyká si na svetlo
dnes je jej, zajtra už možno nie
Nevstáva, stráži si posledné – čiaru
naznačenú na kameni okruhliaku
pod dlaňou, ktorá dýcha
uvoľnená, položená nad všetkým
ako mucholapka

Bezcitní

Bezcitní často vedia viac
a aj viac menia
Neistí zatiaľ veštia z vlastnej neistoty
ako z čaju alebo kávy
po lyžičke sa ticho presvedčajú
a potom už len dusia

VERONIKA KOLEJÁKOVÁ (1978) vyštudovala divadelnú dramaturgiu na VŠMU a psychológiu na FiF UK v Bratislave. Spolupracovala ako dramaturgička v niekoľkých slovenských divadlách. V súčasnosti sa venuje televíznej seriálovej tvorbe, vyučuje na VŠMU a pripravuje sa na dráhu psychoterapeutky. Príležitostne prekladá odbornú literatúru (R. Schechner). S novými textami prichádza po dlhšej odmlke, naposledy publikovala v r. 1999.

Odchádzajú bez odpovedí
podlomení
nie víkend, nie deň
týždne počítajú
kým konečne stratia ostych
oblúkom sa vrátia k pomalému času
a začnú ponúkať to málo

Obdobia

...

Strom cez slnko deravý
červené svetlo garáže
nemiestne
večne nemiestne
Detská porota rozhodla:
húsenicu do dlane a bežať
až tam, kde sa trať zatáča
ochotne oberať ríbezle
aj keď nemáš na autobus domov
Šmýkať sa dolu brehom
Mesto sa zužuje ku kopcom
plné vrecká
špinavé ruky
jazyk vonku
Unavené mamy si zatiaľ odbehli
na sever
tam, kam deťom rastú vlasy

...

Drevené kocky s písmenami
záveje stavebníc
Staršie dieťa bude navždy staršie
bude prvé zabúdať
Žaluješ a vraciaš sa tichý, neutrálny
neznáma sila v tebe
škrtnie bez zápalky
svetlá a kryštalická
Zátišie
vieš, že si v ňom pevne

nepridávaš nič
len dbáš na výraz a dych

...

Hľadanie je zamknuté
teraz som tu
Dvor sa zavrel, kvety ovisli
lupene sa premiešali s pieskom

1985 – byt na prízemí
odstáta voda v odkvape
Žubrienka hľadá cestu von
(aspoň ona si je istá)
boli noci
trhá srdce, ako veľmi si to pamätám
keď sme plávali spolu

1992 – naši otcovia sa naraz smejú
aj keď sa nikdy nestretli
z úst im trčí cigareta
Na penu z piva sa čaká, kým padne
inak nie je čas na nič

2000 – pole bez stromov na okraji
nekonečný horizont
okolo mojich jeho rozkmitané prsty
ich úžasný hrdelný zvuk

2011 – krehké vsávanie trávy
otáčanie bubna
voda, svet
Niekde je dieťa
ale neviem jeho meno
usmieva sa a vonia
spí uprostred mojej samoty

...

Kým ona mala rada dokonale
nezmyselné preliezky,
svoj pršiplášť bez vzoru, bez dier
a zbytočných otvorov,



Ivana Šáteková: Tvorivé ženy, kresba

nedeľné popoludnia odjakživa pod oblakmi
a neskôr roztečené pokusy šminiek,
pokusy účesov, pokusy dlaní plných bieleho prášku,
on na oslave narodenín poškodil dva rušne.
Kružili po obývačke
snímané okom kamery jeho brata.

Aj dnes rád kazí veci.
Na stoličke po ňom zakaždým
ostane niečo ako skrutka.
Rozhádala sa ešte aj s miestom,
kde chcel ostať – sedieť,
uvažovať nad prázdnom.
Nechcel robiť problémy
a pracovať pre iných.

Je čas. Aj keby sa dnes zobudila nová,
niečo ostane a prešmykne sa.
Bude ho hľadať

naraz na viacerých miestach,
prenutie nehrozí.
Nezostáva jej nič a nič ani nemá.
Má chcieť iné možné?
Má chcieť viac rovnomerné veci?
Zastane ako ručička, ktorá ukazuje
čas aj na zemi,
padne a ukáže.
Bude dvíhať odpadky
a zahrabávať ich na miestach,
kde ich nevyzobú havrany,
veriť, že jej niekto
číta toto všetko cez plece.
Na viac si nespomenie
a pokiaľ si to nezapíše
ani za viac nezodpovedá.

...

Odchádzal unavený
rozrušilo ho naše nové meno
Girlandy zamotané do vlasov
na topánkach ľahká priadza
Len vydržať
oddať sa bez prsteňa
spoznať bez vena
rýmovať sa priezviskom

Jemu dali tyč, mne sitko
Otočili sme spolu gombíkom
Jeho stroj, jeho právo
namastený, uchránený pred všetkým
Ale stroj neposlúchal

Rozumný stav
po roku už vieme
že rátanie máme pokryté
a hľadáme priestor na hmat
Pozeráme sa lepšie pod nohy
Doplácame si za viac svetla

Afganské ženy čelia budúcnosti

ANN JONES je americká novinárka, fotografka a aktivistka. Žije v Nórsku. Vydala viacero kníh o násilí páchanom na ženách, napr. *Women Who Kill. When Battered Women Fight Back* (Ženy, ktoré zabíjajú. Keď sa týrané ženy odplácajú, 1980). Knihu *Next Time She'll Be Dead* vydal v slovenskom preklade Adriany Komorníkovej pod názvom *Nabudúce bude mŕtva. Týranie a ako ho zastaviť* ASPEKT v spolupráci s Pro Familiou (2003). Od roku 2001 pôsobila ako dobrovoľníčka v krajinách Stredného východu, subsaharskej Afriky, strednej a východnej Ázie. Vo svojej reportárskej práci sa zameriava najmä na priblíženie dopadu vojny na životy civilistov (v Afganistane a na strednom Východe). Nahliadla však i do života vojakov, keď v Afganistane sprevádzala americkú armádu. Je držiteľkou mnohých prestížnych štipendií. O Afganistane jej vyšla kniha *Kabul in Winter* (Kábul v zime, 2006). Jej poslednou knihou je *War Is Not Over When It's Over* (S koncom vojny vojna nekončí, 2010). Publikuje najmä v tradičnom časopise americkej liberálnej ľavice *The Nation* a na webovej stránke *TomDispatch.com*, ktorá kriticky mapuje najmä dôsledky zahraničnej politiky USA. Články Ann Jones a ďalšie informácie sú dostupné na webovej stránke: <http://www.annjonesonline.com>.

Globálne politické dianie, a obzvlášť situácia žien vo svete, sa na Slovensku poväčšine ignoruje. Pritom už samotná účasť Ozbrojených síl Slovenskej republiky na vojenských operáciách v Afganistane by nás mala priviesť k tomu, aby sme našu nevedomosť, aspoň v prípade tejto krajiny, prelomili. Vo verejnej diskusii na Slovensku zaznievajú najmä hlasy, ktoré sa identifikujú s „osloboditeľským Západom“. O akom „oslobodení“ sa to však hovorí? Pohľad na realitu života žien v Afganistane ponúka známa americká novinárka Ann Jones.

Toto je osobný príbeh a je ťažké ho vyrozprávať, lebo nikto nevie, ako skončí. Prvýkrát som išla do Afganistanu v roku 2002. Ako dobrovoľníčka som pôsobila v dvoch malých mimovládnych organizáciách, v ktorých pracovali afganské ženy – vdovy, vysokoškolské študentky, učiteľky. Do Afganistanu som sa potom vracala a pracovala s nimi takmer každý rok, s výnimkou rokov 2010 a 2011, keď som ako novinárka sprevádzala americkú armádu, aby som sa dozvedela viac o jej „poslaní“ v Afganistane. Armáda bola od skutočného Afganistanu taká odtrhnutá, že som ten čas pokojne mohla stráviť aj na Mesiaci.

Do Kábulu som sa vrátila opäť v januári, jedenásť rokov potom, ako som svoje afganské kolegyne stretla prvý raz, a viac ako rok odvtedy, ako sme sa videli naposledy. Čakala som, že budú iné, a tak to aj bolo, no nie tak, ako som si predstavovala. Strachovala som sa o ich budúcnosť. Ony majú obavy tiež, ale sú silnejšie a odhodlanejšie ako kedykoľvek predtým.

Prvé ráno po návrate do kancelárie sa zúčastňujem pracovnej schôdzky zamestnankýň, týka sa „plánovania v prípade nepredvídateľných udalostí“. Pred nami je rok 2014, v ktorom sa majú v apríli uskutočniť prezidentské voľby a na konci ktorého z krajiny odíde väčšina amerických a zahraničných vojsk. Kolegyne mi hovoria o výsledkoch miestneho prieskumu verejnej mienky. Spomedzi Kábulčanov a Kábulčaniek, ktorí mali povedať, „ako bude“ po roku 2014, 25 % odpovedalo „lepšie“, ďalších 25 % „rovnako“ a 45 % povedalo, že „horšie“. (V roku 2001 opustilo krajinu v očakávaní ťažkých čias 36-tisíc Afgancov, v roku 2012 nasledovalo ďalších 50-tisíc. Väčšina z nich prešla na územie susedných krajín nelegálne, vystavujúc sa veľkému nebezpečenstvu.) Okrem toho každý vraví, že budúca vláda bude „ešte konzervatívnejšia“ ako ultrakonzervatívna vláda prezidenta Hamída Karzaja, ktorá je pri moci dnes. Hoci Karzaj je, podobne ako

jeho „zlostní bratia“ z Talibanu, Paštún, ktorý manželke zakazuje pohybovať sa mimo domu, svojim farebným multietnickým krojom a plynulou angličtinou sa mu o sebe na Západe podarilo vytvoriť oveľa liberálnejší dojem, než aký je v skutočnosti. Afganky a Afganci si myslia, že budúca vláda sa prestane pretvarovať a ženských práv sa zbaví rovnako ako Ministerstvo zahraničných vecí USA v roku 2011 (keď, ako sa vyjadril nemenovaný vysoký štátny úradník, sa zbavilo síce milej, no zbytočnej záťaže pri už tak ťažkom náklade).

Sedíme a rozprávame sa v tieni týchto hrozivých predpovedí. Za ostatných pár rokov, keď prezident Obama hľadal východisko z vojny, sa z niektorých ženských organizácií v Afganistane, vedených Američankami, stali „jastraby“. Vyhlavovali, že prítomnosť amerických ozbrojených síl je potrebná kvôli ochrane afganských žien a úspechov, ktoré v uplynulom desaťročí dosiahli. V tomto spore som stála na opačnej strane. Vďaka práci vo viacerých vojnových zónach som presvedčená o tom, že vojna pre ženy nie je dobrá. Neexistuje žiadny dôkaz, že by armáda pomohla ženám v Afganistane riešiť ich každodenné problémy – chudobu, náboženský útlak, manželstvá maloletých, sexuálne napadnutia, zotročenie, násilie páchané na ženách v domácnosti, uväznenie, smrť pri pôrode. Neexistuje však ani dôkaz, že by sa týmto politickým, sociálnym a ekonomickým problémom – týkajúcim sa moci, rovnosti a ľudských práv – mohla alebo chcela dostatočne venovať nejaká vláda zložená z mužov, ktorí premýšľajú celkom ako ich bratia z Talibanu. Za tie toľko ospevované „úspechy“ žien treba poďakovať skôr práci mimovládnych organizácií než afganskej vláde. Karzaj pokrok žien podporil minimálne, no o to viac mu bránil.

S rokom 2014 na obzore som sa od svojich kolegyň – múdrych, spoľahlivých, starých priateľiek – chcela dozvedieť, čo z uplynulého desaťročia považujú za vlastný úspech, čo očakávajú, že stratia alebo si udržia.

Zisťujem, že o problémoch, ktoré ma zaujímajú, sa už diskutuje na onom stretnutí týkajúcom sa plánovania pre prípad nepredvídateľných situácií. Ohrievač nefunguje – elektrina beží prinajlepšom prerušovane –, a tak sa chúlime okolo stola, zabalené v kabátoch a šáloch, v rukách zvierame hrnčeky s horúcim zeleným čajom. Moje priateľky rozprávajú, v akých podmienkach pracujú na ukončení násillia páchaného na ženách. Táto afganská „mimovládka“, počas rokov dobre vyškolená (aj financovaná) svojou európskou materskou organizáciou, sa špecializuje na psychologické a sociálne poradenstvo určené ženám, ktoré prežili násilie, na ich právne zastupovanie a verejnú obhajobu práv žien. Keď som do tejto organizácie prišla v roku 2002, pracovali v nej dve ženy. Dnes zamestnáva približne deväťdesiat ľudí a svoje služby poskytuje v troch veľkých mestách. Pred pár rokmi sa z nej stala nezávislá národná mimovládna organizácia, ktorú vedú výlučne afganské ženy. Osnovateľkami a realizátorkami tejto transformácie boli ženy sediace okolo stola. Dnes však strácajú pôdu pod nohami a hľadajú nejaký pevný bod.

„Tí muži!“ – vraví jedna z právničiek. „Každý niečo riadi. Majú funkcie v štátnej správe, politické strany, kopu peňazí, súkromné milície, tajné spojenectvá,

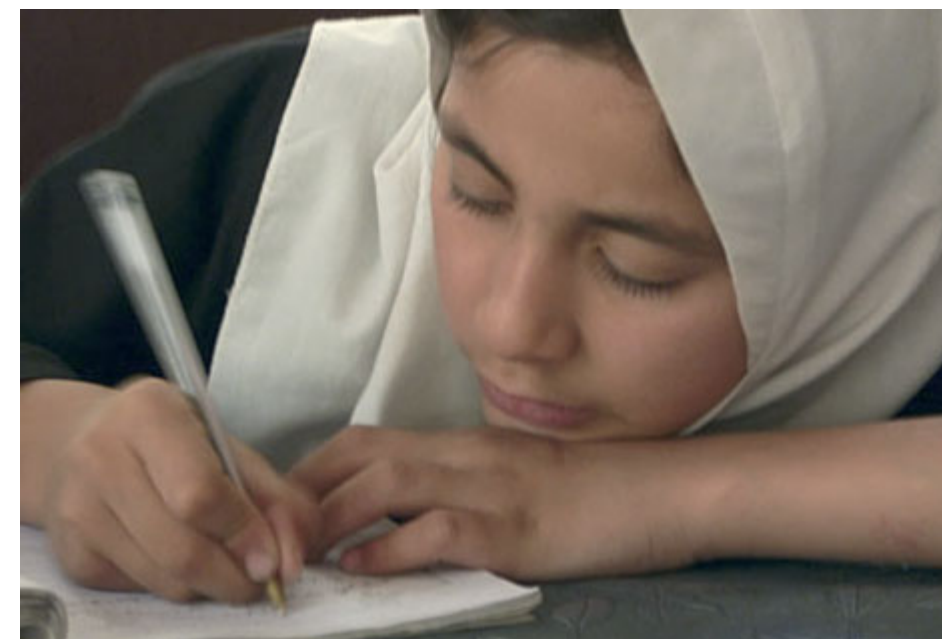
LUBICA KOBOVÁ je feministka a filozofka. Vyštudovala filozofiu, estetiku a rodové štúdiá. Vyučuje feministickú politickú filozofiu na Karlovej univerzite v Prahe. Spolupracuje s feministickým projektom ASPEKT, pre ktorý pripravuje antológiu štúdií o práci a rode.

osobných strážcov, pasy, domy v Dubaji, dokonca majú vlastné televízne kanály. Všetko majú pod kontrolou. A pozri na nás! Robíme toho toľko, ale neriadime nič.“ Ďalšia sa pýta: „Prečo Amerika nevybudovala vo vláde nejaké trvalejšie štruktúry pre ženy už na začiatku?“ Je to rétorická otázka, no i tak je pripomenutie tejto kolosálnej medzinárodnej blamáže, ktorú Afganci volajú „veľká chyba“, neprijemné. „Veľká chyba“: rozhodnutie Bushovej administratívy nahradiť režim Talibanu rovnako zmýšľajúcou vládou starých fundamentalistických kamarátov Ameriky. Množstvo nevyhnutnej práce, ktorú robia tieto ženy, mohlo byť už od začiatku inštitucionalizované na ministerstve zdravotníctva, školstva alebo spravodlivosti. To by však vláda musela dať priestor ženám. Novo „oslobodené“ ženy Afganistanu boli zverené zvláštnemu ministerstvu pre ženské záležitosti, jedinému ministerstvu, ktoré má čisto poradné právomoci a dlhé roky nemalo ani len telefón.

Nie je to o tom, že by na prevzatie zodpovedných pozícií neboli ženy pripravené. Tie, ktoré zostali v Kábuli počas občianskej vojny a režimu Talibanu, zažili veľmi ťažké časy. Predtým, počas komunistickej vlády v 80. rokoch, uprostred vojny so Sovietskym zväzom, bol Kábul bezpečným územím. Ženy nosili šaty západného strihu, študovali a pracovali – na lekárskejších a učiteľských pozíciách aj na miestach v štátnej správe tvorili väčšinu. Ich deti chodili do školy, presne tak, ako do nej chodili aj za dlho vládnuceho posledného kráľa. Byť „oslobodenou ženou“ nebolo cudzie ani pre ne, ani pre mužov z umiernených a progresívnych rodín. Počas väčšiny minulého storočia afganskí králi a prezidenti odsudzovali burky aj extrémistov. Napokon túto dlhú a pomalú modernizáciu zvrátili washingtonskí funkcionári neznačí dejín.

Prezidentovi Karzajovi sa počas celého desaťročia darilo vylučovať ženy z vlády takmer dokonale. Prezident má výnimočnú nedemokratickú moc menovať všetkých provinčných i krajských guvernérův aj starostov v krajine. Od roku 2001 dodnes vymenoval Karzaj jednu guvernérku, jednu starostku, a len minulý mesiac prvýkrát menoval do čela jedného z 398 krajov v Afganistane ženu. Do svojho kabinetu zvyčajne symbolicky pribral jednu ženu (ministerku pre ženské záležitosti), niekedy dve alebo dokonca tri ženy – tak, ako je to v súčasnosti. Medzinárodné spoločenstvo stanovilo pre zastúpenie žien v afganskom parlamente kvóty – 27 % v dolnej a 17 % v hornej komore. Sú však ešte stále nízke na to, aby ženy uchránili pred zavraždovaním alebo aby pomohli dosiahnuť zrušenie prezidentských dekrétov. Mnohé političky umlčali vyhrážky, ďalšie volia podľa toho, ako im nakážu ich miestni vodcovia, ktorí žijú z vojny a ktorí zaplatili za ich zvolenie. A tak je na odvážnej skupine aktivistiek, aby nahlas hovorili o právach žien a ohrozovali tak svoj život. Pred rokmi poslankyňa Šukria Barakzaj, matka troch dievčat, príslovečne reagovala na vyhrážky smrťou, keď prehlásila: „Radšej zomriem za dôstojnosť žien než za nič.“

Je celkom možné, že americkým tvorcom politiky pozoruhodná absencia žien v afganskej vláde jednoducho unikla. Koniec koncov, washingtonský kabinet i Kongres sú tiež prehliadkou mužov v oblekoch. Neodvratným dôsledkom týchto škandálnych štatistík je, že po odchode USA z Afganistanu zostanú afganské



Afganská školáčka. Foto: Ann Jones

ženy opäť ponechané samé na seba. Hoci ich George W. Bush „oslobodil“, za nechať im len chatrné a nevelmi bezpečné spojenie s verejným životom.

Kábulčania a Kábulčanky vravia, že po Spojených štátoch nezostane bežným Afgankám a Afgancom nič, čo by pretrvalo. Na rozdiel od Američanov po sebe Rusi nechali veľké moderné paneláky, ktoré boli až doteraz považované za najlepšie bývanie v meste. Teraz, keď obchodníci a vládni ministri investujú inde a ekonomika slabne, čoraz viac obyvateľův a obyvateľiek Kábulu upadá do chudoby. Znamená to, že stále viac žien sa dáva na prostitúciu alebo sú do nej doťahované. Kedysi žiadané byty, ktoré Afgancom zanechali Sovieti, sa pod americkým dohľadom zmenili na bordely: moje kolegyne tvrdia, že len v Rusmi vybudovanej štvrti Makrojan je ich dnes 123 a že v meste prostituuje približne 5-tisíc žien. Rušné uličky centra lemujú ženy, ktoré nechcú skončiť pri prostitúcii a v zničených burkách prosia šoférov o pomoc. To všetko bude pre moje kolegyne z mimovládnej organizácie znamenať v budúcnosti viac práce. Samozrejme, len vtedy, ak sa im podarí organizáciu udržať.

Sme na stretnutí a uvažujeme o „nepredvídateľných udalostiach“, ktorým možno budeme čeliť v nasledujúcich dvoch rokoch. Z materskej organizácie prišla jedna európska kolegyňa, aby zistila, ako môžu pomôcť. Dolejeme si čaj, aby sme sa zahriali, a počúvame Salmu, vedúcu tímu pre verejné záležitosti, ktorá má na starosti sledovanie politickej situácie. Upozorňuje, že vláda Spojených štátův amerických sa usiluje o to, aby sa Taliban s vládou dohodol. Dohoda o zdieľaní moci by mohla priniesť istú stabilitu, hovorí, no je ťažké čokoľvek predpovedať. Nikto totiž zatiaľ nevie, aká „vláda“ vlastne vznikne (hoci sa povára, že Karzaj, ktorý už do volieb ísť nemôže, uzavrel so svojimi rivalmi nejakú dohodu). Čo je však horšie, akákoľvek dohoda o zdieľaní moci sa celkom isto bude týkať tvrdého jadra Tali-

banu. A to znamená, že ženy budú „v ohrození“. Druhou možnosťou, hovorí pokojne, je občianska vojna – v takom prípade sa organizácia zatvorí. (Letmo dodá, že „by bolo rozumné mať nejaký osobný plán“.) A je tu aj tretia možnosť: vládu prevezme Taliban. „Špekuluje sa,“ hovorí, „že Taliban by nakoniec mohol byť o niečo umiernenější, aby ho Američania nechali na pokoji. Nemôžeme si tým byť isté, no v takom prípade by sme možno mohli v našej práci v tichosti pokračovať“.

Psychologička vraví: „Aj keď sa Taliban vlády nezmocní úplne, budúci parlament ich bude plný.“ Právnička sa uškrnie a povie: „Aj tak tam sú odjakživa.“ Začne odriekať staré známe mená a ďalšie ženy ešte zopár mien pridajú. Potom stíchnu, akoby držali minútu ticha – budúcnosť, ktorej sa obávajú, je už sčasti tu. Napokon právnička povie: „Vytlačia nás z trestného súdu. Nenechajú nás už obhajovať tie ‚zlé ženy‘.“ Iná právnička vraví: „To možno áno, ale dnes ich ešte obhajovať môžeme.“ Veľa hlasov zašumí na jej podporu. Na rok 2013 už majú všetky časti organizácie strategický plán pripravený. Ženy chcú nedočkavo pokračovať v práci.

Stretnutie končí a ženy sa ponáhľajú k autám, ktoré ich berú na pochôdzky. Psychologičky mieria do nemocníc a komunitných centier. Budú počúvať rozprávania žien o problémoch spojených s chudobou – o úzkosti, zneužívaní, depresii, smútku, násilí. Skúsená psychoterapeutka ide do ženského krízového centra. Radí ženám, ktoré boli surovo týrané a mrzačené – jedna po kyselinovom útoku stratila tvár, druhá má lebku rozštiepenú sekerou, ďalšia je dorezaná nožom a zohyzdená. Niekoľko právničiek ide do ženského väzenia, aby sa stretli s klientkami a pripravili ich obhajobu. Do nového a väčšieho väzenia sa dnes zmestí viac žien, ale obvinené sú z tých istých starých známych „mravných priestupkov“: z úteku z domu, z toho, že boli znásilnené alebo donútené prostitúovať (jedno i druhé spadá pod obvinenie z „cudzoložstva“). Ďalšie právničky sa pridávajú k sociálnym pracovníčkam a idú do „mediačného centra“, nevykurovaného prepravného kontajnera v areáli Welayat, sídle provinčnej štátnej správy. Ženy sem prichádzajú v zástupoch a s pracovníčkami hovoria o manželoch, ktorí ich znásilnili, bili, nútili do prostitúcie alebo vyhodili z domu. Problémom bežných žien v Afganistane niet konca. „Pokrok“ spočíva hlavne v tom, že im „mimovládky“, ako je táto a ďalšie organizácie občianskej spoločnosti, pomáhajú.

V tejto mimovládnej organizácii je jednou z mojich dlhoročných priateľiek Hala. Obe sme do organizácie prišli naraz, v roku 2002, ona po tom, ako sa so svojimi rodičmi a bratom vrátila z exilu v Iráne. Študovala vtedy na vysokej škole a bola najatá ako prekladateľka. Dnes pracuje na administratívnom oddelení. Povie mi: „Na začiatku sme nič nevedeli – podmienky, v ktorých sme pracovali, boli hrozné. Naplno nás zamestnávala núdzová humanitárna práca. Kým sme prišli na to, že ‚pomáhať‘ nestačí, prešlo pár rokov. Na to, aby si ženám skutočne pomohla, musíš zmeniť ich život. Museli sme sa naučiť, ako preniknúť do politickej diskusie, ako taktizovať pri snahe o zmenu zákonov, ako sa rozprávať s tými najkonzervatívnejšími ľuďmi. Stále sme sa niečo učili a zmúdreli sme.“

Atmosféra voči ženám sa však zmenila. Mnoho ľudí si myslí, že sa to udialo v roku 2005, keď bola v Kábule zavraždená Šajma Rezaje, obľúbená moderátorka televízie Tolo. Asistenčná misia Organizácie spojených národov v Afganistane približne od roku 2005 až do roku 2009, keď zverejnila svoju správu, informovala

o sérii poprav vysokopostavených žien v Kandaháre a ďalších provinciách. Nikto nikdy nebol zatknutý ani potrestaný. Popravy sa tak stali praktickým nástrojom na odstránenie žien – násilie, ktoré je v domácnostiach páchané na toľkých ženách, ukázalo svoju verejnú tvár.

Zomreli policajtky, herečky, novinárky, poslankyne provinčných rád, obhajkyne ľudských práv, školáčky, učiteľky a v niekoľkých prípadoch dokonca aj manželka, ktorí svoje manželky neudržali doma.

V roku 2009 vstúpil do platnosti šiitsky zákon o osobných právach, ktorý akoby vyšiel z dielne Talibanu. Hoci ho prijal parlament a všetky potrebné inštitúcie, obmedzil autonómiu žien. Protesty v zahraničnej tlači dosiahli, že takzvaný „zákon o znásilnení v manželstve“ bol stiahnutý. Prezident Karzaj ho však následne nariadil dekrétom. „Proti tomu zákonu sme bojovali naozaj tvrdo,“ hovorí Hala. „Vzal ženám slobodu a porušil ich práva. Bolo úplne jasné, že sa zo žien stali občianky druhej kategórie. Prišli sme o všetky ilúzie.“

Dovtedy boli ženy presvedčené o tom, že ich chráni článok 22 afganskej ústavy z roku 2004. Uvádza sa v ňom, že muži a ženy sú si pred zákonom rovní v právach aj v povinnostiach. Právnicki sa však v súdnych prípadoch začali čoraz častejšie odvolávať na článok 3 ústavy, ktorý ako posledného arbitra stanovuje islamské právo šaría. „Bola to pre nás úplne nová situácia,“ hovorí Hala. „Museli sme sa oboznámiť so šariou a naučiť sa ju interpretovať. Toto poznanie náš prístup veľmi zmenilo.“ Sedí za stolom, narovná chrbát a vyzerá, akoby narástla. „Šaría od žien nevyžaduje, aby boli doma,“ vraví. „Moja práca islamu neprotirečí. Proti islamu sú extrémisti, ich násilie a drogy.“ Zasmeje sa nad svojou prudkosťou. „V tomto som spravila pokrok,“ hovorí. „Naučila som sa, že mám právo hovoriť. Teraz hovorím stále a som v tom dobrá.“

Ešte minulý rok však Hala stála na pokraji smrti. Je šťastne vydatá, ale mala rizikové tehotenstvo, pre ktoré musela stráviť mesiace v posteli. Napokon skončilo sfušovaným pôrodom. Dieťa sa síce narodilo zdravé, ale Hala sa uzdravovala iba pomaly. Preto jej lekári povedali, že musí absolvovať operáciu. Na následky biednej zdravotnej starostlivosti už v Afganistane zomrelo niekoľko mojich bývalých kolegyň, no tehotenstvo pre ženy predstavuje mimoriadne nebezpečenstvo. Zdá sa, že kancelária tejto „mimovládky“ je plná mladých žien, ktoré sú pobledlé po ťažkom tehotenstve. (Jedna sa pýta druhej: „Ešte stále ťa to bolí?“) Hillary Clinton sa pýtala štúdiu Agentúry pre medzinárodný rozvoj USA (USAID), ktorá uvádzala také neveriteľné zlepšenie v oblasti zdravia žien – napríklad očakávaná dĺžka života žien prudko vyletela z 42 (v roku 2004) na 62 rokov (v roku 2012) –, že ani experti, ktorí sa na štúdiu podieľali, výsledkom neverili. No kým USAID míňa peniaze na mediálny humbug, na následky „komplikácií spojených s reprodukčným zdravím“ zomiera každý deň štyridsaťosem afganských žien. Za jedenásť rokov sa materská úmrtnosť „zlepšila“ tak, že sa z posledného miesta posunula na „jedno z posledných“. Dojčenská úmrtnosť je ešte stále na chvoste.

Členovia Vysokej mierovej rady, ktorých osobne vybral prezident Karzaj, neustále debatujú najmä o odzbrojení stoviek malých milícií v krajine a o zmie-



Ženská väznica v Kábule. Foto: Ann Jones

rení. Deväť zo sedemdesiatich členov rady tvoria ženy. Do rady však boli pribrané až po nátlaku medzinárodného spoločenstva. Bolo to prvýkrát, čo Afganistan zobral vážne sériu rezolúcií Bezpečnostnej rady OSN schválenú v roku 2000. Zasaduje sa za to, aby sa ženy v konfliktných zónach zúčastňovali rozhodovania počas každej fázy mierotvorby a povojnovej obnovy, a má zaistiť, aby bol mier spravodlivý, trvalý a aby nebol len ďalšou dočasnou neprítomnosťou vojny. (Mnohí Afganci sú presvedčení, že kým nebudú pred spravodlivosť predvedení vojnoví zločinci, vrátane tých, ktorí dnes sedia vo vláde, skutočný mier nebude možný.) Vo Vysokéj mierovej rade, ktorá vznikla preto, aby sa dohodla s Talibanom, sedí dvanásť zástupcov bývalého režimu Talibanu, nespočetne veľa jeho sympatizantov, ale ani jeden zástupca či zástupkyňa občianskej spoločnosti, hoci najmä vďaka nim si ženy niečo vydobyli.

Napriek tomu mi jedna z členiek rady hovorí, že prítomnosť žien má svoj zmysel najmä v rokovaní s Talibanom na nižšej úrovni. „Extrémisti majú možnosť na vlastné oči vidieť, že v Afganistane žijú okrem mužov aj ženy,“ vraví a dodáva: „A nám ženám sa tam niekedy aj niečo podarí.“ Na jednej schôdzi Talibanovia údajne kázali o potrebe obnoviť prísne pravidlá obliekania. Umlčala ich až jedna členka rady, ktorá im poradila, aby nehanobili samých seba, keď sa znížia k tomu, že svoju pozornosť venujú nemravným ženám. „Nech idú do pekla, kam patria,“ povedala. „Sústredte sa na čistotu mužov, tá je dôležitejšia.“

V jeden deň sa pridávam k právničkám a sociálnym pracovníčkam z mimovládnej organizácie. Ideme do mediálneho centra. Uzavretý areál Welayatu je plný ozbrojených mužov. Vnútri mrazivo chladného prepravného kontajnera sa zhovára s dvadsiatničkou Masudou. Šťastne mi rozpráva o tom, ako pre ňu sociálna



Zvyšovanie gramotnosti žien. Foto: Ann Jones

pracovníčka „urobila zázrak“. Zrazu sa skloní a pobozká jej rukáv. Keď Masuda prišla do centra prvý raz, bola zúfalá: manžel, jeho matka i jeho sestra ju takmer každý deň bili. To všetko preto, lebo manželovi nedala dieťa. Potom právnička vysvetlila Masude, a neskôr aj jej manželovi, aké majú podľa štátneho práva a podľa šarie práva a povinnosti. Počas ďalších štrnástich stretnutí s Masudou a jej manželom, na individuálnych aj spoločných schôdkach, sa sociálnej pracovníčke podarilo dôjsť k rodinnému zmiereniu založenému na dohode o dobrom (moslimskom) správaní. Masuda je dnes šťastná a vraví, že manžel sa k nej dokonca správa milo. (V dohode sa píše, že nikto z rodiny ju nesmie udrieť ani ju nútiť nosiť burku.)

Teraz tu sedí zavinutá v tmavohnedých šatách s ladiacou šatkou na hlave a usmieva sa. Vedľa nej sedí jej matka, drobná žena s burkou odhrnutou z tváre. Masudina matka hovorí: „To všetko vďaka tomu, že nám právnička vysvetlila, že žena má ľudské práva, aj podľa šarie – a že muž, ktorý na to nedbá, môže ísť do väzenia.“ Dotkne sa dcérinej ruky a vraví: „Nevšímala som si to. Dcére som hovorila, že inú možnosť, než prijať svoj trest, nemá. Nikto mi nikdy o žiadnych právach nepovedal.“ A Masuda dodáva: „Teraz o nich hovoríme všetkým.“

Pristihnem sa pri myšlienke, že ak by táto malá mimovládna organizácia mala dostatok času, mohla by postupne – ženu po žene, rodinu po rodine – zmeniť celú krajinu. No keď odchádzame z centra a vraciame sa naspäť cez areál, moje zvyčajne priateľské kolegyne sa predo mnou ženú po zľadovatennom chodníku tak rýchlo, ako im to len čižmy na opätkoch dovoľujú. Na stene vedľa mňa sa objaví tieň ozbrojenca na streche. Spomeniem si, že len pred pár týždňami na tom istom mieste afganská príslušníčka polície zastrelila amerického ozbrojenca pracujúceho pre súkromnú firmu. Uvedomím si, že vďaka rastúcemu an-

tiamerikanizmu som sa pre svoje priateľky stala príťažou: nechcú, aby ich nejaký strelec videl bok po boku s týmto pohyblivým terčom z cudziny.

Neskôr v malom hoteli vlastnenom Afgancami zbadám dve mladé ženy. Fajčia vodnú fajku a o dušu píšu esemesky. Majú na sebe obtiahnuté mäkké svetle a čierne elastické minisukne. Pod nimi majú čierne čipkované pančuchy. Hovoria, že študujú na Kábulskej univerzite a spolupracujú s umelcami, ktorí sa zaujímajú o ľudské práva. Musím sa ich spýtať: „Nerobia vám muži problémy pre vaše oblečenie?“ Smejú sa, akoby som povedala niečo naozaj vtipné. Napokon jedna prizná: „Hocike na univerzite by sme naozaj nemohli byť sami sebou, ale chodíme na fakultu humanitných a spoločenských vied.“ Chcú usporiadať veľkú výstavu s hudbou a tancom, ktorá by trochu zdvihla náladu Kábulčanom, ktorí sa im zdajú príliš zadumaní a depresívni. Z ich drahého európskeho oblečenia a angličtiny, ktorá je rovnako dokonalá ako ich nalakované nechty, je zrejmé, že boli v zahraničí a vrátili sa len nedávno. Je dosť pravdepodobné, že majú európsky pas. Do Kábulu dorazila „girl power“ – v oblečení, ktoré tieto ulice nevideli od 70. rokov.

O tom, že veci sa menia, niet pochyb, hoci zmeny sú zložité a často protichodné. V Afganistane je to rovnako aj so všetkým ostatným. Napríklad Ministerstvo pre ženské záležitosti v období od mája do októbra 2012 dostalo hlásenie o 3 a pol tisícoch prípadoch „ťažkého násillia“ voči ženám (vrátane sedemdesiatich popráv štátim hlavy). Moje kolegyne však tieto čísla interpretujú tak, že ženy, ktoré útoky prežili, našli odvahu sťažovať sa. Zmena, na ktorej záleží, sa deje v ženách samotných. Každý, kto má televíziu, vidí, že parlamentné poslankyne sedia v (svojho času šokujúcej) blízkosti mužských kolegov, a dokonca zdvíhajú ruku, aby vyslovili svoje námietky.

Psychologičky z mimovládnej organizácie chodia do talk show, kde diskutujú o traume a odpovedajú na otázky národa, ktorý je plný úzkosti a obáv. (Prečo je môj syn agresívny? Prečo si nikdy nie som istá, či som zatvorila dvere?) Právne expertky, ktoré podávajú informácie o manželskom práve a právach žien, sú vítané v dievčenských školách a dokonca aj v mešitách, ktoré sú bežne otvorené iba pre mužov. Ľudia po poznatkoch týchto žien doslova dychtia.

Iní Afganci, podľa ktorých je poznanie bohorúhačstvom, však pokračujú v politických vraždách a popravách. V júli 2012 členovia Talibanu v dedine v provincii Parwan postavili pred súd dvadsaťdvaročnú ženu Najibu. Obvinili ju z cudzoložstva s veliteľom Talibanu. Po hodine ju popravili strelbou zozadu a dedinčania popri tom volali: „Boh je veľký!“ V júli toho istého roku Hanifu Safi, riaditeľku pre ženské záležitosti v provincii Laghmán, spolu s jej manželom zabila bomba nastražená pod autom. V decembri bola cestou do práce zastrelená jej nástupkyňa Najia Sediqi. V tom istom mesiaci bola v Kapise cestou zo školy domov strelou do hlavy smrteľne zranená Anisa, žiačka desiateho ročníka a dobrovoľníčka v projekte vakcinácie proti detskej obrne. V januári 2013 sa Taliban v provincii Wardak prihlásil k zodpovednosti za únos, mučenie, zastrelenie a obesenie ženy, ktorá pracovala pre mimovládnu organizáciu, ktorá ženám poskytovala potreby na šitie a tkanie kobercov, aby mohli pracovať aj doma – tak, ako to bolo kedysi prijateľné aj pre vládu Talibanu. (Nadmiera násillia v tomto prípade hovorí sama za seba.)

Myslím na jednu z našich poradkýň. Pracuje so ženami, ktoré prežili znásillenie, bitie, mučenie, pokusy o vraždu, no nie je vyhorená. Naopak, hovorí, že ju odpor žien proti tlaku, aby rezignovali na svoj život, posilňuje. Aj ona sa naučila ozvať sa a dokonca kandidovala na verejnú funkciu. Na jej vynikajúce prejavy bol hrdý aj jej manžel. Keď mala na dosah víťazstvo, začal dostávať listy z dediny svojich rodičov v inej provincii, ktoré ho varovali, aby svoju ženu držal doma. Po listoch nasledovali výhražné telefonáty na jej mobil. Zmenila si telefónne číslo, rodina sa presťahovala na druhý koniec mesta, a hoci to pre jej manžela znamenalo možnú stratu pôdy v dedine, odkiaľ pochádza jeho rodina, rozhodol sa, že sa do dediny už nikdy nevráti. Je to odvážna žena, ktorá ani počas vlády Talibanu neprestala pracovať ako psychologička vo vládnej nemocnici. (Hovorí: „Taliban má toľko psychických problémov, pridávajú nám prácu.“) V rozhlase a v televízii naďalej vystupuje ako prívetivá a upokojujúca poradkyňa, no vraví mi: „Cítim, že nie som teraz v bezpečí.“ Podobne ako mnohé ďalšie ženy, aj ona sa obáva, že jej manžel bude napokon naliehať, aby zostala doma – nie preto, že by bol konzervatívny, ale preto, že má o ňu strach.

Myslím aj na ďalšiu kolegyňu. Vede mimovládnu organizáciu, ktorú stále volám „našou“. Verí, že zahraniční donori budú aj naďalej podporovať občiansku spoločnosť v Afganistane a zasadzovať sa za práva žien. „Je im jasné, že od tejto vlády zmenu čakať nemožno – zmena musí prísť od nás,“ vraví. „Moje vnútorné presvedčenie mi hovorí: choď do toho. Možno budeme musieť nosiť konzervatívne oblečenie a prideme o časť našej slobody. Nech sa stane čokoľvek, všetko nám nevezmú.“

Myslím na Dustanu, ktorá v roku 2002 začínala ako prekladateľka a dnes v tejto organizácii vedie logistiku. Povedala mi: „Za tie roky som sa stala aktivistkou za práva žien a k tejto téme som pritiahla aj manžela. Toto tu je teraz moje poslanie, moja osobná predstava. Môžu ma zavrieť doma, ale spôsob, ako pracovať, si aj tak nájdem. Súčasťou tohto hnutia budem navždy. Svoj názor sme si sformulovali.“

Idem na večeru s jednou európskou priateľkou. Svojho času sme v tejto „mimovládke“ boli kolegyňami. Dnes vedie európsku mimovládnu organizáciu pôsobiacu v oblasti vzdelávania. Ukazuje mi fotografiu vnuka a ja si pomyslim: v Afganistane aj starneme. Rozprávame sa o mnohých veciach, ktoré by afganské ženy už mohli urobiť, keby sa svojho času Spojené štáty rozhodli namiesto fundamentalistov, ktorí prácu žien hatia (je jedno, či ako spojenci alebo ako nepriatelia), podporovať umiernený a progresívny politický tábor. Priateľka mi hovorí, že afganské ženy, ktoré pracujú na vedúcich pozíciách jej mimovládnej organizácie, si už podali žiadosť o azyl v Európe. Vedia, že budú na čiernej listine.

Vravím jej: „V hlave mám dva súperiace príbehy. Jeden hovorí o silných, odhodlaných afganských ženách, ktoré zametú s Talibanom a budú pokračovať v obnove práv žien v krajine. Druhý je o tých istých silných, odhodlaných ženách, ktoré bez ohľadu na to, či sa Taliban k moci dostane alebo nie, muži zatvorí doma, zrušia ich organizáciu alebo ich zastrelia.“ Moja priateľka dodáva: „Oba príbehy sú pravdivé.“

(Pôvodne vyšlo v časopise *The Nation* 15. marca 2013. Z anglického originálu preložila Ľubica Kobová.)

PETER GETTING

Bozaj mi (Jämmerlich)

Stredoveké čarodejnícke modlitby z dôb inkvizície

PETER GETTING (1975) je prozaik a publicista. Prózy publikuje časopisecky, knižne aj v rozhlase. Je autorom zbierky poviedok *Klietky* (2007), románu *Mrchovisko* (2010) a zbierky *Tiene čiže Mein Kampf* (2012). Žije a pracuje v Bratislave, okrem autorskej literárnej tvorby sa venuje aj publicistike a podieľal sa aj na viacerých nezávislých kampaniach umeleckého a spoločenského charakteru.

Čarodejnícke modlitby patria k dosiaľ málo známym faktom z dôb inkvizície v odbornej aj umeleckej spisbe. Tvorili pritom súčasť inkvizíčných pohonov proti domnelým čarodejníckim a ako také boli zanesené do smolných kníh a inkvizíčných spisov. Poetika týchto výtvorov, ktoré mali byť dielom samotného diavla a slúžiť čarodejníckim na privolávanie pekelných milencov, cestou na sabat či pri škodení ľuďom, v mnohom dokresľuje pozadie inkvizíčných procesov a, žiaľ, vykazuje rysy nápadne podobné iným pohonom na ľudí, ociachovaných v mene akejkoľvek „humanity“.

Týka sa to aj inkvizíčných procesov zo 17. storočia v Sliezsku. Po tom, ako bola pápežskými bulami zriadená inkvizícia a následne aj tortúra schválená ako súčasť procesov, nastala na starom kontinente temná kapitola dejín, atmosféra strachu, poverčivosti a nevzdelanosti, navyše umocnená následkami tridsaťročnej vojny. To bolo podľa českého historika Mareka Tomaščíka hlavným dôvodom severomoravských čarodejníckych procesov: „V Európe bývalo zvykom, že s odsúdenými sa spaľovali aj ich súdne spisy. Procesy na severe Moravy boli v tomto smere výnimkou, pretože sa zachoval takmer kompletný archívny materiál.“¹ Okrem vyšetrovania pri tortúre zahŕňa aj „priznania“ čarodejníckych povier. Texty boli podľa historika Mareka Tomaščíka vytvorené samotnými vyšetrovateľmi, ktorí vychádzali z vtedajšieho teologického učeni, a inkvizítori ich vkladali do úst obvineným za použitia násilia alebo aspoň pod jeho hrozbou.² Zápisy z výsluchov potvrdzujú, že nezriedka išlo o slušných a vážených ľudí, ktorí sa rozhodne bránili opakovať slová inkvizítora, čo dokazuje napríklad text v spise: „A diabol sa pri tom veľmi vzpiera, kým obžalovaná vydala toto svedectvo.“³ Inokedy podľa záznamov radili obetiam čarodejnícke modlitby kat a jeho pomocníci, ktorí im takto podsúvali výpovede, pretože vraj „často ani nevedeli, čo majú povedať“. V správe severomoravského inkvizíčného tribunálu z 21. apríla 1687 sa výslovne uvádza: „Jedna z obžalovaných, nejaká Binderová, údajne predstúpila pred komisiu, že nie je čarodejnica, ale poctivá žena, a k tomu, čo dosiaľ priznala, ju naviedla katova žena. Tá ju vraj naučila čarodejnú modlitbu, a aj mladý strážnik Bedrich Jaschke dával zatknutým rôzne poučenia.“⁴

Počas severomoravského inkvizíčného pohonu sa pod taktovkou inkvizítora Františka Jindřicha Bobliga z Edelstadtu štátna a cirkevná moc v rokoch 1678 – 1694 podieľala na umučení a zavraždení spolu 104 obetí. Boblig pri výsluchoch v šumperskom a losinskom regióne tiež vnucoval obetiam modlitby.

Po tom, ako ich zopakovali, ich pisár zaznamenal v inkvizíčných spisoch. Záznamy tamjších dochovaných modlitieb z rokov 1679 – 1683 sú neúplné. Ich celkový počet a rozsah sú neznáme, podobne tento fenomén nie je zmapovaný v iných častiach Európy. Podľa historika Mareka Tomaščíka ide zrejme priamo o zápisy z mučiarnie; modlitby sú písané nemeckým jazykom, v ktorom sa prelínajú stredobavorské vplyvy

s vplyvmi sliezskych nárečí, ale objavujú sa v nich aj časti písané latinou a všetky modlitby sú bez výnimky veršované. Dodáva: „Domnievam sa, že skutoční autori modlitieb tým dokazovali, že mohli byť spievané pri čarodejníckych stretnutiach a na ich rytmus sa mohlo aj tancovať.“⁵ Údajné sabaty sa mali konať na Petrových kameňoch, kde účastníci prichádzali vyzývavo oblečení, konali čiernu omšu s poctami pre knieža pekiel, hodovali, pili, hrala diabolská muzika a dochádzalo k orgiám, počas ktorých členovia sekty obcovali medzi sebou aj s pekelným kniežatom.

Tieto prvky našli odraz aj v modlitbách, ktoré sa hmýria množstvom symbolov – tie mali ešte viac priblížiť Satanovu ponuku. Pre dnešného čitateľa či čitateľku je stredoveký, zložitý svet symbolov do veľkej miery neznámy a ťažko dešifrovateľný: bežným symbolom je cap a koza, zdôrazňujúce zmyselnosť a sexualitu, nechýba kohút, čierna mačka či vajce. Typické je aj hmýrenie farieb: biela reprezentuje magické prostriedky, ducha kúziel, vampírov a zosmiešnenie čistoty, žltá je farbou Judáša, odpadlícva a zjavuje sa pri príchode čerta, červená je farbou ohňa a pekla, zelenou býval znázorňovaný čert, modrá predstavuje magické mocnosti a čierna farba stelesňuje zlo. Inokedy sa ako symbol výstrednosti a zrejme aj väčšej príťažlivosti žien (vnímanej ako dôkaz styku s diablom) zjavujú nohavice, symbol venca zasa značí panenstvo, alkohol je narážkou na pitky počas sabatu, časté poukazovanie na sexualitu vo všetkých formách je popretím šiesteho prikázania. Význam niektorých symbolov nie je celkom jasný ani dnešným bádateľom. Podľa moravských psychológov, ktorí skúmali procesy aj s prihliadnutím na čarodejnícke modlitby, sa autori textov týmto spôsobom, zvlášť pri nadmernom využívaní tortúry, ukájali. Výpovedajú tiež o psychicky narušenom správaní, silnom sklone k sadizmu, nenávisti k ľuďom, enormnej túžbe po peniazoch či sexuálnych deviáciách.



Čarodejnica. Zo stránky: <http://theaterimhof.ch/pages/theater/historisches.php>

¹ TOMAŠČÍK, M. 1996. Čarodejnícké modlitby jako specifický problém čarodejníckých procesů. In BARTEČEK, I. (ed.). *Celostátní studentská vědecká konference Historie*, 27. – 29. 11. 1995. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, s. 69 – 80.

² Tamže.

³ ŠINDELÁŘ, B. 1946. *Vznik, průběh a zánik čarodějnických procesů u nás*. Disertační práce FF MU, Brno, s. 36 – 121.

⁴ Tamže.

⁵ TOMAŠČÍK, M. 1996. Cit. d.
⁶ Zemský archiv Opava. Sběrka mís-topisného materiálu, inv. č. 121, sign. F5, kartón č. 8.

Tieto poeticky nekvalitné, obscénne a perverzné texty, zavše s patologickými sexuálnymi prvkami, sú dnes uchované vo viacerých fóliách v Zemskom archivu v Opavě.⁶ Z nemeckých originálov ich s pomocou cit. d. prebásnil Peter Getting.



Let diabla a bosoriek v zvieracej podobe na sabat. Zdroj: Molitor, *De lamiis et phitonicis mulieribus* (okolo r. 1498)

Stádo kôz a ten cap spomedzi nich,
to je tých desať prikázaní svätých
Šesť bielych sliepok,
kohút v červenej
– a to má byť vyznanie viery svätej?

Bozaj mi riť,
v krk ti naseriem
A tak to platí
a tak ťa dostanem

[fólio č. 5]



Hostina na sabate. Zdroj: Molitor, *De lamiis et phitonicis mulieribus* (okolo r. 1498)

Dve kozy a jeden capku,
každý má tú diery v zadku
Kto chce tieto diery lízať,
vavrínov dosť musí požrať

Dlhý vták a tlsté vajcia
sú mi milšie od ruženca

Zelená, žltá, do venca
je diera môjho milenca

[fólio č. 6]

Fľaky červené i zelené,
modriny, fľaky černizné
Poškvrny všetky úbohé
Daj mi – nech si ťa naskutku vezmem

A ak sa všetko zdarí za rok jeden
Veruže si ťa aj celú vezmem

Orech, muškát a škoricica,
líž ma spredu
– v zadok picaj

[fólio č. 4]

Méék, méék, méék,
môj capko,
príde to zaľahko,
keď si ťa prinesiem, kozliatko

Méék, méék, méék,
kozliatko
príde to zaľahko,
a prinesie si ťa zas capko

[fólio č. 7]

Tri kozičky
a cap sám je
koza čierne
hovno vyserie
Veď chcel to tak Satanáš sám,
vraz mi ho dnu – on je môj pán

A to bude veselica
Z piva, vína
ťaž opica

Vezmi ma do hôr
a v tanček
sľúbim ti panenský venček
Daj mi už svojho vtáka,
daj mi raj
A schyť ma späť
v otcovu veraj

[fólio č. 9]

De lamiis et phitonicis mulieribus
liber secundus de phitonicis mulieribus et de lamiis



Čarodejnice privolávajú búrku. Zdroj: Molitor, *De lamiis et phitonicis mulieribus* (okolo r. 1498)



Jazda na diablovom vlkovi. Zdroj: Molitor, *De lamiis et phitonicis mulieribus* (okolo r. 1498)



Ivana Šáteková: Tvorivé ženy, kresba

Pascalov rozum srdca je vlastne skutočnosťou

Rozhovor s poetkou MILOU HAUGOVOU

Poetka a prekladateľka Mila Haugová nedávno oslávila životné jubileum. Keďže ma ako človeka, ktorý jej tvorbu so záujmom sleduje aj recenzuje, už roky zaujíma i ako žena idúca si vlastnou – tvorivou aj životnou – cestou, dohodli sme si rozhovor.

Že je pre vás písanie dôležité, je evidentné. Zaujíma ma však, či sa ešte stále snažíte aj o hľadanie inovatívnych básnických postupov. Alebo vám už ide len o čo najpriliehavjšie tvarové obkreslenie tematiky básní – bez ohľadu na aktuálny kontext poézie a snahu o svojské zasahovanie doň?

Píšem tak, ako dýcham, a či je dýchanie dôležité, o tom nikto nepochybuje, takže... Nevieť, čo myslíte pod inovatívnym postupom. Som v určitom veku, keď ma písanie zaujíma v inom zmysle: chcem vedieť, nakoľko a ako som v tom písaní naozaj ja a nakoľko je v tom určitý odstup, ktorý môžem sama riadiť a reflektovať. Myslím, že je to ako bimetalický pásik s dvomi kovmi, z ktorých je každý rovnako dôležitý. Miera spontaneity je vekom určite menšia, ale verím, že ešte stále existuje do takej miery, aby to písanie bolo živé a zaujímavé. A, samozrejme, po napísaní príde sebareflexia a vnútorná autocenzúra, verím, že ju ešte stále mám. Máte pravdu, ide mi o čo najtesnejšie preniknutie k téme básne a k neustálemu prehlbovaniu v podstate toho istého: skúmania mojich vzťahov k blízkym, k svetu, a ak mám byť patetická, tak aj k Vesmíru a hviezdám – k niečomu, čo ma presahuje.

Ako hodnotíte súčasnú slovenskú poéziu? Ktorých básnikov a poetky považujete za relevantných?

Súčasná slovenská poézia je veľmi dobrá, má európsku úroveň. Myslím teraz na Štefana Strážaya, Ivana Štrpku, Annu Ondrejkovú, Danu Podrackú, Nóru Ružičkovú, Erika Jakuba Grocha, Rudolfa Juroleka a tiež Petra Macsovszkého, potom je tu Ivan Kolenič a z radu sa vymykajúci Kamil Zbruz.

V čom konkrétne je vám blízka napríklad Nóra Ružičková?

Nóra Ružičková je dvojdomá, je aj poetkou, aj výtvarnou umelkyňou, je mi veľmi blízke jej presné oko, ktoré naozaj „vidí“. Okrem toho je v každej svojej novej zbierke originálna a neopakovateľná.

Ktoré ďalšie slovenské autorky sú pre vás inšpiratívne a v čom?

Mám veľmi rada Lýdiu Vadkerti-Gavorníkovú za jej spôsob písania. Nevie, či ma inšpirovala, možno nepriamo, lebo kým žila, boli sme, dovoľím si povedať, priateľky.

Ktoré zahraničné autorky máte rada a prečo?

Mám veľmi rada ešte žijúcu rakúsku poetku Friederike Mayröcker, nielen pre jej tvorbu, ktorú obdivujem, pre neutíchajúcu krásu jej písania, hoci má už 84 rokov, ale i pre jej spôsob života: verného sebe, písaniu. Najviac u nej obdivujem jej neustálu vieru v silu slov a ich krásu a vieru v potrebu poézie pre šľachtienie jazyka.

Čo vás vie v literatúre odradiť, resp. čo považujete za prejav nekvalitného textu?

Našťastie mám dobre vycvičené „čítanie textu“ ako bývala redaktorka a tiež vášnivá súkromná čitateľka, takže skoro vždy veľmi zavčasu spoznám, o aký text ide, a knihu si nekúpim. Alebo ak dostanem knihu, ktorá sa mi nepáči, aj to sa stane, tak ju barbarsky zahodím do zberu papiera. Nevie, v rýchlosti povedať, čo je znakom nekvalitného textu, spolieham sa na svoje literárne inštinkty, zatiaľ úspešne.

Čo, naopak, musí mať text kvalitný?

Musí ma zaujať. Momentálne som čítala *Písачky pre milovanú Lutéciu* – úžasná, nádherná kniha plná skutočne prežíanej erotiky a sexu a zároveň čistá a mne ľudsky a spisovateľsky blízka. Tatarka bol sám sebou aj v literatúre, aj v živote, a bol v oboch kvalitný: text má predovšetkým nádherný jazyk – aj jazyk lásky, aj jazyk občiansky.

Ktoré naše časopisy, nemusí ísť iba o tie literárne, považujete za hodnotné?

Mám rada *GEO* a *Záhradkára* – okrem literatúry je mojou vášňou príroda a moja záhrada.

KAŽDÝ NECH ŽIJE PRAVDIVO SVOJ INDIVIDUÁLNY ŽIVOT

Ako vnímate previazanosť života a tvorby? Dajú sa od seba oddeliť? Nemyslím naivné stotožňovanie lyrickej hrdinky a autorky, skôr rôznu mieru ich previazanosti – dá sa podľa vás spretrhať?

Svoju prvú knihu som napísala pod pseudonymom. Bola to zbierka básní nesúrodých a ľahko napísaných. Potom som si uvedomila, že tak sa to nedá a že



Mila Haugová. Foto: archív Mily Haugovej

to, čo píšem, musí nejakým spôsobom byť previazané, tuho spletené s mojim životom. Áno, nie naivné stotožňovanie lyrickej hrdinky s autorkou, ale také písanie, kde si autorka stojí za každým slovom, básňou, textom, aj za svojim lyrickým alter egom, akým bola v mojom písaní Alfa, ktorá mi veľmi pomohla vyjadriť sa v tretej osobe, ktorá je niekedy intímnejšia ako, povedzme, prvá. Potom to boli *Kassandra*, *Orfea*, *krídlatá žena*, *pomalá lukostrelkyňa*. S *Orfeom* to bolo zaujímavé, literárny kritik zmenu mena prvého známeho básnika *Orfea* na *Orfeu* „trochu“ nepochopil a naznačoval akúsi zmenu v sexuálnej orientácii. No a samozrejme, že sa to dá navonok spretrhať. Vezmite si, povedzme, *Wallacea Stevensa*, ktorý bol bankovým úradníkom, alebo *St. John Pearsa*, diplomata – veľa ľudí nevedelo, že píšu básne. Ale priznám sa, že nepoznám taký príklad u píšucich žien – sme úprimnejšie?

Vo vašej tvorbe je dodnes prítomný erotický rozmer, čo je téma, ktorá sa v istom veku značne tabuizuje. Ako sa k otázkam sexuality a veku staviate vy?

Jednoznačne úprimne a pozitívne. To, že sa o niečom, a hlavne u žien, v určitom veku nehovorí, neznamená, že to neexistuje. A že sa to pokladá za tabu, neplatí pre mužov. Ak má muž v mojom veku erotický vzťah a svoj sexuálny

život, tak mu závidia a obdivujú ho. Ak sa s tým prizná žena, tak je to prijímané rozpačito aj od samotných žien. Každý nech žije pravdivo svoj individuálny život a nech sa nestará o to, čo si o tom myslí spoločnosť. Prejavy lásky, erotiky a sexuality sú prejavom miery našej vnútornej slobody: v tomto smere sa cítim byť absolútne slobodná.

Je niečo, v čom sa slobodná necítite?

Napríklad vo veľkých obchodných domoch mám pocit, že ja i ostatní sme do niečoho tlačení – alebo ak pozerám televíziu či čítam noviny. Našťastie, môžem televíziu vypnúť a noviny zahodiť. Niekedy sa necítim ako slobodná občanica u lekára, na úradoch...

Ste zalúbená?

Som zamilovaná, presnejšie, je tu muž, ktorého milujem. V mojom veku som si uvedomila, že je to hodnota, ktorú nenahradí nič iné. A nezáleží na tom (hoci je to skvelé), či ste aj vy milovaný, najhlavnejšia je vaša schopnosť milovať, prejavíť lásku, dať zo seba aj zo srdca všetko, aby smrť nemala čo vziať. Vedeli ste, že podľa najnovších vedeckých výskumov obsahuje aj tkanivo srdca neuróny, aké sú v mozgu? Nie je to nádherné? Takže Pascalov „rozum srdca“ je vlastne skutočnosťou. A v čase absolútnej nadvlády rozumu a logiky je to pre mňa správa, ktorá spätne odobruje môj život podľa „rozumu srdca“.

DEKLAROVAŤ SA AKO NIEKTO MI NIE JE VLASTNÉ, SOM INDIVIDUALISTKA A NEVIEM SA PRISPÔSOVAŤ

Kedy ste sa prvýkrát stretli s pojmom feminizmus? Ktoré jeho témy pre vás boli zaujímavé, resp. ste ich vnímali ako potrebné riešiť? Ako vnímate feminizmus dnes?

Myslím, že cez feministický časopis *Aspekt*, ktorý bol vo svojej tlačenej podobe naozaj skvelý a unikátny. Spolupracovala som s redakciou. Najviac ma zaujímali teórie feministických filozofií, ktoré sa týkali toho, nakoľko je ženské písanie spojené s telom, telesné alebo telové – myslím, že viete, o čo mi ide. To-ťisto, tieto teórie mi boli blízke, lebo najlepšie vyjadrovali môj spôsob písania. Riešiť bolo treba hlavne týranie žien a detí, netýkalo sa ma to osobne, a som rada, že sa v tomto ohľade niečo pohlo. Ja sama nemám dosť síl zapájať sa do niečoho, som rada, že zvládam seba a svoju rodinu, ale keď je niekto schopný pomáhať, je to obdivuhodné.

Označili by ste sa za feministku?

Neoznačujem sa asi nijako, len azda označeniami pre mňa samozrejmi – človek, žena, poetka, matka, dcéra už nie, mama zomrela, stará mama, mi-

lenka, priateľka, ale nikdy som nechcela ani nemohla patriť k žiadnej vyhranenej skupine. Je v tom moje vnútorné, veľmi individuálne založenie, má to korene v rodine. Sympatizovala som s určitými hodnotami, ktoré feministky presadzovali a prinášali, ale deklarovať sa ako „Niekto“ mi nie je vlastné, som individualistka a neviem sa prispôbovať.

Zažili ste vo svojom živote situáciu, keď ste si uvedomili svoj rod v negatívnom zmysle?

Nie, nezažila. Som rada, že som žena. Muži, ktorých som na svojej ceste stretla, boli ku mne féroví, a ak nie, tak som na tom mala časť viny aj ja. Môj otec, starý džentlmen, ma pokladal, samozrejme zaujato, za najkrajšiu a najmúdrejšiu (vedela som, že to tak nie je), a preto som TO svoje byť ženou v podstate prežívala a prežívam spokojne. Aha, predsa len mi niečo napadlo, trochu aj asi smiešne. Učila som na SPTŠ v Ivanke pri Dunaji a v roku 1971 som mala ísť so študentmi na poľnohospodársku prax. Riaditeľovi som povedala, že nemôžem, lebo čakám dieťaťko. Povedal: Súdržka Haugová, kladiete záujmy súkromné nad záujmy spoločenské! Ale on bol rovnako arogantný aj k mužom, aj k ženám.

Zmenili by ste vo svojom živote niečo, ak by ste mali tú možnosť?

Je to taká otázka „if“. Vy veľmi dobre viete, že je to skoro nemožné. Sú také veľké obrátenia – napríklad Jean Arthur Rimbaud, po tragickom rozchode s Verlainom a na matkin popud a príkaz absolútne prestal písať a zmenil svoj život: predával zbrane... Myslím, že mu to veľa šťastia neprinieslo. Takže nie.

Viem, že ide zase o otázku „if“, ale ktorú svoju vlastnosť by ste radšej nemali, a za ktorú povahovú črtu ste, naopak, vďačná?

Netrzeplivosť mi spôsobila veľa problémov. A za čo som povďačná? Asi za to, že sa viem v krízových situáciách rýchlo rozhodovať a nezložím sa tak ľahko, a ešte mám po otcovi dobrý orientačný zmysel, čo mi pomáha, keď cestujem a som na neznámom mieste. Zablúdila som len raz, v podzemnej garáži na letisku v Bruseli. Mala som ozajstný strach, ako v thrilleri, no potom som akosi našla taxík.

Čo si najviac ceníte u druhých?

Spomínanú trzeplivosť, ktorú ja nemám.

Ktoré svetové mestá máte rada, resp. čo v nich vás očarúva?

Mesto, ktoré mám rada, je Florencia – strávila som tam jedny svoje narodeniny, v kláštore San Marco som si pozrela fresku Zvestovania. Vôbec sú to mestá na juhu, aj Janov je nádherný, pri mori, aj Benátky sú čarovné a spája sa s nimi moja obľúbená poviedka od Thomasa Manna *Smrť v Benátkach*, čo bol aj nádherný film od Viscontiho – boli v ňom skvelí herci a mladý, dych zarážajúco

krásny Tadzio a pláž s tušenými Benátkami... Mám rada skôr trochu menšie mestá než tie celkom obrovské, hoci aj v Londýne a Berlíne bolo skvelo, len ma trochu unavovali svojou rozlohou. New York je krásny len v centre, ostatné štvrte sú hrôza. Bývala som v Queense a cesta podzemkou pre mňa bola hororom. Len Guggenheimovo múzeum od architekta Franka Lloyd Wrighta to vyvážilo, spolu s výstavou Marka Rothka.

A čo Bratislava?

Dlho som chodila z Bratislavy „domov“ na Zajačiu Dolinu. Bývali sme v nej dlhé roky a nestala sa mi srdcu blízkou, možno niektoré jej časti – pri Dunaji, som prekvapená, ako príjemne urobili a naprojektovali Euroveu. Ešte som mala rada redakciu *Romoidu* na Štefánikovej ulici, vtedy Obrancov mieru.

Aké sú vaše najbližšie plány, na čom teraz pracujete?

Práve som odovzdala do vydavateľstva rukopis básnickej zbierky *Cetonia aurata* (čo je meno krásneho chrobáka, zeleno-zlatého, žije na ružiach), asi príde korektúry... A potom v októbri sa mi narodí druhá vnučka (sme taká ženská malkinová rodina), tak plánujem byť pre prvú vnučku Aimeé ďalej dobrou starou mamou a tiež pre ešte bezmenné dievčatko, ktoré príde. Viete, čítala som, že deti, ktoré majú starých rodičov, majú väčšiu šancu prežiť „dobrý život“.

(Zhováral sa Derek Rebro.)



Ivana Šátoková: Tvorivé ženy, kresba

LENKA KUKUROVÁ

Feminizmus v slovenskom umení (1989 – 2004)

Rodová a feministická tematika patria na poli slovenského súčasného umenia už k pomerne reflektovaným oblastiam. Na rozdiel od informačného vákua, ktoré na našom území existovalo po revolúcii po veľkú časť 90. rokov, dnes je k dispozícii viacero prekladových, slovenských a českých autorských textov, vznikli tematické odborné publikácie a boli realizované viaceré výstavy. V oblasti umeleckej teórie vykonali veľkú časť práce napríklad Martina Pachmanová, Mirek Vodrážka, Katarína Rusnáková, Jana Geržová, Zuzana Štefková a iní. Hoci značná časť slovenskej a českej odbornej verejnosti (najmä žien) sa k feminizmu či rodovým štúdiám v súčasnosti otvorene hlási alebo sa voči nim prinajmenšom negatívne nevyhrdzuje, u umelkyň a umelcov to ani zďaleka nie je taký častý jav.¹ Aj napriek tomu, že táto téma je teoreticky relatívne pokrytá, však stále nemožno tvrdiť, že ide o všeobecne prijímaný či dominantný diskurz, ktorý by bol navyše presadzovaný štátnymi inštitúciami.

Načrtnutá problematika je tematizovaná v niekoľkých slovenských a českých odborných publikáciách.² Vo svojom príspevku príležitostne odkazujem na český kontext, keďže vývoj problematiky v oboch krajinách navzájom bezprostredne súvisí. Konkrétnou oblasťou môjho skúmania je spôsob, ako sa vplyv feministických, rodových a queer teórií prejavuje v zmysle politického obsahu či podtextu umeleckých diel, prípadne výstavných projektov a domácich diskusií o umení. Nezameriavam sa teda primárne na skúmanie subjektívne tematizovanej telesnosti, alebo na skúmanie tém súvisiacich s rodovými otázkami, pokiaľ ich zmyslom nie je prehodnotenie noriem a narušanie spoločenských predsudkov. Výstavy a diela, ku ktorým sa budem vyjadrovať, majú kritický potenciál. Bude ma pritom zaujímať najmä ich presah do verejnej roviny.

Problém s terminológiou nastáva už pri samotnom pojme feministické umenie. Napriek tomu, že mnohé slovníky uvádzajú pod týmto heslom iba umenie ženských umelkyň tematizujúcich feministické otázky,³ zastávam názor, že feminizmus ani feministické umenie nemusia byť nevyhnutne ženskou záležitosťou, naopak, týkajú sa spoločnosti ako celku. Rozhodujúcim preto pre mňa nie je rod umelca či umelkyne, ale obsah a vyznenie diela. V rovnakom duchu uvádza definíciu feministického umenia Lenka Krištofová: „(...) feministické umenie môže vykonávať žena i muž, pokiaľ si osvojí feministický kritizmus“ (Krištofová 2011: 392).

Hoci diskusie o feminizme a rodovej tematike v umení prebiehajú na českej a slovenskej umeleckej scéne už prinajmenšom dvadsať rokov, počet diel, ktoré

LENKA KUKUROVÁ (1978) je kurátorka, umelecká kritička a aktivistka. Ukončila magisterské štúdium vedy o výtvarnom umení v Bratislave a doktorandské štúdium dejín umenia v Prahe. Pracovala v niekoľkých neziskových organizáciách zameraných na ekológiu a ľudské práva. Venuje sa skúmaniu politického umenia a umeleckého aktivizmu. Organizovala niekoľko rozsiahlych skupinových výstav zameraných na aktuálne problematiku otázky násilie páchané na ženách (2005), kritika praxe odoberania detí z rómskych rodín (2008), propagácia cyklistickej dopravy (2010). Získala

¹ Zaujímavým je pritom fakt, že medzi feminizmom a rodovými štúdiami vidia umelkyne a umelci a teoretičky a teoretici rozdiel, pričom málokto sa hlási priamo k feminizmu. Vyplýva to napríklad z ankety Barbory Geržovej uverejnenej v zborníku *Inter-view 1 a 2* (Nitrianska galéria, 2010, 2011). Aj keď z môjho pohľadu nie sú tieto dve oblasti oddelené, feminizmus je bežne chápaný skôr ako radikálne, aktivistické vyjadrenie názoru.

² Rodové otázky v umení na našom území rozoberajú publikácie spomenuté v zozname literatúry na konci článku.

³ V tomto zmysle definíciu uvádza *Slovník světového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. V rovnakom duchu prezentuje feministické umenie aj kniha Heleny Reckitt *Art and Feminism*.

štipendijný pobyt v Galérii súčasného umenia v Lipsku (2013), zároveň pôsobí ako spolukurátorka pražskej Galerie Artwall. Publikuje v slovenských a českých umeleckých časopisoch (*Profil, Jazdec, Vlna, Flashart, A2*).

4 Z textov, ktoré tematiku rodu a feminizmu rozoberajú na príkladoch konkrétnych umeleckých diel, sú najrozsiahlejšie dva: Zuzana Štefková: *Genderové aspekty telesnosti* a Katarína Rusnáková: *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku*. Vyslovene feministické zameranie však nemajú, feministikej interpretácii diel sa venujú len časti textov.

5 Vzťah domácej umeleckej scény k feminizmu priblížili rozhovory uskutočnené v rámci výstav *Inter-view a Inter-view 2*, v ktorých sa väčšina umelkyní a umelcov vyjadřila tak, že feministické či rodové vyznenie diela síce nezamýšľali, ale takejto interpretácii sa nebránia.

6 *Gender Check* bola prvou výstavou zameranou na rodovú problematiku v povojnovom umení východnej a strednej Európy. Konala sa vo Viedni v galérii MUMOK v roku 2009, kurátorkou bola Bojana Pejić.

7 Procesu utvárania rodového diskurzu sa venuje publikácia editoriek Jany Cvikovej a Jany Juráňovej *Feminizmy pre začiatok*. Proces transformácie rodového diskurzu opisuje aj publikácia *Gender Equality Discourse in Times of Transformation, 1989 – 2009: the Czech Republic, Poland, Slovakia and Ukraine*. Dostupné na: <http://www.pl.boell.org/web/96-644.html>; prevzaté: 26. 6. 2012.

8 Táto situácia pôsobí paradoxne predovšetkým v Česku, kde už v čase prvej republiky existovalo silné ženské hnutie angažujúce sa na politickom poli, ktorého zástancom bol aj prezident Masaryk a jeho dcéra Alice.

sa týmito témami otvorene zaoberajú, tomu nezodpovedá. Skupinová feministická výstava s takto postavenou témou na našom území dosiaľ neprebehla. Domáce texty, ktoré rozoberajú rodové otázky v umení, zvyčajne primárne neprezentujú politický rozmer feministického umenia.⁴ Niektoré umelkyne a umelci sa síce hlásia k feminizmu, no nemusí sa to nevyhnutne prejavovať v ich dielach. Feministická tvorba je u nás ešte stále takmer výlučne doménou žien.

V texte sa zameriam na umelecké tematizovanie feministických obsahov, a to predovšetkým na kritiku spoločenských predsudkov a otázku distribúcie moci v spoločnosti. Feministická kritika sa v diele niektorých umelkyní objavuje kontinuálne (napr. Eva Filová), u iných umelkyní či umelcov len epizodicky, a často je len akýmsi nezamýšľaným efektom,⁵ pretože dielo pracuje s obsahmi, ktoré takéto čítanie implikujú.

Musím konštatovať, že pri posudzovaní umeleckých diel ako feministických sa nedá vyhnúť subjektívnej interpretačnej pasci – niektoré umelkyne a umelci totiž takéto čítanie vyslovene odmietajú, alebo v minulosti odmietali. Napriek tomu využívam právo na slobodnú interpretáciu a v prípadoch, ak vyznenie diel z môjho pohľadu zodpovedá takejto (feministickej) optike, o dielach referujem ako o feministických. Rovnaký problém museli riešiť aj kurátorky výstavy *Gender Check*.⁶ Tento stav je zrejme charakteristický pre špecifické prostredie postkomunistických krajín. Na rozdiel od našej reality, v západnej Európe je medzi umelkyňami a umelcami negatívne vymedzovanie sa voči feminizmu marginálnym javom.

PRENIKANIE TEÓRIE V 90. ROKOCH

Termín feminizmu sa v Československu začína objavovať na začiatku 90. rokov 20. storočia. Spočiatku s týmto výrazom operovali najmä verejné médiá (noviny, televízia, rozhlas), a to v absolútnej väčšine v negatívnom zmysle – feminizmus bol podsúvaný ako militantný, nenávisťný a protimužský postoj. Na takéto prezentácie feminizmus doplatil a v humanitných vedách (vrátane teórie umenia) sa v našej poprevratovej spoločnosti presadzoval pomaly.⁷ S dedičstvom mediálneho obrazu feminizmu z raných 90. rokov sa u laickej – žiaľ, občas aj u časti odbornej – verejnosti stretávame doposiaľ.

Dôvodov nepriateľského naladenia verejnej mienky je zrejme niekoľko. Jedným z nich môže byť historický vývoj. Počas minulého režimu panovalo presvedčenie o zbytočnosti feminizmu, pretože oficiálna propaganda presadzovala názor, že boj za rovnosť pohlaví bol dovŕšený a v socializme sa rovnosť stala skutočnosťou. Ženské hnutie sa v období minulého režimu mohlo realizovať jedine ako súčasť spoločného socialistického boja za „lepšie zajtrajšky“. Vďaka pretrvávajúcej ilúzii o rovnosti pohlaví bolo u nás pre 90. roky charakteristické chápanie feminizmu ako cudzorodého západného importu, ako boja, ktorý v našom prostredí už prestal byť opodstatnený.⁸

V časoch reálneho socializmu narážal feminizmus na odmietanie nielen v oficiálnom umení, ale aj v názoroch, ktoré stáli v opozícii k oficiálnej línii so-

cialistického realizmu a obracali sa k myšlienke umeleckého univerzalizmu. Ilustrujú to slová Jindřicha Chalupeckého: „Feminizmus v umení skončil zatiaľ pri tom istom sexizme, proti ktorému chcel bojovať. Mala sa ukázať nejaká zásadná odlišnosť ženského umenia od mužského, ale sama takáto odlišnosť, dokonca umelo vyhlásená, nemohla priniesť nič dobré. Keď sa mala podrobiť kritike mužská výlučnosť, cieľom nemohla byť ženskosť, ale ľudskosť; aktualizácia mužského i ženského pólu ľudskej bytosti; duchampovský androgyn.“ (Chalupecký 1999: 150)

Dôvody pretrvávania odmietavého postoja k feminizmu v umení v období po revolúcii zhrňa v katalógu výstavy *Gender Check* Martina Pachmanová: „Nedostatok informácií a skutočného dialógu so západom; deficit ženskej solidarity a kolektívnej akcie; prežívajúci monopol modernistickej tradície a dominantný koncept umenia ako transcendentnej kategórie odlúčenej od života a sociálnych a psychologických procesov; skepticizmus voči všetkým ‚izmom‘, na ktoré bolo nahliadané s podozrením a často boli označované ako nebezpečne blízke novej ‚totalite‘; úplná nedôvera k politickému umeniu, ktoré bolo stigmatizované oficiálnou propagandou komunistického režimu; a tiež sexizmus a mizogýnia usídlené v každom kúte spoločnosti – to je iba niekoľko najdôležitejších dôvodov, prečo boli rodové a feministické diskusie tak dlho medzi východoeurópskymi umelcami/kyňami, kurátormi/kami a historikmi/čkami umenia marginalizované.“ (Pachmanová 2009: 242)

Najväčší vplyv na presadzovanie feministického pohľadu v spoločenskej, no i v umeleckej rovine mali poprevratové feministické organizácie a ich publikačné a verejné aktivity (v roku 1991 bolo v Prahe založené Gender Studies, v roku 1992 v Bratislave združenie ASPEKT). Vďaka nim sa u nás diskusie o témach súvisiacich s feminizmom objavili v umení i teórii pomerne skoro po novembrovom prevrate. Preklady článkov feministických autoriek a autorov prinášali v prvej polovici 90. rokov umelecké časopisy *Výtvarné umění, Ateliér* (časopis obsahoval aj domáce, feminizmom inšpirované texty od Martiny Pachmanovej a Mirka Vodrážku) a slovenský časopis *Profil súčasného výtvarného umenia*. Inšpiráciu pre feministickú umeleckú výtvarnú prax a teóriu poskytol tiež feministický časopis *Aspekt*. Články týkajúce sa domáceho či zahraničného súčasného umenia však tvorili len malé percento obsahu a nenájdeme v ňom ani ťažiskové texty o feministických dielach alebo tendenciách v slovenskom či českom výtvarnom umení.⁹ Príčiny tohto stavu približuje Anna Daučíková, ktorá pri vydávaní časopisu úzko spolupracovala: „Ja som bola v Aspekte zodpovedná za to, aby tam boli prezentované výtvarníčky, čo sa mi zázračným spôsobom darilo a do každého čísla sa niekto našiel. Ale v skutočnosti, a to musím povedať, nás oficiálna umelecká scéna veľmi rezolútnym spôsobom ignorovala. Síce niektorí ľudia z nej *Aspekt* čítali, ale ani za svet by sa publikačne nezúčastnili ani jedného čísla.“ (Cviková – Juráňová 2009: 69)

Táto situácia mala za následok, že kým oblasť domácej literatúry je v *Aspektoch* pokrytá do hĺbky, domáce výtvarné umenie je zastúpené bez podrobnejšej reflexie. Zahraničné feministické diela boli v časopise v niektorých prípadoch použité ako ilustrácia k téme (napr. *Dinner Party* od J. Chicago alebo

9 Text, ktorý podrobnejšie rozoberá výstavu slovenských umeleckých videí, sa objavuje v čísle 1/1997. Nejde však o umeleckú kritiku; konkrétne pozri Z. Kalnická: *Výtvarníčky na Dňoch ASPEKT-u alebo Ako to vidím ja*, s. 98 – 102. Pre úplnosť treba dodať, že sa v časopise objavuje niekoľko reprodukcii a krátke texty o tvorbe M. Bartuszovej, I. Németh, A. Daučíkovej, E. Filovej, E. Pätoprstej, A. Žigovej, L. Sajkalovej, E. Masarykovej. Dôvod slabšieho pokrytia témy spočíva zrejme aj vo fakte, že s ASPEKTom v tom čase pravidelne nespupracovala žiadna feministická teoretička ani teoretik umenia.

realizácie Guerrilla Girls), no dielam samotným nebola venovaná väčšia pozornosť. Výnimkou bol podrobnejší rozbor tvorby Valie Export. Pre feministické umenie však zohrali významnú úlohu aktivity združenia – publikovanie teoretických textov, no napríklad aj spolupráca na festivale akčného umenia Transart Communication, prezentovanie feministických umeleckých diel na Dňoch Aspektu a pozvanie umelkýň Valie Export a Orshi Drozdik na Slovensko. Dôležitým textom uverejneným v *Aspekte* bol článok Martiny Pachmanovej *Politicize soukromí, nebo privatizace politiky?*, zhodnocujúci rodovú tematiku v českom umení 90. rokov.

ŽENSKÉ UMENIE

O stave akceptácie feministického diskurzu v českom umení začiatkom 90. rokov vypovedá anketa Věry Jirousové, ktorá bola prvým pokusom o zmapovanie tohto teritória.¹⁰ Zrejme vzhľadom na nejasnosti ohľadom témy, nedostatočný prístup k zahraničnej literatúre a sprofanovanosť významu slova feminizmus sa diskusia zamerala na problematiku ženského umenia a ženskej estetiky (otázky neobsahujú slovo feminizmus, hoci ostáva tušené v podtexte). Anketa sa týkala fyzickej či sociálnej podmienenosti tvorby žien, prítomnosti telesného prežitku vo vlastnom diele, no i definície ženského umenia. Zuzana Štefková, ktorá túto anketu spomína vo svojom príspevku o vývoji rodovej diskusie v Česku, jednu z otázok Věry Jirousové komentuje: „Zaujímavá bola (i) formulácia ‚buď alebo‘ – buď je žena slobodná ako muž, alebo determinovaná, na rozdiel od muža, ktorý je neproblematicky charakterizovaný ako slobodný tvorca.“ (Štefková 2009: 65) Štefková tiež uvádza: „Anketové otázky väčšinou vychádzali z pragmatického dualizmu odrážajúceho odlišné postavenie muža a ženy. Niektoré odpovede však dávali tušiť obecné humanistický prístup respondentiek vyzdvihujúcich na jednej strane spoločnú podstatu ľudských bytostí alebo, naopak, individualitu jednotlivcov vymykajúcu sa deleniu podľa pohlaví.“ (Tamže)

Žiadne kritickejšie postoje k postaveniu žien ani k ich pozícii na umeleckej scéne v odpovediach respondentiek nezazneli. Voči termínu „ženské umenie“ sa umelkyne vymedzovali negatívne (odmietali ho alebo ho stotožňovali s domácimi výšivkami). Hoci názov publikovanej ankety tvrdil, že „žiadne ženské umenie neexistuje“, mnohé respondentky uviedli, že ich telesnosť či rola ženy zrejme ovplyvňuje aj ich výtvarnú tvorbu.

S myšlienkou zdôrazniť špecifiká ženskej skúsenosti a ženskej umeleckej tvorby vzniklo na českom území v 90. rokoch množstvo „ženských výstav“.¹¹ Tieto výstavy tematizovali ženskú skúsenosť, telesnosť a sexualitu, no zostali bez kritického podtextu, nevymedzovali sa voči postaveniu žien alebo chápaniu ženskej roly. K ženským výstavám už v tom čase Martina Pachmanová konštatuje, že kým v západnom umení má feminizmus politický podtext, v českom prostredí je ženské umenie „oveľa silnejšie späté s otázkou zobrazovania, prameniaca z analýzy vlastného aktu vizuálnej prezentácie ženy a jej pohľadu“ (Pachmanová 1994: 12).

Namiesto pojmu feministické umenie sa v 90. rokoch v českom a slovenskom prostredí začal vyskytovať a používať pojem ženské umenie. Takto zamerané výstavy boli koncipované kurátorkami a vystavovali na nich výlučne ženy. Ani tento pojem však nebol všeobecne prijatý. Aj voči označeniu „ženské umenie“ sa mnoho umelkýň ohradzovalo, pretože podľa nich implikoval marginalizáciu. K rozdielu medzi ženským a feministickým umením sa vyjadrila Martha Rosler: „Predovšetkým chcem zdôrazniť, že je rozdiel medzi ‚ženským‘ a ‚feministickým‘ umením: všetky ženy pochopiteľne nemusia byť feministky. Rovnako to neznamená, že žena, ktorá sa stotožňuje s ženským umeleckým hnutím, je nevyhnutne stúpenkyňou feminizmu, čo podľa mňa obnáša kritiku ekonomických a spoločenských mocenských vzťahov a tiež určitú angažovanosť v kolektívnej spoločenskej akcii. Ale samozrejme, ani skutočnosť, že sa žena považuje za feministku, nemusí znamenať, že je jej umenie feministické.“ (Rosler 2002: 138)

Podobnú orientáciu na „špecifiká ženskej senzibility“ ako vo vlne českých ženských výstav deklarovala aj slovenská výstava *Paradigma žena*, ktorá sa uskutočnila v roku 1996 v Žiline (kurátorkou bola Katarína Rusnáková). Diela štyroch umelkýň (J. Želibská, P. Nováková-Ondreičková, D. Lehocká, I. Németh) boli vytvorené špecificky pre tému výstavy a čiastočne reagovali aj na priestor Považskej galérie umenia. V texte k výstave Rusnáková pracuje aj s pojmom feminizmus (k feministickým autorkám radí ako „solitérnu predstaviteľku“ na Slovensku Janu Želibskú), pričom súčasnú tvorbu vystavujúcich umelkýň označuje ako postfeministickú. Postfeminizmus je tu pritom charakterizovaný ako feminizmus 80. a 90. rokov, „ktorý sa už oslobodil od pôvodného hnevu a politickej subverzivnosti feministiek“, čím Rusnáková svoj zámer feministickej výstavy už v zárodku depolitizovala. Nekonfrontačnému tónu zodpovedajú aj diela na výstave, ktoré nevybočujú zo zástupu výstav ženského umenia v českom prostredí. Výnimkou je dielo Jany Želibskej *Jej pohľad na neho*. Text v katalógu k výstave zodpovedá zmäteným pocitom, ktoré u nás v danom čase ohľadom feminizmu panovali.¹² Sama Rusnáková sa s odstupom času vyjadruje: „Nechcem popierať, že sme sa na začiatku 90. rokov, ktoré sú spojené s raným štádiom nášho zoznamovania sa s takou pomerne komplikovanou a štruktúrovanou problematikou, akou je feminizmus a feministické umenie, nedopustili mnohých interpretačných chýb vyplývajúcich z nedostatočného feministického poznania, a netvrdím ani, že sme sa neraz nezaplietli do sietí esencializmu. Súčasťou a osudom kunsthistorie však zostáva permanentné spresňovanie teoretického myslenia.“ (Rusnáková 2009: 12)

Výskyt termínu „postfeminizmus“ bol v slovenskej i v českej umeleckej teórii 90. rokov obzvlášť problematickým faktorom. Tento termín podľa môjho názoru skôr než tretiu fázu feminizmu evokuje jeho prekonanie (prípadne zavrnutie). Kým napríklad v amerických dejinách umenia mohol znamenať vyhradenie sa voči rodovo binárnemu či esencialistickému feministickému prístupu, v našom prostredí, kde sa feminizmus väčšinou nepresadil, slúžil tento pojem ako prostriedok na vymedzenie sa oproti – nadnesene povedané – zlým militantným feministkám. Postfeministky vystupujú ako „good girls“, ktoré sa nepúšťajú do konfrontácií.

¹⁰ Pozri Jirousová 1993: 42 – 52. Respondentkami ankety boli: Milena Dopitová, Gabina Fárová, Irena Jůzová, Martina Riedelbauchová, Jana Žáčková, Alena Kučerová, Zorka Ságlová, Věra Janoušková, Olga Karlíková, Adriena Šimotová. Táto anketa sa stala referenčným bodom pre skúmanie rodových otázok v českom a slovenskom umení, odvoláva sa na ňu Martina Pachmanová, Zuzana Štefková, Pavlína Morganová i Barbora Geržová.

¹¹ Výstavy *Kolumbovo vejce*, Behemót, 1992; *Ženské umění*, Staroměstská radnice, 1993; *Ženské domovy*, Galerie Ženské domovy, 1993; *Ženské domovy II*, 1994; *Náhubeč*, Galerie J. Fragnera, 1994; *Tělesný logos, Diskurs feminin*, Dům umění města Brna, 1998; *Tělo jako důkaz*, Muzeum umění v Olomouci, 1998 atď. Výstavy podrobne rozoberá vo svojej dizertačnej práci Zuzana Štefková.

¹² Pre príklad uvádzam citát: „Postfeministické umenie redefinuje kultúrne pozície žien jemnejšími a sofistikovanejšími spôsobmi. Ukazuje, ako sú osobné zážitky žien ‚prepísané‘ do umeleckých výpovedí a ako subtilne sú ich skúsenosti lokalizované v mentálnych, psychických a fyzických štruktúrach. Postfeministické umenie, ktoré často narába s dekonštrukciou, hľadá novú vizualitu, reagujúcu na aktuálne zmeny a výzvy, ktorá sa vracia k hlbším a spirituálnejším dimenziám.“ In Katalóg k výstave *Paradigma žena*. 1996. Žilina : PGU, s. 5 – 6. Výrazy ako „sofistikovanejšie spôsoby“, či „spirituálnejšie dimenzie“ by s odstupom času neobstáli.

Americká feministická teoretička Amelia Jones, ktorá sama s pojmom postfeminizmus vo svojich textoch pracovala, sa k rozdielnej skutočnosti postkomunistických krajín vyjadruje takto: „Skôr, než si na západe začneme robiť nároky na ‚post‘-fázu feminizmu, musíme zobrať na vedomie, že inde feminizmus zatiaľ nemal možnosť urobiť vôbec nič. A okrem toho podľa mňa ani tu neodviedol ešte všetku prácu.“ (Pachmanová 2001: 96) Používanie termínu v českom prostredí komentuje v roku 2001 Martina Pachmanová: „V tomto prípade je predpona ‚post‘ – znamenajúca ukončenie alebo dočasné určenie toho, čo predchádzalo, za ukončené – nielen absurdná, ale stáva sa silným nástrojom kooptácie, neutralizujúcim a depolitizujúcim akúkoľvek subverzívnu moc, ktorú prípadne môže umenie vytvárané ženami mať.“¹³ V katalógu *Gender Check* k používaniu termínu postfeminizmus Pachmanová dodáva: „(...) v skutočnosti to oddialilo skutočne kritickú rodovú diskusiu“ (Pachmanová 2009: 243). Je nutné poznamenať, že v slovenskej umeleckej teórii sa pojem postfeminizmus často vyskytuje v depolitizovanom význame slova, používa ho napríklad Gábor Hushegyi v katalógu Ilony Németh (2001) a tiež Katarína Rusnáková vo svojich publikáciách.

Štádium „ženských výstav“ v 90. rokoch by sa dalo považovať za prvú emancipačnú fázu domáceho súčasného umenia vytváraného ženami. Vzhľadom na dominantný diskurz a rovnostárske ideologické dedičstvo socializmu, už samotné koncipovanie čisto ženských výstav bolo v podstate odvážnym a zároveň podvratným, až „podozrivým“ gestom, ktoré bolo nutné voči väčšinovej praxi rodového univerzalizmu obhájiť.¹⁴ Nemôžeme sa preto čudovať, že ďalšia konfrontácia bola zo strany kurátoriek aj umelkyň často nežiaduca. Chýbajúce konfrontačné hľadisko bolo umeleckou scénou prijímané väčšinou pozitívne. Na druhej strane, niektoré výstavy boli často neodôvodnene označované ako feministické (v negatívnom či pozitívnom zmysle slova) už len z toho dôvodu, že na nich vystavovali ženy.¹⁵ Ku genéze terminológie ženského umenia uvádza Zuzana Štefková: „Kým záujem o definíciu ‚ženského umenia‘ opadol po množstve pokusov o jej sformulovanie, príznačných predovšetkým pre druhú polovicu deväťdesiatych rokov, a samotný termín bol následne podrobený kritike pre svoj nivelizujúci dopad a myšlienkový schematizmus, pojem ‚feministické umenie‘ sa v kontexte českej umeleckej tvorby neujal. Dodnes je možné týmto pojmom s úspechom označiť len hŕstku odvážnych a tých, ktoré by samy považovali svoju tvorbu za feministickú, je ešte menej.“ (Štefková 2009: 67)

PODPRAHOVÝ FEMINIZMUS V UMELECKÝCH DIELACH 90. ROKOV

Začiatok 90. rokov 20. storočia charakterizuje razantný nástup umelkyň na československú výtvarnú scénu. S tým súvisí prevrátenie autorského i diváckeho pohľadu: kým dovtedy bolo na ženy v umení „pozerané“, teraz ženy uplatňujú vlastný pohľad. Pre zmenu pohľadu, ktorá charakterizuje toto obdobie, je príznačné dielo slovenskej umelkyne Jany Želibskej *Jej pohľad na neho* z roku 1996. Katarína Rusnáková, kurátorka výstavy *Paradigma žena*, pri príležitosti ktorej video vzniklo, ho opisuje nasledujúco: „Prvé sekvencie videa premietané



Jana Želibská: *Jej pohľad na neho*, výstava *Zákaz dotyku* v SNG, 2012 – 2013 (záber z videa). Zdroj: youtube.com/watch?v=ENDxXMIldom0

na stene nás uvádzajú do intimity kúpeľne, kde obrazové detaily vane vzbudzujú falické asociácie podporené erotickou piesňou Serge Gainsbourga, po predohre sa objavuje sprchujúci muž, pieseň nahradí zvuk tečúcej vody a fragmenty mužského tela sa striedajú s detailmi falických metafor kúpeľne.“ (Rusnáková 2009: 27 – 28) Mužské telo je snímané zozadu a bez hlavy, sprchujúci sa muž stojí v červenej vani. Sekvencia končí záberom na odtok vane, do ktorého sa skotúľajú dve guľičky. Video, ktoré Radislav Matuščík nazval „ironickým pseudokastrovaním“, bolo na výstave doplnené dvoma dvojicami guľičiek a sprchovacou hadicou muzeálne nainštalovanými v sklenených vitrínach s osvetlením. Katarína Rusnáková dielo komentuje ako pokus o „dekonštruovaný feministický variant kúpeľňových scén, napríklad Toma Wesselmana alebo George Segala, v ktorých boli hlavnými aktérkami ženské akty“ (Rusnáková 1996: 12). V podobnom duchu interpretuje videoinštaláciu Jana Oravcová: „Prostredníctvom zobrazenia sprchujúceho sa muža prináša Želibská kritiku mužsko-ženskej polarizácie, kde ženy je určené byť objektom a mužovi subjektom.“ (Oravcová 2010: 137)

Feministické čítanie diela podporuje najmä záverečná ironická kastrovačná scéna a tiež zobrazenie mužského tela spôsobom, ktorým býva v polohe objektu zobrazované ženské telo (fragmentarizované, bez tváre a bez hlavy). Video nie je zobrazením mužského erotizovaného tela, pretože muž je vo videu obnažený, ale zároveň aj symbolicky zbavený atribútov moci a celkového mocenského postavenia. Muzeálne inštalovanie „trofejí“ by mohlo svedčiť aj o postupnej zmene hegemonnickej maskulinity a strate mužskej dominancie na spoločenskej či umeleckej scéne. Mohlo by ísť aj o odkaz na stratu moci, ktorá sa udiala prevrátením pohľadu (v zmysle tematizovaného strachu umelcov mužov či prania žien umelkyň). V čase vzniku diela Katarína Rusnáková označila Janu Želibskú za „soliternú predstaviteľku feministického umenia na Slovensku“ (Rusnáková 1996: 7).¹⁶ Hoci Želibská sama sa k feminizmu priamo nehlásila, s konštatovaním Rusnákovej je možné súhlasiť. Ďalším dielom Jany Želibskej z obdobia 90. rokov, ktoré je možné interpretovať z pohľadu feministickej kritiky, je videoinštalácia *Na dieťa* (1997). Na veľkoplášnej videoprojekcii je možné sledovať ženu, ktorá si do úst vkladá potravu a následne ju znovu vyplúva v nekonečnom, zacyklenom procese. Video-

¹³ Pozri Martina Pachmanová: *The Muzzle: Gender and Sexual Politics in Contemporary Czech Art*, ARTMargins. Dostupné na: <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/362-the-muzzle-gender-and-sexual-politics-in-contemporary-czech-art>; prevzaté: 26. 6. 2012.

¹⁴ Ženské výstavy sa konali v Československu už v období socializmu, no boli chápané ako „násilne separatistické“ alebo zamerané na „ručné práce“. Dva mesiace pred revolúciou roku 1989 sa uskutočnila ženská výstava *Výberové príbuznosti* (kurátorky Jana Geržová a Katarína Hubová) – zámer bol emancipačný, i keď text k výstave bol poznamenaný vierou v univerzalizmus umenia. Text k výstave pozri v Geržová 2006.

¹⁵ České výstavy, na ktorých boli zastúpené výlučne ženy, vyvolali protireakcie vo forme výstav, na ktorých boli programovo zastúpení len muži, niektoré z týchto výstav ženskú problematiku parodovali, vyjadruje sa k nim Martina Pachmanová v už citovanom článku *The Muzzle: Gender and Sexual Politics in Contemporary Czech Art*, ARTMargins.

¹⁶ V katalógu *Gender Check* sa Bojana Pejić odvoláva na termín „latentný feminizmus“, ktorý použila Zora Rusinová v článku o Jane Želibskej pre časopis *Praesens*, označenie sa viaže na Želibskej tvorbu v období socializmu.



Pavína Fichta Čierna: *Na čo nemyslíš, nie je*, 1997 (záber z videa). Zdroj: archív autorky

projekcia je v popredí doplnená inštaláciou zvyškov jedla a obalov vysypaných na zemi, akoby ich žena vydávala. Na susediacej obrazovke je pustený videozáznam ženy, ktorá bez prestávky cvičí.¹⁷ Toto dielo sa vyjadruje k závažnej spoločenskej téme ešte v čase, keď sa u nás na verejnosti len postupne začínalo diskutovať o tom, že prejedanie sa nemusí byť spôsobené len nedostatkom vôle a sebakontroly, ale aj mentálnou chorobou. Poruchy príjmu potravy, ktoré majú z duševných porúch najvyšší počet prípadov končiacich smrťou, sú vedľajším produktom neúmerného tlaku na predpísaný vzhľad a hmotnosť žien. Požiadavka „dokonalej“ postavy a nízkej hmotnosti žien môže byť účinným nástrojom mocienskej kontroly, ako konštatuje Naomi Wolf: „Veľkú zmenu v hmotnosti treba chápať ako jeden z najvýznamnejších historických krokov tohto storočia, ako priame riešenie nebezpečenstiev, ktoré vyvolalo ženské hnutie a ekonomická a reprodukčná nezávislosť. Držanie diéty je najsilnejšie politické sedatívum v histórii žien; s populáciou tichých bláznov sa ľahko manipuluje.“ (Wolf 2000: 213) Videoinštalácia *Želibskej už*, na rozdiel od predošlého diela, nie je metaforickou narážkou, ale dá sa chápať ako otvorená kritika. Podľa Matuščíka, „Želibská vykročila z divnej poézie do prózy súčasného sveta“ (Matuščík 1997: 60).

Kritiku mýtu krásy obsahuje aj video Pavlíny Fichty Čiernej *Na čo nemyslíš, nie je* (1997). Zobrazuje plnoštíhlu ženu sediacu na stoličke v čiernej spodnej bielizni. Žena celý čas mlčí, len ťažko prerývane dýcha, čo vyvoláva dojem duševnej nepohody. Sama autorka dielo približuje takto: „(...) sa snažím o iný portrét Anny H. Je to vizuálne výrazná, plnoštíhla žena v strednom veku, kamera ju sníma v statickom zábere, ako sedí a premýšľa, a pritom nenútené gestikuluje. Získava si naše sympatie, i keď nezodpovedá mediálnemu ideálu ženskej krásy. Napriek jej uvoľnenej prirodzenosti sa na nás prenáša ťarcha jej životných problémov, no nemôžeme k nim preniknúť bližšie. Situácia navodzuje existenciálne otázky, k čomu prispieva aj Annin zvýraznený (akoby k nám priblížený) dych.“¹⁸



Ilona Németh: *Súkromná gynekologická ambulancia*, 1997 (v popredí); *Polyfunkčná žena*, 1996 (vzadu). Zdroj: archív autorky

Žena vo videu nerozpráva. Pozornosť diváka či diváčky je zameraná na vizuálnu zložku, teda na vzhľad ženy, ktorá je sledovaná a očividne sa necíti dobre. Kritika obsiahnutá v tomto diele je skôr subtílna než priamočiara. Možnosti interpretácie tak ostávajú otvorené, i keď sama Fichta Čierna pripúšťa aj feministické vyznenie.

Kriticky a feministicky by sa dala interpretovať trojica diel slovenskej umelkyne Ilony Németh. Ženu v pozícii objektu tematizuje dielo *Polyfunkčná žena* (1996), ktoré má formu rozmernej červenej zamatovej postele s otvormi. Otvory majú podobu čalúnickeho dekoru a ozývajú sa z nich ženské hlasy vyjadrujúce rôzne emócie a situácie (plač, hlasy, dýchanie, vzdychy...). Podľa môjho názoru, toto dielo kriticky prečíta najmä feministickou teóriou poučený divák/diváčka, pretože odkazy na nerovnoprávne postavenie ženy v spoločnosti alebo na „predurčenú“ ženskú rolu objektu mužskej slasti sú relatívne zašifrované. K dielu sa vyjadruje Katarína Rusnáková: „Autorka ironicky naráža na frekventované poňatie ženy, ktoré je redukuje na sexuálny symbol.“ (Rusnáková 2009: 36) V podobnom duchu chápe dielo aj Edith András: „Ak nazeráme z pozície mužskej erotickej túžby, (tieto) diery odkazujú k podmaneniu, expanzívnomu charakteru takejto túžby a evokujú asociácie zbierania skalpov a trofejí (v negatívnom zmysle).“ (Hushegyi 2001: 70) Osobne by som sa však skôr priklonila k interpretácii poľského teoretika Piotra Piotrowského, ktorý k dielu poznamenáva, že „umelkyňa ani tak neanalyzuje maskulínne očakávania, ako bráni ženskú intimitu“ (Piotrowski 2009: 237).

¹⁷ Viac pozri Rusnáková 2006: 160, prípadne Rusnáková 2009: 30.

¹⁸ Pozri Fichta Čierna 2012: 122. Dielo rozoberá aj Katarína Rusnáková (pozri 2006: 161).

Rovnako Piotrowski hodnotí aj ďalšie dielo Németh, nazvané *Súkromná gynekologická ambulancia* (1997). To pozostáva z troch pôrodných kresiel, z ktorých jedno je pokryté machom, druhé kožušinou a tretie červeným zamatom. Nepříjemný medicínsky dizajn pôrodného kresla pripomínajúci mučiaci nástroj Németh poľudšťuje. Až s odstupom času, keď je možné pôrodné kreslo nahradiť alternatívou a existuje diskusia o prirodzených pôrodoch, dielo vyznieva jednoznačne kriticky (kreslo obrastené machom, ako historický relikv, na ktorý sa dávno zabudlo). Štylizovaný pôrodný stôl vo vnútri červeného textilného tunelu vo svojom diele *Nepočítám se svou proměnou* (1993) využila Milena Dopitová. Dopitovej dielu však chýba kritický rozmer. Jeho význam spočíva skôr v mystériu príchodu na svet, „súvisí s rodením, traumou i tajomstvom vzniku života“ (Ševčíková – Ševčík 1993: 4).

Multimediálna inštalácia Ilony Németh s názvom *Exhibition room* (1998) pozostáva z prehliadkového móla, rozmerného zrkadla a mechanizmu, pomocou ktorého sa výstupom diváka či diváčky na mólo zapnú reflektory, hudba a svetelné efekty simulujúce záblesky fotoaparátov. Zuzana Štefková číta dielo rodovo: „Tým, že odstraňuje krásny vizuálny objekt a umožňuje divákovi zaujať jeho miesto, zviditeľňuje účinky a rodovú dynamiku samotného pohľadu.“ (Štefková 2009: 92)¹⁹ Hoci dielo vyvoláva asociácie modelingu spájaného so ženami, jeho interpretácie môžu byť širšie, resp. prekrýva sa v ňom niekoľko rovín. Dotýka sa napríklad aj tém ako narušenie súkromia, mediálny svet celebrit či fenomén slávy. Feministická interpretácia (kritika povrchnosti módného sveta) je teda opäť len „vedľajším produktom“ práce so symbolikou prehliadkového móla. Toto dielo by som preto ako feministické neoznačila. Skôr by som sa priklonila k tomu, že poukazuje na absurditu súčasnej spoločnosti – na vyprázdnenie obsahu slova osobnosť v ére, v ktorej sa osobnosťou môže stať ktokoľvek so sklonmi k narcizmu, bez ohľadu na zásluhy či osobné kvality. V podobnom zmysle sa k dielu vyjadruje Gábor Hushegyi: „Zároveň ide o paródiu a nemilosrdnú kritiku stereotypu kultúry médií.“ (Hushegyi 2001: 76) Rovnako by som sa vyhla i feministickému čítaniu diela *Pozvanie na návštevu*, ktoré Németh vytvorila v spolupráci s Jiřím Surůvkom pre bienále v Benátkach v roku 2001. Aj keď téma sprístupnenia vlastného bytu môže navodzovať asociáciu rodového rozdelenia priestoru na súkromný a verejný, takýto kritický rozmer tu nie je primárny.

Slovenský umelec Peter Meluzin pracoval v 90. rokoch s témami, ktoré sa dotýkali kritiky konzumného životného štýlu. Videoinštalácia *Clone line* (1998) sa okrem konzumu vyjadruje aj k produkcii rodových stereotypov závislých od mocenskej ideológie doby. Inštalácia bola tvorená identickými monitormi umiestnenými na podlahe galérie v rade za sebou. Na všetkých monitoroch sa súčasne premietalo rovnaké video. Video sa začína záberom na čiernobiely obrázok známej sochy zobrazujúcej robotníka a kolchoznicu v štýle socialistického realizmu, ktorej autorkou je Vera Muchina. Obraz plynule prejde do farebného záberu, na ktorom v rovnakom víťaznom geste stoja Barbie a Ken. Na rozdiel od čiernobielej reprodukcie, zábery dvojice bábik sú žiarivo farebné a dynamické. Detailné zábery kamery smerujú na rozličné oblasti vrátane intímnych a kamera následne krúži okolo dvojice. Scénu sprevádza heroická, vážna hudba. Záber na

konci opäť prekryje robotník s kolchoznicou. Video je zrejším ironickým komentárom k mocenským systémom, ktoré ľudí využívajú ako bábky režimu. Tematizuje proces, v ktorom bola vláda „komunistickej totality“ zamenená za „totalitu kapitalistickú“. Názov odkazuje na unifikáciu nás, paralely princípu neslobody a „poukazuje na sociokultúrne vyklonovaného človeka, na ktorého unifikovanom vzhľade, spôsoboch myslenia a vzorcach správania sa podpisujú každodenné manipulácie masmédií“ (Rusnáková 2006: 188).

Využitie bábiky Barbie však dáva dielu podľa môjho názoru aj jednoznačne feministický obsah, nakoľko fenomén tejto bábiky patrí už dlhé roky medzi výrazné témy feministickej kritiky. Katarína Rusnáková v tomto duchu poznamenáva: „Hračky reprezentované postavami Barbie a Kena nie sú vôbec nevinné (...) tieto emblémy masovej kultúry rafinovane formujú a ovládajú myslenie detí už v ranom detstve v duchu zaužívaných rodových stereotypov a sexuálnych rolí.“ (Tamže)

Video sa odkazovaním na socializmus odvoláva na ideálne predstavy o ženskej a mužskej úlohe v oboch režimoch. Tu je však nutné pripomenúť, že zatiaľ čo zobrazený socialistický ideál platil rovnako pre ženy ako pre mužov, v prípade Barbie a jej partnera je to ideál podsúvaný najmä ženským adresátkam. Postava Kena nie je rolovým modelom mužskosti určeným pre mužov, ale pre ženy. Zatiaľ čo v „komunistickej“ minulosti nás o rozdielných a striktno oddelených rodových rolách a schopnostiach už od útleho veku poučovala politická propaganda, v súčasnosti je to reklama. Mocenské patriarchálne vzťahy však ostávajú zachované.

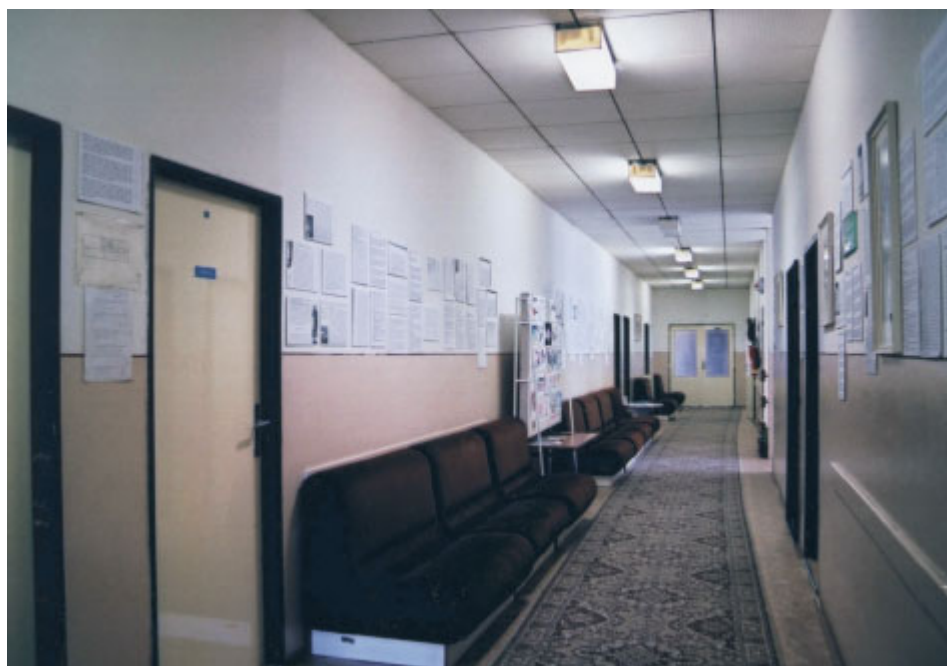
PRIHLÁSENIE SA K FEMINIZMU

Kritickú diskusiu na tému feminizmu a rodu na umeleckej scéne pomohli rozpútať najmä tri publikácie vydané začiatkom tisícročia, z toho dve z nich boli koncipované Martinou Pachmanovou – v roku 2000 vyšla kniha jej rozhovorov s americkými feministickými teoretikami umenia *Věrnost v pohybu* a v roku 2002 antológia ťažiskových textov týchto autoriek pod názvom *Neviditeľná žena*. Treťou knihou bola publikácia Sorosovho centra súčasného umenia *Rodové štúdiá v umení a kultúre* (vydaná v roku 2000, editorkami boli Jana Oravcová a Monika Mitášová), ktorá zhrnula sériu na Slovensku uskutočnených medzinárodných prednášok. Tieto tri publikácie okrem iného pomohli objasniť, ustáliť a sčasti rehabilitovať pojmy feminizmus a rod.

V roku 1999 vyšiel na Slovensku *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé polovice 20. století* v redakcii Jany Geržovej. Slovník obsahoval aj heslo „feministické umění“ – spracované Janou Oravcovou. Pri hesle je okrem zahraničných umelkyň uvedených aj niekoľko mien zo Slovenska, hoci Oravcová priamo v texte uvádza, že mnohé autorky sa s týmto označením odmietajú stotožniť.²⁰ Medzi inými sú tu spomenuté Jana Želibská, Ilona Németh a Dorota Sadovská. Zaradenie mien napriek osobnému nesúhlasnému postojú autoriek vyvolalo na výtvarnej scéne nevhodnú a neopodstatnenú obavu z mani-

¹⁹ V rodovom význame interpretujú dielo aj Katarína Rusnáková, Martina Pachmanová a Edith András.

²⁰ Jana Oravcová koncipovanie hesla opisuje takto: „Stála som, priznám sa, pred závažnou úlohou, pretože som a priori predpokladala, že sa stretnem s určitou nevhodnosťou zo strany slovenských umelkyň, ktoré som tam chcela zaradiť. Moje očakávania sa takmer naplnili, keď mnohé z nich odmietli vôbec byť do toho hesla zaradené.“ (Kowolowski 2010: 136)



Eva Masaryková a Ľuba Sajkalová: *Dos&don'ts* (výstava), Cultus Bratislava, 2001. Zdroj: archív autoriek

pulácie zmyslu umeleckých diel násilne implantovanou teóriou, čo v konečnom dôsledku prípadnému stotožneniu sa umelkyní s feminizmom neprospelo.²¹

Otvorene feministická bola výstava umelkyní Evy Masarykovej a Ľuby Sajkalovej nazvaná *Dos&don'ts*, ktorej kurátorkami boli Petra Hanáková a Alexandra Kusá.²² Obe kurátorky sa zúčastňovali prednášok Centra súčasného umenia na tému rodových štúdií, čo je možno jeden z dôvodov, prečo sa pojmu feminizmus nevyhýbajú. Sídliškovo kultúrne stredisko, v ktorom sa výstava uskutočnila, označili ako „ideálny priestor pre feministickú intervenciu. Pretože výstava *Dos&don'ts* JE, aj napriek svojej hanblivosti, feministická“.²³ Výstava niesla podtitul *Didaktická prechádzka pre dievčenské školy* a bola koncipovaná ako ironická „populárno-náučná“ prehliadka toho, ako sa má žena ukážkovo starať o domácnosť. Umelkyne si zvolili témy upratovania a skrášľovania, na ktorých sa dá otvorene kriticky komentovať postavenie ženy v spoločnosti.

Vystavené boli fotokópie návodov pre šikovné gazdinky: na odstraňovanie škvŕn a žuvačiek, údržbu rozličných materiálov v domácnosti, boj proti hmyzu a pod. Ťažiskovou časťou výstavy bola inštalácia nábytku ošetrovaného kozmetickými prípravkami.²⁴ Absurdita dôkladného ošetrovania povrchu nábytku kozmetikou sa tu dostala do paralely s pozornosťou zacielenou na „ošetrovanie“ ženského zovňajšku. Na stenách vystavené návody, týkajúce sa odstraňovania škvŕn a údržby domácnosti, dodávali inštalácii historické paralely a komentovali skutočnosť, že spoločnosť si v každej dobe našla mechanizmy, ako ženy dostať do podriadenejšej pozície: kým v nedávnej minulosti to bolo uzatvorenie do súkromnej sféry a sféry dokonalej starostlivosti o domácnosť, v súčasnosti je to predpísaný „dokonalý“ vzhlad.



Eva Masaryková a Ľuba Sajkalová: *Dos&don'ts* (výstava), Cultus Bratislava, 2001. Zdroj: archív autoriek

Okrajový a skoro „disidentský“ charakter feministickej výstavy zdôrazňovalo nielen umiestnenie do sídliskového kultúrneho domu, ale aj fakt, že na výstavu nevyšla v odborných časopisoch žiadna recenzia, ktorá by toto feministické umelecké i kurátorské gesto zhodnotila. Komentár si vyslúžila až reinštalácia kozmetikou ošetrovaného nábytku na skupinovej výstave *Nybüvitt* (Synagóga v Trnave, kurátorky: P. Hanáková, A. Kusá, 2002), kde sa Katarína Rusnáková na adresu týchto diel vyjadruje veľmi kriticky a porovnáva ich s tvorbou Emöke Vargovej: „Vidieť, že v teórii a umení feminizmu je táto umelkyňa zorientovaná, čo sa neodvážim povedať o Ľubici Sajkalovej a Eve Masarykovej. Ich mejkapovanie starého stola, lakovanie stoličky lakmi na nechty či parfémovanie skrine (...) na mňa pôsobilo príliš jednorozmerne, plytko a najmä naivne.“ (Rusnáková 2002: 119)²⁵ Odhliadnuc od vyznenia diel vytrhnutých z kontextu pôvodnej výstavy, takto formulované komentáre majú za následok v konečnom dôsledku to, že z feministicky poučených umelkyní vytvárajú elitný klub, ku ktorému nie je jednoduché sa prihlásiť.

K domácim prácam ako k činnosti, ktorá vyvoláva asociácie k postaveniu ženy v spoločnosti, sa v rovnakom období vyjadril aj Ladislav Čarný v diele *Vysávanie* z cyklu *Domáce práce pre mužov* (2001).²⁶ Text, napísaný fosforovou farbou na zem (citácie textov Naomi Wolf a Meret Oppenheim), bolo možné prečítať až po jeho „povysávaní“ svetelným vysávačom. Bez presnej citácie textu feministickej spisovateľky a surrealistickej umelkyne je celkové vyznenie diela ťažké posúdiť, no ťažiskový je moment vysávania ako činnosti určenej pre mužov za účelom zviditeľnenia ženskej práce (fyzickej či intelektuálnej).

Kurátorky Hanáková s Kusou usporiadali o rok neskôr ďalšiu výstavu s témou feminizmu *On je rád feministka* (Galéria Buryzone, Bratislava). Tentoraz feministické čítanie diel problematizovali a relativizovali. Reagovali tak na situáciu, v ktorej sa rodovou optikou čítali len diela umelkyní, kým diela umelcov boli vynechané. Kurátorky na výstavu vybrali diela umelcov, ktoré by sa dali interpretovať ako feministické. Zámerom výstavy podľa ich slov nebolo „uťahovať si“ z feminizmu či z mužov-výtvarníkov, skôr trochu (cez bočné vrátka) otvoriť „ošemetný“ problém, relativizáciou uvoľniť strach z feminizmu“.²⁷ Kurátorky konštatovali, že paradoxne „latentné feministické charakteristiky svojej tvorby“ pripúšťajú skôr muži umelci,

²¹ Zatiaľ čo Ilona Németh sa medzičasom voči rodovému či feministickému čítaniu vlastných diel nevyhranuje, Dorota Sádovská proti označeniu svojho diela za feministické bojuje dodnes.

²² Výstava mala premiéru v Bratislave (Cultus – spoločenský dom Prievoz, 2001), reprízovaná bola v Košiciach (Múzeum Vojtecha Löfflera, 2002).

²³ Hanáková P. – Kusá, A. *Dos&Don'ts. Dialektická prechádzka pre dievčenské školy*, leták k výstave, nečísł.

²⁴ Použitie kozmetiky tiež odkazuje k známej feministickej výstave *Womanhouse* organizovanej Judy Chicago a Miriam Schapiro v roku 1972 na Inštitúte umení v Kalifornii.

²⁵ Paradoxom je, že samotná Emöke Vargová sa od feminizmu distancuje: „Pravdupovediac, nechcem byť feministkou a neviem, prečo sa zo mňa stala feministická autorka.“ (Katalóg výstavy *Inter-view*, Nitrianska galéria, 2010, s. 32)

²⁶ Dielo bolo prezentované na skupinovej výstave *LIGHT-house*, PGU Žilina, 2001.

²⁷ Text k výstave, nepublikovaný.



Martin Piaček: Ja, 2002. Zdroj: archív autora

no robia tak „radšej mimo verejného fóra“.²⁸ Umelkyne sa v prípade termínu feminizmus často obávajú zjednodušeného čítania vlastnej tvorby. Výstava bola pokusom „rozšíriť feministické ‚privilégium‘ i na mužov-výtvarníkov, nájsť (prípadne iniciovať) v aktuálnom výtvarnom umení také diela, ktoré sú empatické k rodovej či feministickej problematike“.²⁹ Témami, ktoré kurátorky v dielach zdôraznili, boli: pohrávanie sa s rodovou identitou, domáce práce a záujem o telesnosť.

Rodový pohľad na mužskú telesnosť v tomto období na Slovensku prezentuje dielo Martina Piačeka Ja (2002). Na veľkorozmernej čiernobielej foto-



Lucia Dovičáková: Svadba, 2003. Zdroj: dovicakova.com

grafii pózuje nahý autor s maliarskym stojanom v ateliéri. Stojí v kontraposte, jednou rukou sa opiera o stojan, druhú ruku, v ktorej drží maliarske štetce, má opretú vbok, suverénny pohľad upiera na divákov a diváčky. Motív sa odvoláva na autoportrétno zobrazenie umelcov vo svojich ateliéroch, ktoré boli obzvlášť obľúbené v 19. storočí. Až na dva podstatné rozdiely: umelec je nahý a jeho penis je zväčšený do rozmeru siahajúceho až do polovice stehien. Ak by podobné dielo vytvorila umelkyňa, bolo by naň jednoznačne aplikované feministické čítanie. Podľa môjho názoru je toto označenie namieste aj v prípade, že dielo vytvoril autor. Irónia sa tým mení na sebaíroniu. Dielo je možné interpretovať cez odkazy na maskulínny charakter dejín umenia a mýtus obdivovaného, virilného umelca, no i cez problém postupného vytrácania sa spoločenskej preferencie „macho“ kvalít, s čím sa musí súčasný umelec vyrovnáť. Zároveň je možné dielo chápať ako priznanie rodovej podmienenosti umeleckej tvorby. Zuzana Štefková k tomu dodáva: „Ak zoberieme do úvahy tradičné prepojenie maskulinity a umeleckej produkcie, iste nás neprekvapí zistenie, že jazyk popisujúci umeleckú tvorbu je plný sexualizovaných metafor, ‚potenciou‘ počínajúc a ‚výtryskom imaginácie‘ končiac.“ (Štefková 2009: 103)

Irónia je zrejماً aj v dielach Lucie Dovičákovovej, ktorá sa za feministku nepovažuje, no niektoré jej diela majú zrejmy kritický náboj. Maľba nazvaná Je ve-

28 Tamže.

29 Tamže.

decky dokázané, že ženy si vyberajú svojich partnerov podľa určitých kritérií (2003) zobrazuje mužov rozličného typu stojacich v rade vedľa seba, pričom umelkyňa udáva hodnotenie ich rozličných „parametrov“. Bielym rastrom vo forme pripomínajúcej počítačovú grafiku majú muži zvýraznené ústa, rozkrok a dva prsty na ruke, čo jednoznačne určuje, ktoré kritériá sú najdôležitejšie. Informácia o pohyblivosti jazyka a dĺžke penisu je uvedená aj v textovej podobe, texty tiež poskytujú informácie o hodnotení sexuálnych schopností, finančnom zabezpečení a type charakteru. Dovičáková tu ironizuje informácie pre ženy z rozličných „vedeckých zdrojov“ (možno za tým tušiť magazíny pre ženy) a tiež proces, pri ktorom sa na objekt s najvhodnejšími parametrami neredukuje žena, ale, naopak, muž, čo je narážka na pomýlené chápanie ženskej emancipácie.

V čiernobielej sérii fotografií *Svadba* (2003) si Lucia Dovičáková spolu s umelcom Tomášom Bujňákom zvolili za cieľ svojej paródie svadobné fotografie. Na snímkach v retro štýle figuruje sviatočne oblečená dvojica novomanželov, no ich štandardizované pózy sú sprevádzané nečakanými gestami – navzájom sa dotýkajú svojich intímnych telesných partií, prípadne si navzájom strkajú prsty do úst. Gesto sexualizovaného privlastnenia parodizuje inštitúciu manželstva ako mocenskú hru.

EVA FILOVÁ: ŽENSKÉ JE POLITICKÉ

Ku koncu 90. rokov 20. storočia sa na slovenskej výtvarnej scéne objavuje autorka, ktorá s feministickými obsahmi a interpretáciami narába zámerne a kontinuálne: Eva Filová. Jej diela sú orientované kriticky a niekedy radikálne. Umelkyňa Eva Filová sa v druhej polovici 90. rokov dostala cez záujem o rodové témy do kontaktu so združením ASPEKT.³⁰

Výrazné a provokujúce feministické dielo, ktoré na slovenskej umeleckej scéne vzbudilo pozornosť, nieslo názov *Bez rozdielu* (2001). Filová použila tetrapakové obaly na mlieko, ktoré dotvorila „reklamným“ dizajnom. Časť obalového dizajnu využíva ikonografický motív Madony prikladajúcej si k prsníku dieťa. Motív je reprodukciami historickej maľby (Jan van Eyck, *Maria lactans*), sprevádzanej logami vo forme biblického písma, ktoré určujú tento rad produktov pre kresťanov (napr. *Mariánske mlieko – zdravé, trvanlivé mlieko pre kresťanov*). Časť obalov využíva fotografie z pornopriemyslu, ktoré zobrazujú ženy s bujným poprsím (*Mliečne pokušenie extratučné*), a obal *Detského mliečka* pracuje s reprodukciami malého dievčatka snedej pleti, ktorému cudzia ruka siaha k bradavke.³¹ Tým, že Filová s témou mlieka neasociuje obrazy civilnej kojacej matky, ale práve tieto kontroverzné motívy, dostáva jej dielo dôrazné feministické vyznenie. Filovej práca ironicky komentuje ženské roly: svätice a hriešnice, tradične spájané s domácou kresťanskou kultúrou. Kým v jednom prípade je žena zbavená sexualitou, v druhom je jej sexualita kresťanstvom démonizovaná a pornopriemyslom zneužívaná. V kresťanstve vystupuje do popredia predpísaná, „povinná“ rola ženy matky, ktorá spočíva v rodení detí a produkcii mlieka. V pornografii je žena so zvýraznenými prsiami v role sexuálneho objektu, pričom súvisí s kojením



Eva Filová: *Možnosť voľby*, 2003 (záber z videa). Zdroj: archív autorky



detí je tabuizovaný a popretý. Detská fotka môže odkazovať na to, že žene je rola objektu mužského potešenia prisudzovaná od útleho veku, prípadne môže asociovať násilie páchané na ženách, deťoch či na etnikách. Názov *Bez rozdielu* vypovedá o totožnom princípe oboch diktovaných rolí, či už asexuálnej, alebo výrazne sexualizovanej. V oboch prípadoch sú tieto stereotypy produktom spoločnosti, ktorá je založená na patriarchálnom nátlaku. Filovej dielo bolo prezentované na výstave *Madonna v slovenskom výtvarnom umení* (Nitrianska galéria, 2002). Tu boli vedľa seba konfrontované historické sakrálné slovenské diela s tematikou Madony a súčasné diela. Vôbec nie je prekvapujúce, že proti výstave vystúpil biskupský úrad, no skôr ako kritikou patriarchátu bol pohoršený „znevážením“ obrazu Madony.³²

Pre výstavu *Priveľa výnimiek*, ktorá sa zameriavala na úmyselné provokácie vo sfére súčasného umenia, Filová vytvorila diela *Veľký testament* a *Malý testament* (2003). *Veľký testament* tvorili autorkine vlastné radikálne výroky, napríklad: Som verná. Svojej gynekologičke; Lúbim neplodných mužov; Deti sú najlepšie studené; Reklama a Vianoce sú organizovaným zločinom...³³ Spôsob inštalácie približuje Mira Putišová: „Platnosť svojich názorov, zhmotnených v týchto krátkych vyjadreniach, Filová umocnila zaujímavým spôsobom: nainštalovala ich vo forme viet z veľkých polystyrénových písmen na steny, zámerne evokujúc strohé, heslovité či edukatívne oznamy z doby nedávneho socializmu.“ (Putišová 2003) Inštalovanie bielych písmen na bielom pozadí zároveň vyjadruje neviditeľnosť či zámerné ignorovanie radikálnych názorov žien, ktoré sa vymykajú zo spoločenskej konvencie.

Malý testament je krížovkou vytvorenou na zemi vo forme pripomínajúcej detskú hru na preskakovanie. Z nápisov maternica, ejakulát, vagína, žalud'...

³² Kurátorkou výstavy bola Adriana Hupková. Biskupský úrad na protest proti niektorým súčasným dielam stiahol z výstavy zapožičané exponáty. Podrobnejší popis kauzy podáva Jana Geržová v článku Úskalnia morálky. In *Profil*, č. 3/2002, s. 113, prípadne článok Galéria musela vrátiť obrazy v denníku *SME* z 10. 9. 2002; dostupné na: <http://www.sme.sk/c/657123/galeria-musela-vratit-obrazy.html> (prevzaté: 26. 6. 2012) a článok Alexandra Balogha Aké kultúrne dedičstvo, ktorý vyšiel v denníku *SME* 11. 9. 2002; dostupné na: <http://www.sme.sk/c/658341/ake-kulturne-dedicstvo.html> (prevzaté: 26. 6. 2012). Filovej dielo bolo vystavené aj na výstave *Gender Check* v roku 2010.

³³ Pri príležitosti výstavy v Bratislave toho istého roku Filová rovnakým spôsobom prezentovala ďalšie heslá: Žena musí mať chlapa alebo diplom; Ženy sa delia na príjemné a inteligentné; Kristove roky sa žien netýkajú atď.

³⁰ Rané video Evy Filovej (v spolupráci s Natáliou Martinovou) a záznam performance s Annou Daučíkovou boli prezentované na Dňoch Aspektu, publikované v časopise *Aspekt*, č. 1/1997, s. 97.

³¹ Námet je výrezom fotografie rómskych detí od Pavla Hudeca Ahasvera, ktorý v nej pracuje s motívom známej maľby historického portrétu *Gabrielle d'Estrées so sestrou*.



Eva Filová: *Ženské je politické* (výstava), Cik Cak centrum Bratislava, 2003. Zdroj: archív autorky

doplnením tajničky vznikne slovo znásilnenie. Zatiaľ čo „neslušné“ slová sú napísané celé, slovo znásilnenie si musíme domyslieť. Tento fakt môže odkazovať na mlčanie o závažnom probléme, ktorý sa dostatočne nerieši, a na spoločenské tabuizovanie tém, ktoré sú chápané ako vulgárne.

V roku 2003 Eva Filová pripravila výstavu *Ženské je politické*, ktorá z feministického pohľadu priamo reagovala na stav spoločnosti a politiky.³⁴ Názov výstavy odkazoval na heslo „Osobné je politické“, ktoré bolo používané najmä v druhej vlne feminizmu koncom 60. rokov. Tento výrok odkazoval na skutočnosť, že mnoho osobných problémov, ktorým ženy čelia, nie je dôsledkom ich neschopnosti či osobných zlyhaní, ale dôsledkom nerovnoprávneho postavenia a systematického útlaku patriarchálnou spoločnosťou. Heslo zároveň naráža na fakt, že aj súkromná sféra môže byť miestom politického boja.³⁵ Rovnoprávne postavenie žien v tom prípade znamená aj slobodu rozhodovania o svojom tele a o pôrode dieťaťa. Práve tu je styčný bod so situáciou na Slovensku, pretože do politických diskusií sa v tomto čase opäť dostala téma zrušenia možnosti interrupcií.

Filová na výstave prezentovala video *Možnosť voľby* (2003), ktoré vzniklo pri príležitosti návštevy pápeža Jána Pavla II. na slávnostnej omši v Trnave a v bratislavskej Petržalke. Sympatizanti a sympatizantky občianskej iniciatívy *Možnosť voľby* sa s týmito nápismi na tričkách prechádzajú pomedzi jasajúci dav a „vítajú“ pápeža, záznam vtipne dopĺňa pieseň *Ciao, ciao bambina*.³⁶ Protiklad dvoch po-

litických a morálnych postojov na výstave reprezentovali tri figuríny oblečené v tričkách *Možnosť voľby*, ktoré boli zoskupené okolo portréту pápeža (v Bratislave okolo kardinála Sokola) umiestneného na stene vo výške očí. Inštalácia zobrazovala konfrontáciu moci a zdanlivo bezmocnej verejnosti, v tomto prípade sa však osobnosti cirkvi ocitli v obklúčení. Na slovenskej politickej úrovni tlaky na zrušenie možnosti interrupcií, ktoré by z nich urobili nebezpečnú a nelegálnu prax, opäť na čas upadli.

KLISÉ FEMINISTICKÉHO UMENIA?

Podstatným príspevkom do diskusie o ženskom umení a feminizme bola výstava *A Room on Their Own* (jar 2003, galéria Medium), ktorej tvorkyňami aj kurátorkami boli umelkyne Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová. Rozboru projektu budem venovať väčší priestor, pretože ilustruje skok, ktorý nastal v diskusii o rodovej problematike na našom území. Výstava bola koncipovaná ako paródia na ženskú estetiku a kliše ženského umenia. Odstup bol naznačený už v názve výstavy odvolávajúcom sa na esej Virginie Woolf (*A Room of One's Own*), kde bolo privlastňovacie zámeno nahradené slovom „their“. Vystavené diela teda akoby neboli tvorbou umelkýň, ktoré výstavu koncipovali, ale tvorbou iných umelkýň, ktoré sú tu parodované a ironizované.

Exponáty na výstave boli zoskupené do niekoľkých tematických celkov: „divák mohol ‚putovať‘ alegorickým svetom žien a prehladať si ‚dievčenskú izbu‘, ‚erotickú miestnosť‘, ‚telesný koridor‘, ‚feministický bunker‘ a ‚materstvo oslavujúcu komnatu‘“.³⁷ Sekcia venovaná telesnosti obsahovala vitríny s použitými vložkami, tampónmi, odličovacími vatami, tyčinkami do uší atď. „Feministická časť“ zas prezentovala na stene vyskladané definície toho, čo nie je feminizmus (nesúrodá zbierka výrokov ako *Feminism is not cubism, is not make-up...*), farebnými bavlnkami obháčkované predmety „mužskej atribúcie“ ako fľaša od piva, futbalová lopta, kufrík alebo robotnícka helma (séria *Jemu*) alebo fotografie Barbie znásilnenej akčnými hrdinami, napr. Spidermanom. Dielo *Telo ako dôkaz, dôkazy tela* bolo zbierkou vystavených použitých ženských nohavičiek s menovkami. Okrem toho bola výstava zahŕňajúca stereotypnými ženskými predmetmi všetkého druhu – kozmetikou, titulkami ženských časopisov, taškami s nákupom, ženskými pančuchami, výšivkami, bábikami... spracovanými do rozličných diel. Vo svojom texte nebudem rozoberať charakter jednotlivých diel, keďže zámerne malo ísť o výstavu „zlého umenia“. Budem sa venovať zameraniu, ktoré autorky proklamovali. Musím zdôrazniť, že teoretické vyargumentovanie projektu v kurátorskej textovej podobe bolo najslabšou časťou výstavy a nie je ľahké ho uchopiť. Na rozdiel od pôvodného textu k výstave, prešiel text uverejnený v katalógu „postprodukciami“ a niektoré state boli pozmenené a doplnené, čím sa čiastočne zmenilo aj ich celkové vyznenie – kvôli porovnaniu sa budem teda odvolávať na oba texty.

V pôvodnom texte k výstave autorky uvádzajú: „V súčasnosti sa na poli umenia veľmi často objavuje otázka feminizmu, ženskej tvorby a genderových

- LITERATÚRA:
 60/90. Katalóg. 1997. Bratislava : SCSA.
 A room on their own. Katalóg. 2003. Bratislava : NCSU.
 BARTLOVÁ, M. – PACHMANOVÁ M. (ed.). 2008. *Artemis Dr. Faust*. Praha : Academia.
 CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. (ed.). 2009. *Feminizmy pre začiatníčky. Aspekty zrodu rodového diskurzu na Slovensku*. Bratislava : ASPEKT.
 ČARNÁ, L. 2003. Feminizmus nie je to, za čo ho považujete. In *Profil*, č. 1.
 FICHTA ČIERNA, P. 2012. (Môj) empatický pohyb v sociálnom priestore. In GERŽOVÁ, J. (ed.). *Zborník sympózia Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu*. Bratislava : Slovart – VŠVU.
 GERŽOVÁ, B. 2010 – 2011. Katalógy výstav *Inte-view a Inter-view 2*. Nitra : NG.
 GERŽOVÁ, J. (ed.). 1999. *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava : Kruh súčasného umenia Profil.
 GERŽOVÁ, J. (ed.). 2006. *Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej literatúry*. Bratislava : Afad press.
 GERŽOVÁ, J. (ed.). 2012. *Zborník sympózia Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu*. Bratislava : Slovart – VŠVU.
 HUSHEGYI, G. 2001. *Ilona Né-meth*. Bratislava : Kalligram (anglické vydanie).
 CHALUPECKÝ, J. 1999: Smysl moderního umění. In CHALUPECKÝ, J. *Cestou necestou*. Vimperk : H&H.
 JIROUSOVÁ, V. 1993. Žádné ženské umění neexistuje. In *Výtvarné umění*, č. 1.
 KICZKOVÁ, Z. – SZAPUOVÁ, M. (ed.). 2011. *Rodové štúdiá. Súčasné diskusie, problémy*

36 K podrobnej reflexii videa pozri Rusnáková 2006: 146 – 147.

37 Katalóg výstavy *A room on their own*. Bratislava, NCSU, 2003, nečíslované.

34 Výstava mala premiéru v Nitrianskej galérii, toho istého roku bola reprízovaná v bratislavskom CC Centre, kurátorkou bola Adriana Čeledová-Hupková.

35 Pre viac informácií o radikálnom feminizme pozri Szapuová 2011: 114.



Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová: A Room on Their Own (výstava), Galéria Medium, 2003. Zdroj: priestor.crazycurators.org



Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová: A Room on Their Own (výstava), Galéria Medium, 2003. Zdroj: priestor.crazycurators.org

a perspektívy. Bratislava : Univerzita Komenského. KOWOLOWSKI, F. (ed.). 2010. Sborník *Formáty Transformace*. Brno : Dům umění města Brna. KRIŠTOFOVÁ, L. 2011. Trhliny dějín umění. Výtvarné umění a Feminismus. In KICZKOVÁ, Z. – SZAPUOVÁ, M. (ed.). 2011. *Rodové štúdiá. Súčasné diskusie, problémy a perspektívy*. Bratislava : Univerzita Komenského. MATUŠTÍK, R. 1997. Tristichon. In *60/90*. Katalóg. Bratislava : SCSA.

38 Pôvodný text k výstave, ne publikované. Časť je citovaná v Čarná 2003: 89.

39 Tamže.

40 S telesnými sekrétmi pracovali samotné autorky výstavy v projekte *Pičoviny* (2000); táto výstava však nebola rodovo zameraná ani čítaná. Autorky pracovali predtým aj s témou Barbie.

41 Zmätená interpretácia sa napríklad objavuje v recenzii Lucie Čarnej v *Profile*, v ktorej recenzentka vystavené titulky magazínov s modelkami chápe vo (feministickom) zmysle kritiky mýtu krásy a nie ako autorkami zamýšľanú paródiu na feministické umenie.

záležitostí (...) Celý projekt je založený na cliché vyskytujúcich sa v umení tvorenom ženami v poslednom období, poukazuje na časté ideové vyprázdnenie ženského jazyka, jeho vyjadrovacích prostriedkov a na presýtenosť expresív žien-tvorkyň a ich neustále sa opakujúcich interpretácií.³⁸

Z textu vyplýva, že ako posledné obdobie je tu chápaná druhá polovica 20. storočia, geografické určenie chýba. Ak teda išlo dovtedajším ženským výstavám na českom a slovenskom území v 90. rokoch o vyjadrenie ženskej skúsenosti, tu išlo o narušenie takejto vizuality. Podľa autoriek: „Divák je tak konfrontovaný so situáciami evokujúcimi pocit déja-vu, všetky práce sa identifikujú s tradičnými charakteristikami žien v umení: senzibilita, senzualita, náklonnosť k prírode, k materstvu, k ženským praktikám a k ich ‚poslaniu‘.“³⁹ Problémom ostávajú referenčné body, ku ktorým sa výstava vzťahovala. Ak obdobím, na ktoré výstava reagovala, je druhá polovica 20. storočia, tak do úvahy prichádza obrovská škála výtvarných prejavov inšpirovaných feminizmom, od vyslovene esencialistických (odvolávajúcich sa na biológiu) až po spoločensko-kritické. Ak ako referenčné obdobie chápeme aj kontext slovenského umenia (prípadne tiež českého), tak diel, ktoré by pripomínali artefakty z výstavy, nájdeme minimum. S tampónmi, vložkami, pornografiou, reklamnými časopismi, spodnou bielizňou alebo estetikou dievčenskej izby autorky na našej umeleckej scéne v tom čase výraznejšie nepracujú (na ženských výstavách sa miestami vyskytnú výšivky, vlasy alebo motív postele, ktoré sú na tejto výstave tiež prítomné, no nejde tu o žiadnu dominantnú líniu).⁴⁰ Je teda otázne, k akému umeniu, ktorého je podľa Mony Chisy s Tkáčovou príliš veľa, sa výstava viaže a voči akému prúdu umenia sa konkrétne vymedzuje. A keďže chýba konkrétnejšia referencia, problematická je aj interpretácia samotných diel a celku výstavy.⁴¹

Výstava *Room on Their Own* by sa teoreticky mohla vzťahovať k českej feministickej výstave *Tento měsíc menstruuji* (organizovanej Gender Studies v pražskej Gallery Art Factory v roku 2004). Z umeleckého hľadiska sa tejto výstave dal z väčšej časti vytknúť práve druh vizuálneho jazyka, ktorý kritizovali aj

Mona Chisa s Tkáčovou – množstvo z vystavených diel pracovalo s témou vložiek, tampónov či krvi. Táto aktivistická feministická výstava sa však uskutočnila až niekoľko mesiacov po výstave *Room on Their Own*.

Ak Mona Chisa s Tkáčovou kritizovali feministické umenie (vymedzujúce sa napríklad voči mýtu krásy), ktoré v tom období na našej umeleckej scéne takmer nenájdeme a ktoré bolo zväčša prijímané kriticky, tak sa z ich zamýšľaného podvratného postupu stala afirmácia väčšinového názoru. Namiesto proti prúdu plávali v dobovom slovenskom mainstreame. Výstava teda napokon vyznela ako humorné gesto, kritika adresovaná „im“ – umelkyniam vytvárajúcim „zlé (ženské) umenie“. Do katalógu k výstave bol ako doplnok pôvodného textu k výstave vložený odstavec o feministickom umení, ktoré malo od počiatku „politickú motiváciu (...) Priekopníctvo a militantnosť prvých feministických prác zo 60-tych rokov sa ale časom stratili v manierizme, svojou nemennosťou sa stali neadekvátnymi, nedostatočnými a nekompatibilnými s meniacim sa sociokultúrnym kontextom a taktiež s vývojom feministického hnutia. Veľká časť prác ašpirujúcich a prijatých do kategórie ‚ženské umenie‘ prejavuje nedostatok filozofickej hĺbky a epistemologického štatútu, ich estetika býva vzdialená od aktuálnej politickosti“.⁴²

Z tohto dodatku by sa mohlo zdať, že ide o snahu dokonale zmiasť divákov či čitateľky. Feministické umenie je v texte neodôvodnene spájané s jeho esencialistickou fázou, ktorá bola za ostatných tridsať rokov nespočetne ráz prehodnotená. Z dodatku by sa mohlo zdať, že autorkám výstavy ide o kritiku „zlého feministického umenia“ a dožadujú sa opätovnej politizácie. Ak bolo toto zámerom výstavy, efekt mala práve opačný – dištancovanie sa od všetkého, čo by mohlo feminizmus (v tomto prípade stotožnenému so „zlou ženskou estetikou“) čo len trochu pripomínať.

V závere kurátorského textu je zdôraznené: „Zámerom projektu bolo destabilizovať či zneistiť genderové kódy a predostrieť vyčerpanosť doby, ako aj upozorniť na to, že je čas na nové stratégie, postoje a praktiky, ktorými by sme začali preskúmať vlastné metódy, misiu a zmysel umenia v dnešnom kon-

MITÁŠOVÁ, M. – ORAVCOVÁ, J. (ed.). 2000. *Rodové štúdiá v umení a kultúre*. Bratislava : SCSA. MITÁŠOVÁ, M. 2000. Ne-reflexia rodu v súčasnom umení a kultúre na Slovensku. In MITÁŠOVÁ, M. – ORAVCOVÁ, J. (ed.). *Rodové štúdiá v umení a kultúre*. Bratislava : SCSA. MONCOLOVÁ, I. 2005. Dobré dievčatá idú do neba, zlé dievčatá môžu ísť všade. In *Umělec*, č. 3. ORAVCOVÁ, J. 2010. Za sametovou oponou: Těla, jazyky, instituce. Prepis diskusie. In KOWOLOWSKI, F. (ed.). Sborník *Formáty Transformace*. Brno : Dům umění města Brna. PACHMANOVÁ, M. 1999. Politizace soukromí, nebo privatizace politiky? Rod a umění v době transformace. Príspevok z kongresu AICA. In *Aspekt*, č. 1. PACHMANOVÁ, M. 1994. Ženské domovy. In *Ateliér*, č. 8. PACHMANOVÁ, M. 2001. *Věrnost v pohybu*. Praha : One Woman Press. PACHMANOVÁ, M. 2009. In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory. In PEJIČ, B. (ed.). *Gender Check*. Kolín nad Rýnom : Walther König.

42 Katalóg k výstave *Room on their own*.

Paradigma žena. 1996. Žilina : PGU.

PEJIČ, B. (ed.). 2009. *Gender Check*. Kolín nad Rýnom : Walther König.

PIOTROWSKI, P. 2009. Gender after the Wall. In PEJIČ, B. (ed.). *Gender Check*. Kolín nad Rýnom : Walther König.

PUTIŠOVÁ, M. 2003. *Priveľa výnimiek*. Katalóg. Žilina : Považská galéria umenia.

RECKITT, H. 2001. *Art and Feminism*. London : Phaidon Press.

ROSLER, M. 2002. Soukromé a veřejné: Feministické umění v Kalifornii. In PACHMANOVÁ, M. (ed.). *Neviditelná žena*. Praha : One Woman Press.

RUSNÁKOVÁ, K. 1996. *Paradigma žena*. Žilina : PGU.

RUSNÁKOVÁ, K. 2006. *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*. Bratislava : Afad Press.

RUSNÁKOVÁ, K. 2009. *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku*. Banská Bystrica : Akadémia umení.

RUSNÁKOVÁ, K. 2002. Megainštalácia, či sklad nábytku? In *Profil*, č. 4.

SZAPUOVÁ, M. 2011. Podoby feminizmu: pohľady do dejín feministického myslenia a ženského hnutia. In KICZKOVÁ, Z. – SZAPUOVÁ, M. (ed.). 2011. *Rodové štúdiá. Súčasné diskusie, problémy a perspektívy*. Bratislava : Univerzita Komenského.

ŠEVČÍKOVÁ, J. – ŠEVČÍK, J. 1993. Milena Dopitová. In *Ateliér*, č. 19.

ŠTEFKOVÁ, Z. 2009. *Genderové aspekty tělesnosti v současném českém umění*. Dizertačná práca. Praha: FF UK.

WOLF, N. 2000. *Mýtus krásy*. Bratislava : ASPEKT.

texte.⁴³ Ak je rodové čítanie v podstate zneistením tradičného univerzalistického, ale aj esencialistického (pohlavnou danosťou podmieneného) čítania, je otázne, čo môžeme chápať pod pojmom „nové stratégie“? Text k výstave svedčí o nejasnom slovníku, aj o nezorientovanosti či dezorientovanosti umelkýň (autoriek textu) v problematike, to je však podľa môjho názoru často charakteristické pre rozdiel medzi kurátorskou a umeleckou scénou: zatiaľ čo umelkyne narábajú s termínmi voľne, kurátorky a kurátori sa zväčša usilujú o vhlad do hĺbky tematiky. Situácia na poli diskusií o feminizme je v našom umeleckom prostredí špecifická. Kým v západnom kontexte zaznieva revízia jednotlivých postojov (napríklad zamerania na zdôrazňovanie ženskej telesnosti) od umelkýň a teoretičiek z pozície „vnútri“, t. j. bez negatívneho vymedzovania sa voči feminizmu ako takému, v našom kontexte ide vo veľkej väčšine prípadov o kritiku „zvonka“.

Ak by sme prijali predpoklad, že Mona Chisa s Tkáčovou uplatňujú kritiku zvnútra a feminizmus v danej dobe neodmietajú, bolo by možné feministické čítanie ich diela s názvom *Porn Video* (2004).⁴⁴ Autorky v ňom (oblečené) predvádzajú pornografické pózy, kopírujúc roly muža a ženy v mainstreamovej videopornografii. Video bolo natočené v reálnom štúdiu, ktoré sa zaoberalo výrobou pornografie pre stredoeurópsky trh. Námet je možné porovnať s dielom českej umelkyne Lenky Klodovej *Lidovky* (2001), v ktorom sú do obrázkov žien priamo v pornočasopisoch primalované kroje. U Lenky Klodovej bolo krojované oblečenie momentom vyňatia z kontextu pornografie, a tým aj zdôraznením umelosti scén, u Mony Chisa a Tkáčovej je oblečenie prvkom, ktorý divákovi a diváčkam pomáha udržať si odstup, pozorovať scénu analyticky a pýtať sa, prečo je scéna komponovaná práve takto.

K stratégii, s ktorou pracujú Mona Chisa a Tkáčová, poznamenáva Ivana Moncoľová: „Provokácia v ich dielach sa totiž strieda s výsmechom voči esencializmu vo feministickom umení a voči vyčerpanosti a častokrát umelému udržiavaniu feministických tém.“ (Moncoľová 2005: 93) Kým výhrady k esencializmu sú pochopiteľné, je nutné sa pýtať, ktoré feministické témy boli v danej dobe umelo udržiavané a či sa tak v skutočnosti dialo. Po zodpovedaní týchto otázok sa môže zdánlivá rebélia autoriek rýchlo vytratiť.

Zatiaľ čo Monika Mitášová v predslove k publikácii *Rodové štúdiá v umení a kultúre* ešte v roku 2000 konštatuje: „Problém rodu v umení i rodu umenia zostáva naďalej v súčasnom voľnom výtvarnom umení i jeho kritike na Slovensku nereflektovaný“ (Mitášová 2000: 8), o tri roky neskôr už zo strany Mony Chisa a Tkáčovej zaznieva výrok o „vyčerpanosti doby“. Výstava *Room on Their Own* bola vo svojom vyznení vymedzením sa voči feminizmu a rodovému čítaniu diel (otázne je, či to autorky naozaj zamýšľali). Táto situácia je pre vývoj feministickej diskusie v našom prostredí charakteristická – skôr, než sa feministické umenie a rodová optika mali šancu vôbec presadiť, dochádza už k spochybňovaniu, pokusom o destabilizovanie a ich „prekonanie“.

Text vznikol na základe autorkinej dizertačnej práce *Politické aspekty v súčasnom umení. České a slovenské umenie v období 1989 – 2011*, obhájenej na Univerzite Karlovej v Prahe v roku 2012.

ZUZANA ULIČIANSKA

O Francesce Woodman so Slávou Daubnerovou

„Fotoaparát je rafinovaná zbraň. Stačí iba zamieriť, zaostriť a stlačiť spúšť. Bezchybné. Fotografovať niekoho znamená páchať vycibrenú vraždu – vraždu jemnú, primeranú chmúrnej vystrašenej dobe.“ Boli to práve podobné výroky Susan Sontag z jej textu *O fotografii* či vety zo *Svetlej komory* Rolanda Barthesa, ktoré inšpirovali divadelníčku Slávu Daubnerovú k tomu, aby sa pokúsila urobiť inscenáciu o nepatrných dotykoch osamotení pri foteaní, o fotografii ako médiu sebaspoznávania, sebaaprezentácie, ale aj sebadeštrukcie. Chcela ukázať, ako fotoaparát zabíja niečo v nás, ale zároveň ponúka aj pocit existencie.

„Predstava fotoaparátu ako zbrane sa mi páčila. Keď v Rusku bolševici popravovali Romanovcov, povedali im, že sa idú fotografovať,“ vysvetľuje Sláva Daubnerová,¹ režisérka, autorka a herečka v jednej osobe, ktorá svojimi doterajšími produkciami naplňa (na slovenské pomery celkom výnimočne) parametre performerky.

S fotografiami americkej fotografky Francescy Woodman (1958 – 1981) začala Daubnerová po prvýkrát pracovať už pri svojej inscenácii *Some Disordered Interior Geometries*. Okrem samotného názvu odvodeného od názvu Woodmanovej knihy boli jej tvorbou inšpirované aj pohybové kreácie hlavnej hrdinky tohto divadelného príbehu.

Materiál o Francesce Woodman však Daubnerová hromadila aj naďalej, až si napokon uvedomila, že vystačí na samostatný projekt. *Untitled* mal premiéru na konci roka 2012. Pri jeho príprave mala k dispozícii monografiu z fotografkinej vlašnej výstavy v newyorskom *Guggenheimovom múzeu*, aj niekoľko ďalších kníh, ktoré vyšli po fotografkinej tragickej smrti. Niektoré z textov, ktoré Daubnerová nakoniec v inscenácii inšpirovanej Woodman použila, našla načmárané na okrajoch jej fotografií či zošitov. Postupovala tak, že začala vybrané fotky nalepovať na samostatné hárky papiera, aby vytvárali akési imaginárne príbehy. Tieto sa neskôr stali podkladom pre jednotlivé scény špecifickej monodrámy. Daubnerová si bola od začiatku istá, že v inscenácii sa nebude hovoriť: „Fotografia je tiché médium. Vedela som si predstaviť, že by v inscenácii zazneli nejaké nahrané texty. Do prvej verzie scénosledu som dokonca zakomponovala rôzne citáty, ale potom som pochopila, že s nimi nie je nutné na javisku pracovať. Ich výber mi však pomohol pomenovať jednotlivé situácie,“ vysvetľuje tvorkyňa.

Aj vizuálna stránka inscenácie *Untitled* vznikla na základe reálií Woodmanovej sveta, tak, ako ho poznáme z jej fotografií. „Ošarpanú stenu mi

ZUZANA ULIČIANSKA je divadelná kritička a publicistka. Študovala na Technickej univerzite v Košiciach, Academii Istropolitana v Bratislave, krátko aj na Birkbeck College v Londýne. Pôsobila na Divadelnom ústave a na Divadelnej fakulte VŠMU. Od roku 2004 je internou redaktorkou denníka *SME*. Spolupracuje s mesačníkom *Nota Bene* a divadelným časopisom *Kód*. Je iniciátorkou a organizátorkou Divadelných ocenení sezóny DOSKY. V rokoch 2002 – 2011 bola predsedníčkou Slovenskej sekcie Medzinárodnej asociácie divadelných kritikov. Je autorkou niekoľkých rozhlasových hier.

⁴³ Citát je v rovnakom znení uvedený v katalógu aj v texte k výstave.

⁴⁴ Video bolo prezentované na výstave *Gender Check* (Viedeň, 2010), okrem videa autorky vytvorili aj sériu plagátov *Porn*.

¹ Citácie Slávy Daubnerovej pochádzajú z osobného rozhovoru s autorkou článku.



Pracovné podklady k inscenácii *Untitled*. Archív Slávy Daubnerovej

namaľovala scénografka Marija Havran," opisuje divadelníčka. Kostýmy boli tiež inšpirované oblečením, ktoré mala na sebe Woodman pri fotografovaní.

Fotografka Francesca Woodman podľahla druhému pokusu o samovraždu ako 22-ročná. Čo sa o nej môžeme dozvedieť z útržkov textov a z obrazov, ktoré po sebe zanechala? „Odmietala kompromisy, žila buď – alebo. Nemala trpezlivosť, bola presvedčená, že má talent, chcela byť umelkyňou, nevedela robiť nič iné, ani sa zmieriť s tým, že presadiť sa ako umelkyňa nejde tak ľahko. To bol asi aj dôvod jej samovraždy. Prežívala svet vyhrotenejšie, citlivejšie, ale nebola chorá ani vyšinutá. Jej depresie boli spôsobené tým, že sa jej v živote nedarilo tak, ako by si predstavovala," mieni Daubnerová.

Tvrdí, že hoci Woodmanovej fotografie vyzerajú náhodne, keď sa nimi hlbšie zaoberala, pochopila, že kompozície sú premyslené, až konceptuálne. „Vedela, čo chcela – od svojich fotografií aj od svojho života," tvrdí. Pri sledovaní projektu *Untitled* sme si to isté mohli pomyslieť o Daubnerovej. Presne vedela, čo chce svojou inscenáciou docieľiť.

„Na javisku nie je sama, obklopuje sa zvukmi, starostlivo vybranými rekvizitami, ale hlavne pocitmi. Na fakty sú encyklopédie. Minimalistická hudba pôsobí akoby nakomponovaná na každý pohyb performerky. S choreografkou



Pracovné podklady k inscenácii *Untitled*. Archív Slávy Daubnerovej

Stanislavou Vlčekovou vytvorili dielo, ktoré sa delikátne dotýka samoty i nahoty. Rituálnym vyvesovaním pančúch skúma Daubnerová večný údel žien, jemné zmeny v kostýme mapujú prechody medzi Madonou a prostitútkou, pokúša sa aj dešifrovať dedičstvo starých mám. Keby som si mohla prezliecť svoje myšlienky tak ľahko ako šaty. Ale ani svoje šaty ľahko nemením," napísala som pre denník *SME* o produkcii, ktorá v septembri tohto roku získala cenu DOSKY 2013 za najlepšiu inscenáciu sezóny a je pozvaná na viaceré zahraničné divadelné festivaly.



Inscenácia Untitled. Foto: Samo Trnka

UNTITLED (Komentovaný scénosled s inšpiráciami)

SLÁVA DAUBNEROVÁ

„V starej romanci o umelcovi riskuje každý, kto má dostatok smelosti stráviť nejakú dobu v pekle, že sa nedostane von živý.“

SUSAN SONTAG (O fotografii)

Scénu tvorí ateliér. Ošarpaná stena, stojan s fotoaparátom, zátišie s vypchatými vtákmi, zátišie so zrkadlom a s vecami po babičke. Na stenu sa počas predstavenia premietajú diapozitívy. Sú to Francescine heslá, ktorými sprevádzala svoje fotografie a fragmenty z denníka. Sú písané ručne na sklíčka. Do sklíčok som skúšala dávať aj rôzny materiál, pierko, šupiny z cibule, bodky, ktoré sa premietajú na šaty.

1. OBRAZ – SELF PORTRAIT

„Fotografia znamená vidieť seba samého inak než v zrkadle.“

ROLAND BARTHES (Svetlá komora)

Francesca Woodman fotila autoportréty. Vraj nemusela nikomu nič vysvetľovať, bolo pre ňu jednoduchšie pracovať so sebou než s modelkami.

Tma.

KOSTÝM: Čierny kožuch a čierne čizmy, pod tým nahá.

AKCIA: Hudba. Prichádzam počas tmy s fotoaparátom v ruke. Svetlo. Stojím s foťákom v ruke, vyklopím večo.

DIÁK: Selfportrait.

Na svetelnú zmenu sa pohnem, našróbujem fotoaparát, nasmerujem stojan na stenu. Idem za stenu a vyzliekam sa.

„Vždy som o fotografovaní premýšľala ako o zvrhlej činnosti – to na tom pre mňa bola jedna z najlákavejších vecí. Keď som sa po prvýkrát fotografovala, cítila som sa veľmi perverzne.“

SUSAN SONTAG (O fotografii)

SLÁVA DAUBNEROVÁ je režisérka a performerka. Vyštudovala kulturológiu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, doktorandské štúdium ukončila na VŠMU. V roku 2006 založila profesionálne nezávislé divadlo P. A. T. Pod touto značkou tvorí monodramatické kompozície, pri ktorých sa doteraz nechala inšpirovať napr. denníkmi Louise Bourgeois, Müllerovým textom *Hamletmachine* či životom a tvorbou režisérky Magdy Husákovéj-Lokvencovej. Za svoje performance získala Zvláštnu cenu poroty na festivale Nová dráma 2007 a Dosky v kategórii Objav sezóny 2010 a Najlepšia inscenácia sezóny 2013. Spolupracovala s viacerými divadlami a zúčastnila sa na niekoľkých medzinárodných stážach a umeleckých rezidenciách vo Francúzsku, Poľsku či Nemecku. Viac o autorky a jej práci pozri na: www.slavadaubnerova.com.



Inscenácia Untitled. Foto: Samo Trnka

KOSTÝM: Nahota.

DIÁK: Then at one point I did not need to translate the notes;
they went directly to my hands.

Nasledujúca scéna je inšpirovaná sériou Francescy pózujúcej nahej pred ošarpanou stenou. O stenu je opretá biela kália, ktorá sa objavuje na jej fotkách často. Pripomína ženské lono. Tiež zrkadlo asymetrického tvaru, za ktoré sa Francesca schováva, rovnako, ako sa schováva za odtrhnutý kus steny. Pohyb vyskladaný z fotiek sme si s choreografkou Stankou Vlčekovou pomenovali „chrobák“. Telo sa objavuje v krkolomných polohách, pripomína hmyz pohybujúci sa pri stene. Následne so zrkadlom koketuje žena – hmyz, aby s ňou nakoniec splynula. Hra s miznutím v priestore a vymazávaním sa. Premietanie cibulových šupín prekrývajúcich telo. Mimikry.

AKCIA: Objavujem sa vo svetle na boku steny – BLESK.
Chrobák, zaliezam za stenu.



Inscenácia Untitled. Foto: Samo Trnka

Vyliezam spoza steny, na svetelnú zmenu zamierim k zrkadlu – BLESK.
Nakloním sa nad zrkadlo – BLESK.
Sedím pri zrkadle od chrbta – BLESK.
Schovávam sa za zrkadlo, padám na zrkadlo, zasúvam ho, postavím sa.

DIÁK: Fragmety šupín z cibule.

Odlúpim šupinu a schovávam sa za ňu. Zmiznúť cez tmu, prevlek.

2. OBRAZ – AFTER MY GRANDMOTHER'S FUNERAL

KOSTÝM: Čierne kombiné, nohavičky, pančuchy, čierne kožuch, čierne čižmy.

„Jedného novembrového večera po smrti babičky som triedila fotografie. Vedela som, že môžem tieto obrázky študovať, ako chcem, a predsa už nikdy neprivolám jej črty. Žiadna snímka nedokázala vzkriesiť milovanú tvár. Aby



Pracovné podklady k inscenácii Untitled. Archív Slávy Daubnerovej

som ju mohla ,znovu nájsť', aj keď len na miznúcí okamih, musela som objaviť na určitých snímkach predmety, ktoré mala na svojej komode: pudrenka zo slonoviny (milovala som zvuk viečka), hranatý flakón z krištáľového skla alebo nízku stoličku, ktorú mám dodnes pri svojej posteli, farbené rohože, ktoré dávala nad diván, vôňu ryžového púdro.

Podľa: ROLAND BARTHES (*Svetlá komora*)

Svetlo na veci – stolička s rámkami, zrkadlo v ráme na zemi, topánky, čipkované rukavice, čierne smútočné šaty.

DIÁK: These things arrived from my Grandmother.
They make me think about where I fit in the odd geometry of time.
This mirror is a sort of rectangle
although they say mirrors are just water specified.

Francesca často pracovala s nájdenými objektmi, bol to možno istý druh fetišu, mala rada staré veci, vintage šaty, kožušiny, zrkadlá v starých rámoch, prostredie vo viktoriánskom štýle, okná, ošarpané steny, staré továrenské haly. Zátiešie so zrkadlom je spomienkou na starú mamu a veci, ktoré po nej zostali.



Inscenácia Untitled. Foto: Samo Trnka

Fotenie sa pri bielom fotopozadí je citáciou foto-akcie Francescy Woodman s rolkou papiera. Na viacerých fotografiách aj videách má na sebe čierne kožuch a čižmy.

AKCIA: Prídem zozadu, nainštalujem foťák, postavím sa k stoličke s rámečkami – póza ruky – BLESK.

DIÁK: After my grandmother's funeral.

Prevesím rolku papiera, zaťažím ju kameňmi. Nastavím foťák. Naaranžujem sa k papieru – póza – BLESK. Nainštalujem na papier rámiky do otvorov v papieri – BLESK. Prisuniem stoličku, sadnem si – póza – BLESK. Vyberám z rámika sklíčko, póza ruky – BLESK. Pozriem si ho vo svetle, vidím šmuhu, idem s ním ku kôpke na zrkadle, položím ho, vyzlečiem si kožuch a čižmy pri stene (zápal, dostávam sa do pracovného švungu). Prestavím fotoaparát.

Zo začiatku sa blesk objavuje často. Hľadanie tej správnej kompozície, toho správneho výrazu. „I wish I didn't waste my patience so endlessly in my living life because there is never enough left for study or play.“ (Francesca Woodman)

Beriem sklíčko do rukavíc, ľahnem si a priložím sklíčko na tvár – BLESK. Beriem rukavice, prestavím stoličku, idem posunúť fotoaparát. Vystavím rukavice na stoličku – BLESK. Sadám si, dávam si rukavice – póza – BLESK.

V princípe sa strieda civilný pohyb, keď vykonáva bežné úkony, so štylizovaným, keď je Francesca naplno ponorená do procesu tvorby. Taktiež sa mení svetlo z pracovného ateliéru na vypichnuté atmosféry a jednotlivé prostredia.

Zmena hudby, svetla. Séria s rukavicami. Idem sa pozrieť na foťák. Rozhliadnem sa po zrkadle, s čím by sa ešte dalo fotiť. Prirovnávam si čierne smútočné šaty, obliekam si ich.

„Nemám vôbec rada farbu. Vždy mám dojem, že v každej fotografii je farba iba náter, umelosť, líčidlo (také, ktorým sa maľujú mŕtve telá). Lebo na čom mi skutočne záleží, je istota, že z fotografovaného (reálneho) tela vyjdú lúče, ktoré sa raz niekoho možno dotknú, ako oneskorené lúče nejakej hviezdy.“
Podľa: ROLAND BARTHES (*Svetlá komora*)

Nastavím si fotoaparát z boku. Rozpúšťam si vlasy. Obzriem sa, akoby som niečo začula. Vykročím na zrkadlo. Zmena svetla a hudby. Odraz v zrkadle, akoby diera do iného sveta. Pod šatami mám nadkolenky, vyhrňam si sukňu a kľakám si na zrkadlo, akoby som sa chcela pozrieť na niečo zakázané. Niečo ma vyruší. Vstanem a rýchly pohľad do foťáku. Obúvam si topánky, skúšam v nich chodiť, ako keď si malé dievča skúša mamine veľké topánky. Podchvíľou mykám hlavou, akoby som sa bála, že ma niekto odhalí. Prekračujem rám na zemi, hranie sa s geometriou a rýchlym pohybom vlasov. Prudké strihy a zmeny charakterov – akoby som sa v momente zmenila na starenu. Archetypálne ženské premeny. Ukončiť točením sa v ráme, strih, akoby na mňa volala mama z okna na dvor, kde sa hrá: „Obed!“ Položím rám a beriem do ruky vidličku.

DIÁK: It must be time for lunch now.

Idem dozadu pre jablko, prichádzam s ním, hryzúc ho. Sadnem si na stoličku a premýšľam, čo ďalej. Prestavujem scénu a pripravujem ju na ďalšiu sériu. Zoberiem rámiky a rozložím ich vpredu na zem, chvíľu ich preberám. Pozriem sa do foťáku a rozhliadam sa. Odpracem stoličku a topánky dám dozadu. Zrolujem fotografické pozadie. Zozadu prinášam šaty a rozveším ich na stenu. Nastavím fotoaparát.



Pracovné podklady k inscenácii *Untitled*. Archív Slávy Daubnerovej

3. OBRAZ – POLKA DOTS

KOSTÝM: Čierne šaty, biele šaty, bodkované šaty, biela košeľa – rýchle prevleky.

„Znie to možno bizarne, ale to jediné, čo v priebehu svojho fotografovania znášam a čo mám rada, je šramot prístroja. Orgánom fotografa nie je podľa mňa oko, ale prst: to, čo je spojené so spúšťaním objektívu, s kovovým posúvaním segmentov. Milujem tieto mechanické šramoty, akoby boli práve tým, čo krátkym cvaknutím rozrušuje umŕtvujúcu vrstvu pózy.“

Podľa: ROLAND BARTHES (*Svetlá komora*)

AKCIA: Séria šaty.

Francesca sa často fotila pred stenou. Vyseletovala som fotografie, kde pred ňou v rôznych šatách pózuje. Tieto fotografie sme potom so Stankou prepájali do pohybu pri stene. Pracovala tiež s fragmentovaním tela. Vyrobila som diáky, ktoré sú výrezmi rôznych častí steny. Rýchlym cvakaním diákov si prezliekam šaty a vo výrezoch sa objavujú rôzne fragmenty tela.

DIÁK: Výrezy (nohy, ruka, chrbát). Pierko. Polka dots.

Keď skončí séria šaty, pozbieram ich a zmiznem.

DIÁK: I wish I could change my mind
As easily as I change dress
But then I don't change dress so easily.

4. OBRAZ – ON BEING AN ANGEL

KOSTÝM: Bodkové čiernobiele šaty.

„Chcem, aby môj pohyblivý obraz, zmietaný medzi tisícami meniacimi sa snímkami, bol zakaždým zajedno s mojím Ja. A práve toto Ja nikdy nie je zajedno s mojím obrazom, pretože to ťažké, nepohyblivé, je obraz, zatiaľ čo moje Ja je ľahké a rozptýlené ako čertík poletujúci vo fľaši. Keby mi aspoň fotografia mohla dať neutrálne, anatomické telo, ktoré nič neznamená!“

Podľa: Roland Barthes (*Svetlá komora*)

Francescine fotografie boli často prirovnávané k fotografiám duchov z 19. storočia. Nasledujúca séria je inšpirovaná sériou Angel series. Objavuje sa na nich motív okna. Často sa o nej písalo, že na fotografiách balansuje medzi dvoma svetmi, svetom živých a mŕtvych. Jej tvár a rozviate vlasy sú často rozmazané, zachytené v prudkom pohybe. Francescine večné hry s geometriou. A narušenie vnútorných geometrií. Okno má jemne mrazivý charakter, svoj život totiž ukončila práve tým, že z neho vyskočila.

AKCIA: Zavesím rám, nastavím foťák, sadnem si do štvorcového výrezu svetla. Zároveň svieti prázdny zavesený rám obrazu, ktorým akoby presvitá svetlo z okna.

DIÁK: Almost a square.

Prezlečím si pančuchy a dám ich do lavóra. Vstanem, postavím sa za lavór. Zmena svetla zo štvorca na kruh.

DIÁK: A sort of round.

AKCIA: Séria vlasy. Stojím nad lavórom a prudko metám vlasmi nasvietenými kontrolou. Gradácia končí pádom na zem.

AKCIA: Séria s lavórom. Akcia končí vešaním pančúch. Akoby vešanie filmových negatívov. Počujeme neustále kvapkať vodu. Tma. V tme presunúť stoličku na značku. Prevlek.

5. OBRAZ – UNTITLED

KOSTÝM: Podvázky, čierny kožuch, čierne čičmy.

„Fotografujem, aby som cítila, že ešte som, že existujem. To fotografia ma robí skutočnou. A preto fotografií nikdy nie je dosť. Niekedy som tak sústredená, že prestávam vnímať zvuky v ateliéri, čas sa zastavuje. Necítim, že by som tam skutočne bola. Prinajmenšom tá časť mňa, ktorá bola... je teraz na fotografii. Ťažko povedať, kde som to ešte ja a kde začína fotoaparát. Sme ako páry rýb, ktoré plávajú spolu, akoby splývali vo večnom koite.“

Podľa: ROLAND BARTHES (*Svetlá komora*)

Od tejto pasáže ubúda blýskanie fotoaparátu, akoby sa úplne zotrela hranica medzi tvorbou a životom a tvorba sama sa stala životom.

DIÁK: I could no longer play.
I could not play by instinct.
And I had forgotten how to read music.

AKCIA: Prichádzam, nastavujem fotoaparát, sadám si na stoličku, ktorá je pod zavesenými pančuchami nasvietenými zozadu. Vyzúvam si čičmy. Vyzlečiem si kožuch a sadám si na stoličku, točím sa na nej, pózy, líham si na stoličku horizontálne.

Veľkou ranou pre Francescu bol rozchod. Na jej vek sú zaujímavé poznámky, v ktorých si uvedomuje vlastnú sexualitu. („I felt somehow lonesome, my sexuality isn't as strong as it once was. I have to feel sure of being desired not just tolerated.“) Inšpiráciou pre nasledujúcu scénu bola fotografia, na ktorej ju vidíme odzadu ležať na sofe, odetú iba do troch rôznych podvážkových pásov. Nad jej telom visia čierne a biele pančuchy umocňujúce pocit sklúčenosti a rozdelenia. Fotografia pôsobí eroticky a zároveň vzbudzuje pocit melanchólie. Akoby vábila a odovzdávala sa a zároveň nechcela nič vidieť. Opustená. K tomuto obrazu som mala potrebu priradiť text, ktorý prechádza celým jedným z jej umeleckých zošitov, je to odkaz venovaný milencovi. Volanie o pomoc. Posledný obrázok s textom „I'm hoping“ sa premieta opakovane niekoľkokrát za sebou.

DIÁK: Call me as soon as you can.
I am anxiously awaiting your reply.
Call collect 401-274-4184.
I'm hoping.

Tma. Prevlek.

6. OBRAZ – WHITE RABBIT

KOSTÝM: Maska zajaca, čierne pančuchy, čierne lodičky, biely rolák.

„When logic and proportion
Have fallen sloppy dead
And the White Knight is talking backwards
And the Red Queen's 'off with her head!'
Remember what the dormouse said;
Feed your head
Feed your head...”

JEFFERSON AIRPLANE (*White rabbit*, 1966)

Existuje fotografia, na ktorej je Francescin milenec odfotohrovaný nahý, stojaci pri stene domu, s maskou zajaca na hlave. Nazvala som ju Zajko Bojko, pretože pôsobí, akoby sa chcel vtisnúť do steny, akoby bol zahnaný do kúta. Žena je zrkadlom muža. Tak prečo si nechať zajačiu masku.

Diák v tichu. Nasvietený prázdny rám obrazu.

DIÁK: A woman.
A mirror.
A woman is a mirror for a man.

Jefferson Airplane, White rabbit. Alica v krajine zázrakov. Scéna ponorená do červeného svetla. Tmavá komora. Chemická reakcia. Vyvolávanie fotografií.

AKCIA: Červené svetlo. S maskou zajaca na hlave a v čiernych pančuchách citujem jednotlivé pózy, ktoré sa objavili počas predstavenia. Ironizovanie vlastného diela. Objaviť sa s hlavou v ráme obrazu. Nakoniec odšróbovať fotoaparát a otvoriť ho. Nič tam nie je, je prázdny. Ukázať publiku.

DIÁK: I was not unique but special.

AKCIA: Zložiť masku.

This is why I was an artist...

Tma.



Pracovné podklady k inscenácii Untitled. Archív Slávy Daubnerovej

7. OBRAZ – GALLERY OF A DEAD WOMAN

KOSTÝM: Čierne pančuchy, čierne lodičky, biely rolák, čierne rukavice.

V poslednom období života Francesca úplne prestala fotiť. Vtedy si aj jej blízki uvedomili, že je to s jej stavom veľmi vážne, trpela depresiami. Áno, Francesca brala tvorbu príliš vážne. S umením to myslela vážne. Jej samovražda bola pre ňu jediným východiskom zo situácie, v ktorej nevidela možnosť uplatniť sa s vlastným umeleckým prístupom. Bolo to plánované a premyslené rozhodnutie. Nasledovala tak Virginiu Woolf, Silviu Plath, Diane Arbus či Sarah Kane. „My life at this point is like very old coffee-cup sediment and I would rather die young leaving various accomplishments instead of pellmelle raising all of these delicate things.” (Francesca Woodman)

„Len čo cítim, že som pozorovaná objektívom, všetko sa mení. Je to onen subtilný okamih, keď cítim, ako fotografia umŕtvuje moje telo. V skutočnosti sa stávam príznakom. Prežívam teda mikroskúsenosť smrti, v ktorej ma gesto cvaknutia spúšťa zabalzamuje. Ale ja, ktorá som sa už stala obrazom, nebo-



Inscenácia Untitled. Foto: Samo Trnka

ujem. Som tam, umŕtvená a napichnutá na špendlíku ako motýľ. Niečo pôzvalo pred štrbinou a navždy tam zostalo. To, čo vidím na výsledku tejto operácie, je nakoniec Smrť.“

Podľa: Roland Barthes (*Svetlá komora*)

Scenéria odkazuje na série fotografií, kde sa objavujú vypchaté vtáky, líšky, kožušinové líščie goliere. Mŕtve zvieratá. Medzi nimi sa ako mucha v pavučine motá Francesca. Zápasí s prírodou. Inštaluje sa k zvieratám. Silnejší prežije. Taký je zákon prírody. A to platí aj pre svet umenia. Jednou z najsilnejších fotografií je pre mňa tá, na ktorej má Francesca ruky zdvihnuté v geste, akoby sa vzdávala. Akoby fotoaparát, ktorý na ňu mieri svojím objektívom, bol zbraňou mieriacou na jej hrud’.

Reklama na Yashica Electro 35 GT, ktorou fotila aj Francesca Woodman: „Fotoaparát je nežná zbraň. Stačí iba zamieriť, zaostriť a stlačiť spúšť. Bezchybné.“

SUSAN SONTAG (*O fotografii*)

DIÁK: This action has nothing to do with melodrama.

Zátišie s vypchatými zvieratami (sojka, vrana). Spoza plátna tlačím pomaly líšku a animujem ju. Nainštalujem ju k zvieratám. Líham si k nim a zaspím. Červené svetlo: plazím sa po bruchu dozadu. Svetlo: na svetlo zareagujem prudko ako šváb a rýchlo sa plazím dozadu po zemi. Červené svetlo: ísť dozadu pre holuba. Svetlo: póza nachytania s holubom v ústach, som skrčená nad zrkadlom s holubom v zuboch, odšúcham si ho k stene. Červené svetlo: veším holuba na stenu, akoby som ho pripichla špendlíkom. Svetlo: nasvietený holub na stene. Červené svetlo: beriem spoza steny goliere z líšok. Svetlo: objavím sa za rámom s líškou/lasicami okolo krku – ruky vbok. Červené svetlo: ťahám líšky za sebou a veším ich. Svetlo: svetlo na zavesené líšky. Červené svetlo: odtrhám vrane krídla. Svetlo: objavím sa v priestore vo svetle s krídlami vrany pred očami. Červené svetlo: pripichujem vranie krídla na stenu. Svetlo: stena s vtáčimi krídlami. Červené svetlo: beriem si spoza steny čierne topánky a rukavicu. Svetlo: sedím v štvorcovom výreze okna, chrbtom k divákovi, obliekam si rukavicu, nevidieť, s čím sa naťahujem. Nakoniec vystrčím ruku s čiernou rukavicou za chrbát. Obúvam si topánky. Červené svetlo: vstanem a prejdem k stene z profilu a vchádzam z boku rukou na plátno, hlava v predklone. Svetlo: ruka s čiernou rukavicou na stene, hlava v predklone. Červené svetlo: otočím sa k divákovi. Svetlo: ruky na očiach.

DIÁK: Uzlík z bavlnky.

Ruka na hrudi. Dávam si dole rukavicu, „umývam“ si ruky, dávam ruky hore, vzdávam sa. Červené svetlo: presúvam sa k zaveseným líškam. Svetlo: líška a lasice zavesená v priestore, som pri nich nainštalovaná, akoby som pri nich visela tiež. Padám cez záklon. Zmena svetla. Séria nohy v opätkoch, agónia zakončená zapichnutím sa v stene a zmiznutie v stene, prelezenie na „druhú stranu“ v troch fázach. Cvakanie prázdneho diáku. Raz vidíme zadok a nohy, potom nohy a nakoniec jednu nohu. Prázdna stena.

Tma. Koniec.

Recenzie

PETRA BLŠŤÁKOVÁ

Prchavosť zachytená v hre slov
HUSÁROVÁ, Zuzana. 2012. *liminal*.
Bratislava : Ars Poetica.

Kniha poézie *liminal*, napísaná v anglickom jazyku, síce vyšla v tlačenej podobe (vo vydavateľstve Dive Buki práve vychádza aj jej slovenská mutácia), no je súčasťou širšieho transmediálneho projektu (nájdete ho na www.liminal.name), na ktorom autorka pracuje spolu s umelkyňou Amaliou Roxanou Filip. Prepájanie médií však už na prvý pohľad srší aj z tejto fyzicky útlej, no po všetkých ostatných stránkach pozitívne preplnenej knižky. Celý poetický koncept je podporený grafikou a ilustráciou, ktorých autorkou je A. Roxana Filip, nepôsobia ako doplnenie básní, ale sú (aj svojou pozíciou v texte) ich integrálnou súčasťou. Od čítania slov a obrazov sa nedá oddeliť zvuková stránka básní, pri ktorej sa vám občas nepopletie len jazyk, ale možno aj oči. Výsledný efekt dosiahnutý ingredienciami tejto tlačenej knižky dokáže vyvolať zmysluplný (i v doslovnom význame) zážitok, veľmi blízky tomu, čo prežívame pri recepcii elektronickej literatúry.

Za dve najvýraznejšie črty diela – okrem vysokého stupňa grafickosti – považujem konceptuálnosť a hravosť, ktorá prebieha na celej škále od hry so slovami, zvukom, až po hru s čitateľom a čitateľkou (báseň *Transparency*). Tematické zameranie básní sa viaže jednak na celok, v ktorom sa nachádzajú, ale plynie básňami aj v rade za sebou. Ako malý návod na čítanie slúžia *Notes* na konci knihy, v ktorých, okrem iného, autorka opisuje mechanizmus vzniku konkrétnych básní.

Kniha je zostavená ako jeden deň a člení sa na päť častí: *morning* (doobedie), *noon* (poludnie), *afternoon* (popoludnie), *evening* (večer), *night* (noc). Každá zodpovedá istá farebná škála,

namiešaná z odtieňov, ktoré väčšinou vnímame ako typické pre danú časť dňa. Podobne, ako nevieme určiť presnú sekundu, kedy končí poobedie a začína večer, chýbajú aj čísla strán, vďaka čomu sa dostavuje voľnosť a sloboda čítania ktorejkoľvek časti dňa nezávisle od ich logickej (reálnočasovej) následnosti.

Časť *morning*, ako aj celú knižku, otvára báseň *Who*. Ide o generatívnu poéziu – program na základe určitého algoritmu zo životopisu autorky (www.zuz.husarova.net) vygeneroval báseň. Zuzana Husárová tým podstupuje určitý risk. Keďže vieme, že je báseň vygenerovaná z jej životopisu, môže dôjsť k stotožneniu lyrického subjektu s empirickou autorkou. To je situácia pomerne zaujímavá (Umberto Eco by sa určite potešil), nakoľko nejde (alebo ide?) o autobiografiu. *Who* je teda akoby bodom, v ktorom sa čitateľ/čitateľka rozhodne, ako bude ďalej čítať – či bude čítať básne o Zuzane Husárovej, alebo básne vzťahujúce sa len na „lyrickú hrdinku“. Okrem tejto zápletky identity (nedá mi nespomenúť veľavravnú pasáž: „*literary I am an electronic literature*“) by za preskúmanie určite stál aj samotný kód a algoritmus, ktorého zvyšky sú zrejme viditeľné v číslach nad slovami. Krásnou grafickou súčasťou básne je tabuľka, v ktorej sú slová zoskupené do významových tried na základe symbolu na pozadí ich okienka. Spolu vytvárajú obyčajné ráno, a to z jeho čiastočiek: tekutín, zvukov, pohľadov, priestorov, transportov... V nasledujúcej *Morning machines* začína prenikať svetlo a pociťovo sme prenesení von, na ulicu. Ranný zhon je sprítomnený výraznou eufóniou a rytmom slov, ktoré spolu pripomínajú chaos rannej premávky. Zrejme však nejde len o obyčajný opis „cesty niekam“, čo naznačuje voľba emocionálne zafarbených slov. Cestujúci subjekt je rozladený, možno až znechutený strojovosťou ľudí, ktorí už ráno za-

budli, kam ich cesty mohli viesť včera. Na drsný tón nadväzuje aj *Machinaffairs* pripomínajúca (aj grafickým členením) komunikáciu medzi akousi riadiacou vrstvou (vľavo) a riadenými (vpravo) cez komunikačný kanál, ktorým by mohli byť médiá pýtajúce sa: „*Like: what have you been thinking?*“. Báseň poukazuje na umeľosť (fikčnosť?) sveta a dominanciu fenoménu simulakra. Keďže názov sa nachádza nad pravou časťou básne, usudzujem, že ovládaná vrstva je záležitosťou („*affairs*“) vrstvy ovládajúcej – v anglickom názve logicky označenej ako „*machines*“, čiže strojov, čo zaväta priam cyberpunkom.

With assurance je pomenovaním oxymorónického slubu „zaručenia nestálosti“, vyskytuje sa tu aj samotné slovo „*simulacrum*“. Grafické členenie básne umožňuje čítať ju rôznymi spôsobmi – preskakovať riadky, čítať iba niektoré línie atď. Dovnútra sa vraciame v *Envy-or-mend*, ktorá prostredníctvom zmyslov opisuje zmyselnosť rána v interiéri (ja ho na základe textových aj mimotextových náznakov identifikujem ako vedecké pracovisko). Každý bibliofil isto ocení verš „*look of tired books waiting for god-or*“, v ktorom je jasne viditeľná (neustále prítomná) črta hravosti. Rannú časť dňa uzatvára dynamická *yadda-yadda*. Zodpovedajúc názvu, opäť nastupuje silný zvukový efekt, ktorý pôsobí hravo, no v priebehu básne sa prostredníctvom rozloženia prízvukov a používania spoluhlások *r* a *b* zmení na pomerne hádavý. Ide o báseň na „pocťu“ (a vyčítku) všetkým tým, ktorí sú slepo presvedčení o svojej pravde a v jej prospech sú ochotní vyvrátiť aj svoje vlastné argumenty. Farebnou náladou sa už presúvame k tónom obeda.

Časť *noon*, ako informuje autorka, tvoria básne vytvorené z „nájdeneho“ textu, konkrétne, z textov medzi zastávkami (tie sú v názve) a z letenky. S pôvodom textov korešponduje aj grafika, ktorá pripomína mihajúce sa, prerušované pásy (poludnajsích) farieb cesty, no mohli by sme ju chápať aj ako vodorovné značky pristávacej dráhy letiska. Spoločným znakom básní poludnia je čitateľská sloboda, ktorú nám autorky umožňujú nielen nelineárnym (nerovnoběžným) radením textu a slov, ale aj rozmiestnením tučného fontu písma či prerušovanými čiarami. Tie v niektorých básňach spájajú slová, čím naznačujú ďalšiu z možných ciest čítania (okrem tradičnej zľava doprava, zhora dole). Tematická náplň básní by sa dala chápať i ako skryté posolstvo reklám. Technika, ktorú autorka zvolila, upozorňuje, že hoci sú slová napísané, ešte stále to neznamená, že majú

iba jeden význam. Každá z básní v tomto celku je „krokom k demaskovaniu“ systému. *Davis-Porter Protection* odhaľuje kontrolu tváriacu sa ako ochrana či istota, *Porter-Harvard Help* je o ilúzii voľnosti a dostupnosti pokúšenia, opäť ide len o zdanie, lebo „*you will be an object of removal*“.

Harvard-Central Daily je denná ponuka dostupných pôžitkov a vyšších (ale skazených) ideálov, ktorých „kúpou“ dnešný nešťastník „podpíše“ súhlas s doživotnou kontrolou („*Hate freely available fate? Prepare for the attention of the good-hearted*“). Myšlienka pokračuje cez *Central-MIT Salt with Science*. Rozhárané myšlienky tu opisujú povahu pojmu informácia v dnešnom rýchlom, neveriacom, vizuálnom svete, v ktorom sa súkromné mieša s verejným. Všetkému panuje v pozadí poletujúce písmenko *y*, v angličtine vyslovované rovnako ako opytovacie *why* (prečo). Nezodpovedaná otázka je príčinou aj dôsledkom zhonu, ktorý táto báseň vystihuje. Predposledným krokom spomínaného demaskovania je *Metro.Davis-MIT Solar*, kde to, čo vyzerá byť stopercentne prírodné, je rovnakým podielom umelé. Záver básne prechádza až do jemne postapokalyptického tónu, keď pripomína imunizáciu a dobre známu logiku ochrany útokom, alebo: „*We have to strengthen the supersonic virus of artificial air*“.

and, (takeoff) pochádza z dráhy Boston – Viedeň. Je možné ju chápať na (minimálne) dvoch úrovniach – ako pars pro toto cesty životom cez obraz letu, alebo ako cestu pásovo vyrobeného človeka na („pásovú“) smrť. Použité spojky a predložky nemusia opisovať len letiskové úkony, ale aj záblesky spomienok na život. Záverečné „*Terminal*“ je potom buď letiskový terminál, alebo nezvratný osud.

afternoon je krajina zaliata zapadajúcim slnkom, opäť v odtieňoch žltej. Od globálnych tém sa prechádza k individuálnejším. Texty však nestrácajú hravosť – práve naopak, stupňujú ju, čo je viditeľné už v názvoch básní tohto celku – veľké písmena z nich tvoria spolu: „*She can't / can swallow it*“. Zároveň každá báseň pozostáva zo slov, ktorých koreň alebo afix tvorí hlásková skupina veľkých písmen z názvu. *SHesque* funguje na základe zvukovej asociácie a prináša mnoho novotvarov, rovnako pretvára aj staré slová. Napriek tomu, že primárne ide o užívanie si zvukovej hry vytvorenej na grafickom pozadí krajinky, nadšený čitateľ či čitateľka a (nad)interpret môže v slovách nájsť napríklad príbeh akejsi ženy („*aShesees*“, čo mne znie ako pomenovanie silnej ženy/bohyně, no niekto

iný to môže čítať ako she sees, ďalší zase ako ashe/s/ees – tu sa prejavuje spomínaná sloboda čítania).
vaCANTCANon funguje tiež na princípe opakovaného používania zvoleného koreňa (CAN/T, občas so zámenou o za a – napr. „*cant-templation*“). Prihliadnuc na názov, hádam, že grafika v pozadí predstavuje akýsi bunker ostrých tvarov. K slovám sa tu pridávajú už aj znaky, pričom prázdna množina dáva v kontexte básne zmysel vytrácajúcej sa komunikácie. *SWot analysis* sa výrazne vracia k spochybňovaniu danosti spôsobu čítania, nakoľko jedna jej časť je dole hlavou (ktorá, to záleží od uhla pohľadu – doslova), alebo by dokonca mohla byť chápaná ako samostatná báseň. Jedna z častí je zvukovým efektom druhej (cez korene „sw“), ktorá opisuje, cez čo všetko subjekt reflektuje a formuje svoju identitu. *ALchemic (ALike)* je výpoveďou o pocite neznesiteľného očakávania končiaceho v resignovanej odovzdanosti. Grafická úprava pôsobí ako zrkadlový obraz, zatiaľ čo v ďalšej *LOW* sa zo samotných písmen názvu vytvára obraz nízkého prúdu alebo rovinatej krajiny. Po zvukovej stránke tu dochádza k útlmu, nakoľko sú využívané mätko znejúce hlásky *l, u, f, o*. Záverečná *IT* je abecedná báseň, v ktorej sa jeden verš rovná jednému písmenu abecedy, na ktoré sa začínajú všetky slová v ňom (a všetky končia na *-it*). Úvodný rým „*IT:kit – I-Thee: Quit*“ a záverečné „*Ex-it*“ nabádajú chápať dynamickú, prudkú báseň ako ukončenie: programu (IT:kit ako information technology /first-aid/ kit), vzťahu (I-Thee ako I-You, čiže ako ja – ty, plus k tomu quit ako koniec/končíme), dňa („*Ex-it*“ ako slovenské „exni to“).

Keď sa pozrieme na všetky básne spolu, začne sa črtať niekoľko možných významov jednotlivého *She can't / can swallow it*. Vychádzajúc z anglického a slovenského frazeologizmu („to swallow one's pride“, „prehltnúť krivdu“), dá sa celok interpretovať ako (ne)prekonávanie životnej udalosti, ktorá od lyrického subjektu vyžaduje hlbokú (seba)analýzu a prekročenie vlastných možností. Inou, textom veľmi nepodloženou konotáciou by bol sexuálny význam, ktorý daná veta môže evokovať. S trochou fantázie by sa dalo tvrdiť, že všetky tieto významy spolu súvisia.

Predposledný celok *evening* sa už ponára do šera, farby sa vytrácajú a nahrádzajú ich hranaté línie obrisu zvečereného mesta. Spolu s ubúdajúcim svetlom prichádza reflexivnosť a melanchólia. Prvá *For* je krátkou zvukovou hrou likvidy *l* a zadných samohlások (*o, u*), ktorých

súhra je zvukom nežnosti. Nasleduje hravá *Viverbank*, v ktorej sa vymenili prvé písmená prvého a posledného slova vo verši. Je fotkou pocitu, momentkou spomínania na domov, ktorá sa mieša s adaptáciou na nové m(i)esto. Prehodené písmená hravo sťažujú čítanie podobne, ako je ťažké a zároveň vzrušujúce prijímať nové prostredie a seba v ňom. Cez vizuál básne sa očitáme na brehoch rieky tečúcej cez veľkomesto. Ďalšia báseň *Signal* nás opäť privádza do centra diania, do hlučného prostredia, v ktorom každý cez svoju reč (tentokrát miešanú so slovenčinou) a zvuky (aj doslovne) šíri okolo seba isté signálové pole. Autorka túto zvukovo-asociačnú báseň predstavila aj v rámci svojho performance na Ars Poetice 2012, kde ju doplnila o zvukové efekty. Zapojiť sa mohli aj účastníci tým, že vyšlú zo svojich mobilov signál (napr. niekomu zavolajú) a urobia tak okolo seba svoje signálové pole. Slová graficky visia na zvukových vlnách a klastroch. Ďalšia báseň, situovaná v akomsi byte ponorenom do myšlienok, je plná pôsobivej metaforiky (napr. keď lyrický subjekt vystiera svoju myseľ pod mikroskop). Už svojím názvom *Slightly permanent* vystihuje pocit, keď sa zrodí nápad (no čím viac sa človek snaží o jeho preskúmanie a – nebodaj – zapísanie, o to rýchlejšie vyprchá). Zároveň však v mysli zanechá jasnú ozvenu (s ktorou autorka pracuje na konci strof), že v nej bol a v istých momentoch sa zaleskne vo svojej plnosti. *Chilly* je horúca (vášnivá) aj chladná zároveň. Báseň začína ako hra so spoluhláskami *h* a *ch*, postupne buduje napätie, ktoré vrcholí najintímnejším fyzickým kontaktom, aby ho v závere zamietla ochladnutím pocitu a odtlačením mužského účastníka („*chiao, machismo*“). Výpoveďou zachádza priam do existenciálnych tónov: „*I preen my feathers in bleaching of childhood*“. Súčasťou celku *evening* je aj *Transparency*, ktorá v súlade so svojím názvom demonštruje svoju myšlienku cez priehľadnosť (čiže ju v zbierke nenájdeme) a šibalsky sa pohráva s čitateľom a čitateľkou. Predposledná časť *linimalu* sa dá považovať za postupné zintímňovanie tém, za sebareflexiu, od ktorej sa lyrický subjekt posunie k reflexii vzťahu (teda k reflexii seba cez vzťah, cez dvoch).

Ponorená do nočnej farby čarodejníkovho pláštia je *night*, ktorá uzatvára cyklus dňa nielen časovo, ale aj tematicky. Od aktívneho, v spoločnosti stráveného dňa, sa vraciame späť k sebe a do seba v spánku, k premýšľaniu nad stráveným dňom (alebo životom). Noc je prirodzeným pro-

stredím sexuálnosti, intimity, reflexie, ktorá za svetla nie je úplne možná. Pozadím je tma, na ktorej svietia biele písmená. Prvá báseň *Soup* je tvorená tromi (prí)sadami textov – dva vertikálne stoja proti sebe, tretí, horizontálny, báseň ukončuje. Myšlienkou básne je oxymoronické prežívanie zabudnutia cez „fyzično“: lyrický subjekt sa rozhodne zjesť všetky spomienky na „teba“, aby si sa dal(a) zabudnúť. Zároveň sa tak však „tebou“ nasýti. Vo *Fractions*, ktorej názov je akoby parou nad šálkou, sa vzťahy a momentálne prežívanie vyjadrujú cez matematické znaky a symboly, čím sa z nich stáva veda. *Blueish* od takejto exaktnosti ustupuje a otvára svet, v ktorom sa snovosť prelína s podvedomím, kde nie je jasné, čo všetko uniká mimo okruhu svetla lampy (ktorá tróni v strede grafiky ponurej izby). Pasáž „*I am the lamp you switch off when the light shines at night*“ ukazuje, že niekde na rozhraní svetla (bdenia) leží aj ten, na koho myslievame v noci. *Guess* je výzvou uhádnuť nie to, na čo lyrický subjekt myslí, keď spí, ale na čo myslí, keď bdie počas bezmesačných nocí. Ako pomôcku uvádza niekoľko fráz, ktoré na seba nadväzujú zvukovým rýmom. Nasledujúca *a / s* o stelesňuje zaspávanie, postupné vytrácanie sa do sna, alebo až zabúdanie na niekoho (nielen stratou vedomia). No ak sa rozhodneme čítať ju zdola nahor, ide o opačný proces. Ilustrácia pripomína vytrácanie, ale zároveň do básne vkladá mnohé „/“ (ja), čím robí výpoveď oveľa osobnejšou. Koniec noci ohlasuje *La-st.Bottoms* (čiže last – posledná), ktorej posledné slová verša sú prvými slovami toho nasledujúceho. Namiesto posolstva kvalitného nočného oddychu a zregenerovania sa však vraciame k civilizácii, ktorá už pokoj spánku nepozná. „*humanism that (hardly) falls asleep, asleep and wishes you Good night...*“

liminal je zbierka, ktorá je skutočne plná oslobodzujúcich básní, umožňujúcimi čitateľovi a čitateľke vydať sa na cestu vlastných asociácií. Texty však zároveň pevne nesú svoj význam, ktorý siaha od globálnych tém vnímaných cez zvuky, vône a atmosféru až po najosobnejšie prežívanie. *liminal* je majstrovsky hravá, originálna, plná energie a dokazuje, že experimentálna poézia a multimedialne projekty majú v umení svoju silnú pozíciu.

PETRA BLŠŤÁKOVÁ žije v Bratislave, kde vyštudovala učiteľstvo slovenského jazyka a literatúry a anglického jazyka a literatúry na Univerzite Komenského. Na Ústave svetovej literatúry SAV si pod vedením Mgr. B. Suwary, PhD. robí doktorát so zameraním na elektronickú literatúru.

ALEXANDRA KOVÁČOVÁ

Návod na život – bez záruky

ROZENBERGOVÁ, Vanda. 2012. *Moje more*. Bratislava : Premedia Group.

Keď zatvoríme osudy štyroch postáv do krabičky s kartami, je viac než isté, že sa tieto osoby v najbližšej hre stretnú. A keďže si to Vanda Rozenbergová veľmi dobre uvedomuje, so životmi Kalisty, Nikiho, Ester aj Karola manipuluje bez toho, aby o sebe navzájom vedeli. Každý zo štvorice oživa vo svojom vlastnom príbehu, kým sa nešťastnou náhodou, nedopatrením, alebo celkom opodstatnene ich životné paralely nakoniec neskrižia a vzájomne sa neopplyvnia.

Nástrojom na uskutočnenie Rozenbergovej hry, resp. na rozohranie dejových súvislostí medzi postavami, je jedna z nich – Kalista. Aj v nej sa hromadia frustrácie, chute i nechute, ktorých sa v určitom momente života dokáže vzdať, alebo svoju nespokojnosť aspoň potlačiť. Rovnako ako gay Niki, ktorý po celý čas trpel pestrou paletou sociálnych fóbií. Zahodiť ich dokázal až v ťažkom období, keď si odpykával trest vo väzení po tom, ako vinou svojej nepozornosti nedbanlivo usmrtil malé dievčatko. Zistil, že ich vlastne „nepotrebuje“.

„*Predpoviem vám budúcnosť, ale bez záruky!*“ (s. 26) – to je myšlienka s ručením obmedzeným, na ktorej si Kalista doslova postavila živnosť. Po odchode z neuspokojivého zamestnania chcela zmeniť predovšetkým svoj život, netušiac, že zmení životy aj iným ľuďom. Stala sa veštkyňou. A tu sa naplno začína prejavovať poetika postavy a autorkinho nápadu. „*Objavujú sa špekulanti, ktorí chcú zaplatiť tridsať eur za víťazné čísla v lotte, za vykradnutý byt susedov, či za to, aby sa ženatý milenec odstahoval od ženy. Chcú si kúpiť budúcnosť za tridsať eur, lebo počuli o tom, že čo povie táto žena, to sa splní.*“ (s 70).

Kalista hovorí ľuďom to, čo chcú počuť, oni sú potom šťastní a často dokonca sami vynaložia snahu, aby jej predpoveď splnili. V neposlednom rade sú schopní za toto „našepkanie“, povzbudenie či logický príkaz i zaplatiť. To je v konečnom dôsledku dôkaz, že aj dobrý pocit sa dá kúpiť. Nejde tu však len o šušťanie bankovkami. „*A vôbec – nemá Kalista výčitky svedomia za životy tých druhých, tých, ktorí nevedia o tom, že sú nástrojom uskutočňovania jej výmyslov?*“ (s. 79). Manipulátorská metóda, nenápadne pripomínajúca stredoveký systém kupovania odpustkov, však svoje uplatnenie dennodenne nachádza

i vo svete, s ktorým sme aktuálne konfrontovaní. Alebo za ňou kráčame my sami, lebo chceme. Možno sa bojíme, chýba nám odvaha, sme leniví prečítať si návod, zvolíť si schodnejšiu cestu, a tak volíme jednoduchšie riešenie. Spoplatnenú „asistenciu“.

Niki a Ester tiež tvoria pozoruhodne bizarnú dvojicu. Niki, ktorý robil tri roky „štetku“ v Berlíne, sa len sotva dokáže niekam pohnúť bez svojej bábkiky Barbie. Nosí ju všade so sebou v obale od termosky a kupuje jej značkové oblečenie. Jeho parťáčku Ester zasa obťažuje vlastniť veci. Podpísala sa na nej totiž obsedantno-kompulzívna porucha, ktorou trpela jej matka. Aj ich životy ovplyvní rada veštkyne, po novom skôr „architektky životnej perspektívy“, Kalisty.

Autorka románu *Moje more* disponuje invenčným rozprávačským talentom. Plynutie deja i jednotlivé situácie sú komentované nenútene, ale i komicky. Rozprávačka je nad vecou a zaujme aj banalitou, na ktorú vie celkom nekonvenčne upozorniť. Pozoruhodné je i to, ako Rozenbergová pomenovala svoje postavy. Možno v tom badať ďalšiu symboliku, keďže Kalista veští predovšetkým z významov krstných mien. Aj preto sa v knihe mohol stať jej manželom rýdzi Slovák so škandinávskym menom Helje, ktorý mal predkov v Medzilaborciach. Autorka sa však vo svojom texte otvorene prihlásila aj k odtlačkom popkultúry, keď po predstavení postáv vložila do textu slučku s priznaním: „*Mimochodom, mená v tejto knihe nie sú pravé. Sú extravagantné, pretože Kalista sa v skutočnosti nikdy nechcela volať Slávka Mokrá.*“ (s. 26).

A prečo *Moje more*? More je živel a sloboda. Priestor, ktorý oslobodzuje. Nieкто sa v ňom cíti bezpečne. „*Sloboda vody ma sprevádza od detstva. Keď plávam do dialky, cítim sa v ňom tak bezpečne, akoby to bolo medzi stenami môjho bazéna*“ (s. 145) – hovorí v knihe Karol. No tak, ako môže cesta po mori viesť do prístavu, k harmónii a stabilite, môže byť jeho hladina aj rozbúrená a nepokojná. Podobný dvojznačný pocit môže v čitateľovi a čitateľke vyvolávať aj táto kniha.

ALEXANDRA KOVÁČOVÁ vyštudovala knižničnú a informačnú vedu na FiF UK v Bratislave. Momentálne pokračuje v doktorandskom štúdiu, v rámci ktorého sa venuje literárnemu životu na Slovensku po roku 1989. Autorka je novinárka a pravidelne publikuje v printových a elektronických médiách doma i v zahraničí.

MARTA SOUČKOVÁ
O iných, ale našich hraniciach
DOBRAKOVOVÁ, Ivana. 2013. *Toxo*.
Bratislava : Marenčin PT, spol. s. r. o.

V tvorbe Ivany Dobrakovovej možno už od jej debutu *Prvá smrť v rodine* (2009) až po nateraz poslednú, tretiu knihu *Toxo* (2013) pozorovať minimálne dve skutočnosti. Prvou je pohyb medzi normalitou, ba až banalitou a nenormalitou, resp. inakosťou, zvláštnosťou, prezentovaný prostredníctvom témy (postáv, ktoré sa často „nenápadne“ posunú z jednej reality do inej); druhou je autorkina schopnosť vytvárať pointy i vtedy, keď sa príbeh zdá dokončený, prekvapovať svojich čitateľov a čitateľky do poslednej vety tej-ktorej prózy. Ak nás Dobrakovovej texty vždy zaskočia závermi, ani identické typy postáv či podobné motívy v nich zatiaľ nevyznievajú stereotypne, i keď táto možnosť ich neustálym opakovaním (a pri rýchlom publikovaní autorky) hrozí. Nateraz však Dobrakovová dokáže tie isté témy sémanticky posunúť, hoci sa ocitáme vo svete, ktorý už poznáme z jej predošlých textov. Dobrakovová má tiež vzácnu schopnosť (dobrých autorov a autoriek) fascinovať recipienta aj (či predovšetkým?) písaním o patológii, akú by sme nechceli zažiť, uvažovaním o krehkých, ľahko prekročiteľných hraniciach medzi psychickým zdravím a chorobou. Koniec koncov, minimálne od čias surrealistov nejde o neznáme otázky (šialenstva, normality), Dobrakovová ich však situuje do iného, primárne ženského (materského, partnerského, manželského) sémantického kontextu. V neposlednom rade, Dobrakovovej prózy zaujmú skvele vystupňovaným príbehom a hoci veľakrát konkretizujú patologické javy, sú i tak dobre komunikovateľné. A to sa dnes dá skonštatovať o máloktovej slovenskej próze.

Dobrakovová aj v zbierke próz *Toxo* modeluje neurotické, fóbické, úzkostné, paranoické, depresívne či inak psychicky vychýlené postavy. I keď už vo svojich predošlých knihách, v poviedkovom súbore *Prvá smrť v rodine* (2009) a v románe *Bellevue* (2010), kreovala najmä ženské protagonistky, v najnovších textoch ešte intenzívnejšie prepája postavu s témami súvisiacimi so ženským telom, predovšetkým menštruáciou, graviditou, potratom, pôrodom a materstvom. Deta- buizovaný, variovaný leitmotív psychickej anomálie sa tak v Dobrakovovej prózach opäť spája s telesnosťou. Ak však v románe *Bellevue* (pravde-

podobne) maniodepresívna psychóza postupne menila i telo hlavnej postavy, Blanky, a to rozličným spôsobom (na začiatku sa jej páčilo, že chudne, stáva sa príťažlivá pre mužov, v závere textu už Blanka nedokázala ovládať svoje telo, aby skončila horšie ako hendikepovaní ľudia, o ktorých sa starala), v zbierke próz *Toxo* je to často naopak. Ich hrdinky otehotnejú, potratia či porodí a tým sa zároveň psychicky menia; fyziologické zmeny v organizme potenciálnych matiek spôsobujú či spúšťajú neobvyklé psychosomatické prejavy. Telo je tu znovu konkretizované prostredníctvom estetiky škaredého, hnusu vyvolaného pachmi, ale tiež jeho deformáciami, rozmermi (prílišná chudosť alebo obezita postáv), prípadne neprijatím vlastného či cudzieho tela ako vo výbornej úvodnej poviedke *Rosa*. V nej sa protagonistka Blanka presťahuje (podobne ako v iných prózach) do cudzej krajiny, v ktorej je zvykom mať upratovačku, no Blanke čoraz viac prekáža Rosina prítomnosť, jej prenikanie do intímnych priestorov spálne či kúpeľne. Telo je tu opísané až naturalisticky, autorka sa nevyhýba ani fekálnym motívom, čím (čiastočne) explikuje Blankin (iracionálny) odpor k upratovačke *Rose*: „*Rosa do detailov rozoberala farbu svojho ranného moču, Rosu poobede prehnelo na záchod, Rosa mala dva dni zápchu, Rosa má už nejaký čas výtok, bola u gynekológa, hoci jej to nebolo príjemné, a čo ešte ten čapík, ktorý trikrát denne, Rose rednú kosti, pokročilá osteoporóza, Rosa po prechode, Rose sa na spodnej pere vyhodil herpes.*“ (s. 32). Blanka však pociťuje odpor aj voči odhaleným ženám v televízii, za trápny pociťuje lesbický sen z minulosti, plače pri vyšetrení u gynekologičky atď. Odmietanie cudzieho tela v tomto zmysle súvisí s vlastným neprijatím: Blanka sa nerada pozerá na svoj „*bravčový ksicht*“ (s. 14) v zrkadle; nevie, kam vyhodíť použitý kondóm, aby ho nezbadala Rosa; nedokáže ani jesť na verejnosti. Blankin záverečný únik z bytu do „*jej krajiny*“ (s. 42) neanticipuje riešenie, podobne ako protagonistka románu *Bellevue*, aj Blanka si nesie so sebou komplexy a strachy, i vo svojom domove môže stretnúť Rosu či iného Luigiho, akokoľvek nechce žiadneho ďalšieho muža.

„*Uveriteľnosť*“ premien postáv súvisí jednak s vývinom udalostí, narastaním ich patologických stavov, jednak s každodennou skutočnosťou, v ktorej Dobrakovovej ľudia musia fungovať. V danom zmysle sa dá uvažovať o presvedčivej psychologizácii aj istej realistickosti autorkiných

próz. Dobrakovovej postavy nestretávajú duchov, ony „reálne“ trpia bludmi; ich hyperbolizované správanie je prejavom rôznych obsesí a neuróz, stále tenzívnejších a komplikovanejších. Napríklad v próze *Návrat z Turína* stretáva protagonistka ženu s krátkymi čiernymi vlasmi, vychudnutými nohami a okuliarmi v bielom ráme, voči ktorej je od začiatku averzívna: „*Prvýkrát som ju videla v kaviarni, stála pri pulte, pila kávu, a ja som sa chcela otočiť na opätku a odísť z lokálu, potriasť hlavou a zabudnúť na ňu, veď koľko je na Námestí Borromini kaviarní, kde si človek môže v pokoji vypíť kávu s mliekom bez toho, aby sa musel pozeráť na také nechutné kreatúry, na také nepodarky prírody, ako bola tá žena.*“ (s. 83). Protagonistka tejto poviedky vídava ženu často, zdá sa jej, že ju aj so svojou dcérou a psom prenasleduje, že obýva tie isté miesta ako ona, iracionálne ju začne nenávidieť: „*(...) hovorila som si, takýmto ľuďom by nemalo byť dovolené žiť, takýchto by bolo treba niekam odpratať, aby nekazili deň nám, normálnym ľuďom, ktorí predsa nemôžeme za to, ako vyzerajú, aké monštrá z nich vyrástli, ako im je zle na tomto svete, a ešte aj nosia nešťastie, to je nabetón, ide z nej zlo, hovorila som manželovi pri večeri, z tej ženy sála zlo, cítim ho, keby si len vedel, prechádza mi z nej mráz po chrbte, prečo sa mi stavia do cesty, prečo ma otravuje svojou existenciou, prečo sa nezabarikáduje v tej svojej dvojgarsónke a nepustí si plyn?*“ (s. 87). Už pri prvom čítaní poviedky je zrejmé, že protagonistka hyperbolizuje, že má problém, že sa s ňou čosi zlé deje, a keď sa zdá, že sa jej správanie vysvetlí graviditou, hrdinka (azda) spontánne potratí. Paranoja narastá a psychický stav postavy sa zhoršuje: hrdinka nielenže stále vídava ženu, ktorá si medzičasom nafarbila vlasy načerveno, ale cíti tiež kontrakcie, a tak ju manžel odvezie k matke do Bratislavy liečiť si depresiu. Pointa poviedky (ženou v okuliaroch a s chudými nohami je protagonistka samotná) sa dala čiastočne predvídať, veď už pri prvom stretnutí v kaviarni obe pijú kávu práve tam, aj napriek tomu však zostáva sugestívna. Nenávisť voči neznámej žene opäť vyjadruje protagonistkin odpor k vlastnému telu, tu sú však pocity postavy spojené aj s jej túžbou po dieťati, s nemožnosťou otehotnieť. Okrem tematizovania hnusu z tela a paranoje je i v tejto Dobrakovovej próze naznačený problematický vzťah dcéry a matky, neschopnosť protagonistky riešiť ho. Pri konkretizácii frustrujúceho nepochopenia dcéry matkou možno objaviť paralely s textami

iných ženských autoriek, predovšetkým Moniky Kompaníkovej, s tým rozdielom, že patologickú matku nahradí psychicky nevyrovnaná dcéra.

Inovatívne oproti predchádzajúcim textom Dobrakovovej pôsobí tematizovanie manželských vzťahov, na druhej strane sa práve ony v zbierke próz *Toxo* stereotypizujú. Protagonistka v nich opakovane prichádza do nového prostredia, konfrontuje sa s neznámymi mentálnymi, kultúrnymi i spoločenskými podmienkami, naráža na bariéry inej krajiny, napríklad sa jej nedarí (i z dôvodu cudzieho jazyka) zamestnať: „*S mojou prácou to tiež nebolo jednoduché, deň čo deň som si kupovala noviny, čítala inzeráty, ale zakaždým, keď som natrafila na talianske slovo, ktorému som nerozumela, ostala som ako paralyzovaná, neschopná zobrať slovník a zistiť, čo znamená, neschopná zavolať na to číslo a dožadovať sa práce, ktorú by mi aj tak nedali. A tiež, mala som naozaj chuť umývať riad v čínskej reštaurácii, triediť spisy v tmavej kancelárii či stať sa realitnou agentkou a ukazovať plesnivé janovské byty nádejným kupcom?*“ (s. 73 – 74). Hrdinka, napriek svojmu vzdelaniu, tak celé dni trávi sama, pretože jej manžel do noci pracuje; túži otehotnieť, čo sa jej v niektorých poviedkach podarí, a následne nastávajú zvraty súvisiace s narodením dieťaťa a pod. V Dobrakovovej textoch sa nikto zrazu nezblázni ani, naopak, nevylieči z fóbií a strachov, protagonistka sa ich najprv pokúša racionalizovať, až neskôr a pomaly prepadá svojim obsesiám či paranojam. Tie vznikajú nebadane, v každodennej realite nakupovania, chodenia do materského centra, v čakárni u lekára, v hotelovej izbe či vo vlastnom byte.

Príznačná je v tomto zmysle dobre vypointovaná rovnomenná novela. Protagonistka spočiatku nechápe svojho manžela Paola, ktorý si umýva ruky aj vtedy, keď do nich chytí knihu, šúpe si jablká namiesto toho, aby ich chrúmal aj so šupkou, a neznáša psie chlpy; Blanka nerozumie ani svojej tehotnej priateľke Bäre, ktorá neje petržlenovú vňať, údajne spôsobujúcu spontánny potrat, a kontroluje, či sú pomaranče dobre umyté. S pribúdajúcimi mesiacmi tehotenstva sa Blankina povaha mení: protagonistka sa nielenže vyhýba mačkám, aby sa nenakazila toxoplazmózou, prestane jesť surovú šunku aj ryby, rozmýšľa, či plodu neškodí príliš hlasná hudba, umýva ovocie i zeleninu horúcou vodou, a keď ani to nestačí, obkrajuje z redkoviek šupy, takže je z nej zničený aj jej predtým „hygienický“ manžel, až Blanka úplne zabudne na dieťa: „*Tak ju nájde Paolo, s ru-*

kami v latexových rukaviciach, ako namáča papriky do rozriedenej Spruzziany. Zastane na prahu, chvíľu bez slova pozerá na Blanku, na rukavice, na papriky, potom sťažka dopadne na stoličku, zoberie si švédsky kreker, vyzerá zničené, porazene, zdvihne hlavu k Blanke, kedy si naposledy cítila pohyby? Aké pohyby? Paolovi takmer zabehne kreker, Blanka sa v okamihu chytí za hlavu, ježiši, pohyby, pohyby, ja neviem, dezinfikovala som tuto papriky a neviem, naozaj, nespomínam si, asi som sa zabudla sústrediť, ale včera, alebo predvčerom, ježiši, kedy to bolo?“ (s. 188 – 189).

Dobrakovová píše o ženách osamelých v manželstve či partnerstve, no zlyhanie vzťahov nie je rodovo determinované: protagonistky vidia manželovu ľahostajnosť, ale aj jeho starostlivosť, vedia, že ich mužov zaujíma večerný program v televízii viac než ony, no v textoch sa poukazuje tiež na ženské zlyhania (pars pro toto motív averzie voči malému černochovi v poviedke *Bambini e Genitori*). Dobrakovovej poviedky sú situované do domáceho i cudzieho prostredia, protagonistky sa pohybujú v Miláne, Turíne a v Bratislave, prespia v rakúskom hoteli, no ich psychické anomálie nie sú, podobne ako v románe *Bellevue*, až také závislé od konkrétneho miesta. V niektorých textoch však autorka ironicky komentuje rodové stereotypy, napríklad v poviedke *Rosa* sa od Blanky v cudzine očakáva, že sa bude o seba kvôli mužovi starať: „*Ale keď si chceš udržať muža, musíš pre to aj niečo robiť, musíš sa trochu snažiť, maľuješ sa? staráš sa o seba? čakáš ho večer pekne oblečená? chodíš ku kaderníkovi? a aj také základné veci, vieš variť? žehliť? prísť gombík? skrátiť nohavice? to som si mohla myslieť, hovoríš si, že si mladá, svieža, a to stačí, teraz to možno stačí, ale o pár rokov? o pár rokov už budeš staršia, menej svieža, uvidíš, ubehne to ako voda (...)* ale *tridsaťročná? štyridaťročná? v hentakých vyťahovaných teplákoch a nenamaľovaná? to už budeš jedine zanedbaná babizňa. A on? keď ja budem mať štyridať, ako na tom bude on, šesťdesiatnik?*“ (s. 17). Aj v tomto zmysle vypovedajú Dobrakovovej najnovšie prózy o prekračovaní hraníc, či už reálnych, geografických, ale i tých, ktoré má každý z nás v sebe.

MARTA SOUČKOVÁ vyštudovala slovenský a anglický jazyk a literatúru na FIF UK v Bratislave, dnes pôsobí ako profesorka na Inštitúte slovakistických, masmediálnych a knižničných štúdií FF PU v Prešove, od októbra 2013 aj ako lektorka na FF v Novom Sade. Venuje sa najmä literárnej kritike a ponovembrovej literatúre, recenzie dlhodobo publikuje v rôznych periodikách. Je autorkou mo-

nografií *Personálna téma v prozaickom texte* (2001) a *P(r)ózy po roku 1989* (2009), editorkou výberov *Jozef Cíger Hronský. Prózy* (2008) a *Milo Urban. Prózy* (2013). Je tiež organizátorkou medzinárodných konferencií o slovenskej literatúre po roku 1989 a editorkou siedmich zborníkov z nich, spolupracovala i na kolektívnom projekte *Slovník slovenských spisovateľov* (ed. V. Mikula, 1999, 2005). Pracuje i ako porotkyňa viacerých súťaží (napr. Anasoft litera).

LENKA SZENTESIOVÁ Reštaurovanie originálu

CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. (ed.). 2011. *Terézia Vansová – Slovenka doma i na cestách*. Čítanka. Bratislava : ASPEKT.

Edičný zámer vydavateľstva ASPEKT sprostredkovať v edícii Čítanka širšej verejnosti pohľad do diela slovenských autoriek stojacich pri zrode „ženského autorského gesta“ pokračuje po výbere z diela Hany Lilgovej ďalšou osobnosťou, ktorá dotvára obraz kultúrnej a literárnej sféry daného obdobia. Zvoliť si ako objekt reflexie Teréziu Vansovú bolo pre editorky Janu Cvikovú a Janu Juráňovú nepochybne výzvou. Jej osobnosť v sebe zahŕňa istú polaritu (re)prezentácie obrazu ženy na prelome storočí. Hoci je to polarita spätá viac s obdobím autorkinho života ako priamo s jej osobnosťou, vytvára v jej komplexnom ponímaní isté napätie, ktoré sa editorkám pravdepodobne javilo ako produktívne.

Vansovej spisovateľské ambície, a napokon aj jej verejné účinkovanie spojené s *Dennicou*, teda aktivity poukazujúce na dôležitosť „ženského kultúrneho aktivizmu“, možno vnímať aj ako jej nesmelý pokus o narúšanie striktné zadefinovaných spoločenských pozícií ženy (ukotvených primárne v pozícii manželky a matky), ktorých sa 19. a 20. storočie vzdávali iba pomaly. Ak sa však pozrieme na osudy a charaktery ženských protagonistiek Vansovej próz, zistíme, že do dôsledku naplňajú konzervatívne schémy obrazu ženy ako „poddajnej bytosti“. Ich najvýraznejšou charakterovou črtou je submisívnosť a poslušnosť voči „nadradeným členom spoločenstva“, v ktorom sa pohybujú (v prvej fáze vzťahov sú to spravidla rodičia, neskôr manžel a zázemie vlastnej rodiny). Vansovej autorská poetika sa odvíja od harmonického princípu súdržnosti, udržiavaného striktné patriarchálnym modelom rodiny, v ktorej ženský element figuruje ako zdroj citovosti (sentimentality). Racionalita uvažovania sa ženským posta-

vám síce neupiera, no v ich správaní ju spravidla nahrádza intuícia, ktorá sa nedostáva do priamej konfrontácie s dominantným „mužským“ elementom. Takýto model mužsko-ženských vzťahov Vansová v rámci svojich próz predostiera ako spoločensky daný, jej hrdinky zväčša ani neuvažujú o tom, že by to mohlo „byť aj inak“.

Ak súčasná literárna veda hodnotí Vansovej prózy ako oživenie biedermeierovského sentimentalizmu, treba povedať, že jeho poetika sa bezpodmienečne vylučuje so zrovnoprávňujúcim vnímaním vzťahov. Hľadať vo Vansovej prózach stopy formujúceho sa uvedomelého ženského postoja môže byť preto, bez spresnenia kontextu, aj pri dobrom úmysle veľmi ošemetné. Ak totiž v textoch a témach samotná autorka ako rozprávačka upozorňuje na rozporuplnosť dobového postavenia ženy v spoločnosti a rodine, treba si položiť otázku, či tým automaticky signalizuje aj problémovosť tohto javu, alebo ide iba o prostý sociologický fakt, ktorý zaznamenáva. Nie je na škodu pripomenúť, že Vansovej prózy reflektujú prostredie meštianskych domácností a do istej miery spĺňajú aj funkciu spoločenského dokumentu.

Ak má byť výber pokusom o „nové čítanie“ Vansovej, je namieste zadefinovať východiská inovatívnosti. Pozitívnym aspektom knižky je žánrový záber diel: zoznamujeme sa s tou podobou Vansovej tvorby, ktorá nie je notoricky známa zo stredoškolských čítaniek. Profil autorky produkujúcej sentimentálne dievčenské prózy sa tak produktívne rozširuje o žánre na pomedzí faktu a fikcie (cestopis *Pani Georgiadesová na cestách*, biografické črty z rodinného okruhu *Ján Vansa*). Spoznáваме aj jej neskorú tvorbu, v ktorej snaha vytvoriť na báze heuristiky faktografických dokumentov dobrodružné rozprávanie nedopadla veľmi šťastne a sklzla na úroveň „senzačného“ hororového príbehu s explicitným moralizátorským posolstvom (*Kliatba*). Poslednú časť výberu tvoria listy, v ktorých Vansová rozvažuje nad svojím životom, ale aj nad redaktorskou prácou v *Dennici*. V týchto častiach čtanky autorský postoj nahrádza osobné stanovisko verifikované životnou skúsenosťou, a tak Vansová nebadane polemizuje aj s biedermeierovským osudom svojich ženských postáv. Zdôrazňuje napríklad fakt, že manželstvo nemusí byť pre ženu zákonite najlepšou existenčnou alternatívou. Nič to však nemení na tom, že ho vníma ako spoločenskú a ekonomickú nevyhnutnosť.

Ukážky z tvorby Vansovej dopĺňajú v publikácii odborné štúdie Marcely Mikulovej, ktoré

ozrejmuje súvislosti vzniku textov a ich prípadné poetologické špecifiká. Treba povedať, že ide o vhodne zvolené a čitateľsky prítlačivé štúdie, bez ktorých by kniha pôsobila skôr ako prepracovanejší didaktický materiál.

Druhá fáza „inovatívneho“ čítania je ponechaná na čitateľovi a čitateľke, hoci im k nemu editorky ponúkajú nepriamy „návod“ vo forme zvýraznených pasáží, a tým naznačujú aj filozofickú prizmu recepcie. Je prirodzené, že sa v reflexii ženskej otázky najviac sústreďa na tému partnerských vzťahov, a to najmä tam, kde sa im javia byť evidentne problémové. Ako príklad z cestopisu môžeme uviesť handrkovanie Johanky a Jonatána pred cestou do Prahy i počas nej a najmä obavy hlavnej hrdinky, či vôbec dokáže odísť a uprednostniť túžbu po poznaní pred rodinnými záväzkami. Vansovej išlo nepochybne o poukázanie na problém postavenia žien vo vtedajšom prostredí a na to, že pole ich pôsobnosti bolo zúžené prakticky iba na rodinu (na všetko ostatné si museli pýtať dovolenie). Rovnako je zrejme, že sa Johanka v mužskej spoločnosti v Prahe cítila nesvoja a musela prehliadať „netaktné poznámky“ znevažujúce postavenie ženy v spoločnosti (v texte sa opäť nachádza niekoľko zvýraznení). Vystáva otázka, či sú práve tieto drobné spory tým, čo Vansovej „veselý“ cestopis odlišuje od tradície cestopisných textov písaných mužmi. Základom postoja jej prostorekého rozprávačského „alter ega“, Johanky, je totiž humor, vtip a nadhľad. Práve táto optika pritom oslobodzujú stvárnenie cesty od pátosu či prílišnej deskriptívnosti, ktorá je príznačná pre cestopisy mužských autorov. V humoristickom kóde (s resignovaným frflaním) sa napokon prezentuje aj presvedčanie manžela o potrebnosti výletu, v ktorom nakoniec víťazí Johankino naliehanie.

Pokiaľ ide o text *Kľiatby*, jeho zaradenie je zmysluplné najmä ako dôkaz toho, že sa Vansová typologicky nedokázala vymaniť zo schematickej reprezentácie medziľudských a partnerských vzťahov ani vo svojej neskorej tvorbe. Tragická postava Fanyanky vystupuje v novele ako zosobnenie modelu ženstva, ktorý sa (aj vzhľadom na čas publikovania textu) javí ako zakonzervovaný časom. Bolo by nanajvýš zaujímavé si práve v tejto próze, prostredníctvom zaznamenávania variantov ženskej identity, všímať prejavy Vansovej konzervativizmu (nielen tam, kde je úplne zjavný, ale aj v implicitnom pláne textu – vo vzťahu k manželovi, rodine, spoločnosti a úlohám, ktoré im tento priestor predurčuje).

Nie náhodou je priestor pôsobnosti mužských postáv situovaný mimo domu a ich realizácia súvisí s výsadným spoločenským postavením, kým ženské hrdinky (zachovávajúc „zákon submisívnosti“) trávia väčšinu času „sporiadane“, doma pri ručných prácach. Ak sa aj náhodou v nenáležitom čase ocitnú bez sprievodu mimo domu, u ich rodičov, resp. u matiek, nasleduje pocit previnenia. Táto otázka sa pritom úzko spája s autorkiným ponímaním ženskej cti, ktorú posudzuje prísnejšie ako zatajené „drobné“ poklesky mužov. Vari ešte dôležitejším prejavom autorkinho tradicionalizmu je charakter hlavnej hrdinky, v ktorom sa snúbi pasivita s rojčivosťou, nerozhodnosť so strachom a poddajnosťou voči okolnostiam. Vansová však súčasne s navodením tohto ženského modelu prechádza k jeho prehodnoteniu, keď naznačuje, že práve v dôsledku týchto vlastností (upevňovaných rodičovskou výchovou) sa postava stáva bezbrannou obeťou démonického zla, asociovaného mužským protagonistom.

Najzložitejšie sa posudzuje text, ktorý má nesporné relácie so životom autorky. Výber z Vansovej biografie o manželovi napovie, napriek dokumentaristickému spracovaniu, mnohé o odvrátenej strane rodinnej idyly, o ktorej snívala. Potvrďuje, že to, čo sa jej nedostávalo v manželskom živote, s o to väčšou horlivosťou projektovala do svojej prozaickej sentimentalistickej tvorby. Biografia naznačuje komplikovanosť jej manželského života, ktorý bol zo strany oboch partnerov všeličím, len nie romantickým citovým vzplanutím. Vypovedá aj o tragickom materstve, pri ktorom sa bez rozpakov priznáva k hlbokým depresiám, aj s vedomím toho, že u žien sa tento problém, na rozdiel od mužov, bagatelizuje (na čo editorky textu veľmi výstižne poukazujú). Hovorí aj o ťažkej psychickej chorobe manžela, ale i o sústrasti a vnútornej sile, ktorá jej literárnym hrdinkám neraz chýbala.

Sprístupnenie Vansovej textov v Čítanke Aspektu je záslužným a edične dobre zvládnutým počínom. Možno si z neho vyskladať portrét autorky ako ženy, ktorej literárny, ale aj osobnostný rozvoj bol do istej miery limitovaný životnými okolnosťami. Ich nepriazeň však dokázala prekonať húževnatosťou a vierou vo vlastné schopnosti.

LENKA SZENTESIOVÁ je doktorandkou na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy FIF UK. Venuje sa výskumu memoárových textov 1. pol. 20. storočia a príležitostne i písaniu literárnych recenzií.

LENKA ŠAFRANOVÁ
Hysterický realizmus alebo jednoducho skvele napísaný román?
SMITH, Zadie. 2013. *NW*. Bratislava : Artforum.

V roku 2000 anglický kritik James Wood v kritickom článku na debutový román Zadie Smith *Biele zuby* označil spôsob autorkinho písania termínom „hysterický realizmus“. Jedným z jeho znakov je podľa Wooda zdôraznenie reálneho stavu vecí vo svete (v multikultúrnom prostredí, v živote na periférii), nie individuálneho prežívania jednotlivca či jednotlivkyne. Text odzrkadľuje dianie vo svete, ktoré má často charakter chaosu, čo sa pretavuje aj do samotnej fikcie v podobe fragmentárneho písania, asociatívnej metódy, preexponovaných naturalistických zobrazení, kumulácie zobrazovaných udalostí – scén a postáv bez hlbšieho kreovania ich naturelu. Wood v tejto súvislosti vyjadril obavy plynúce z čo najhodnovernejšieho zachytenia látky, pričom okrem iného vychádzal z faktov, že to, čo je v empirickom svete únosné, nemusí vo fikcii pôsobiť uveriteľne. Skepticky pristupoval aj k funkčnosti množstva postáv bez výraznejšieho psychologického vykreslenia. Napriek jeho kritickým poznámkam, ako aj skepse iných kritikov sa metóda hysterického realizmu stala v angloamerickom literárnom kontexte na prelome tisícročí populárnou rovnako ako debut Zadie Smith.

V roku 2012 vyšla autorkina ostatná kniha *NW*, ktorou sa prozaička čiastočne vrátila k uvedenej metóde. Ide o román, ktorý pozostáva z piatich častí a reflektuje život multikultúrnej spoločnosti v metropole Veľkej Británie. Výber priestoru je dôležitý výlučne z hľadiska heterogenosti society – spolužitia ľudí rôznych národností a rás. Autorka by mohla kreovať svoj príbeh v akomkoľvek inom multikultúrnom prostredí, v inej štvrti, pretože nepracuje s emblémovými miestami či pamätihodnosťami Londýna, ktoré ho charakterizujú.

„Hysterickosť“ sa prejavuje najmä vo fragmentárnom spôsobe písania uplatňovanom predovšetkým pri tvorbe dialógov v prvej časti knihy *Navštívenie*. Čitateľa a čitateľky sa v jednotlivých prehovoroch strácajú obzvlášť vtedy, ak tie nie sú „usmerňované“ uvádzacími vetami ani navodením zodpovedajúcej a objasňujúcej textovej situácie. To, ktorej postave výpoveď prináleží, sa tak dovŕtipia nezriedka iba z kontextu, a tak sa ich ply-

nulé vnímanie textu sťažuje. Ten si od nás vyžaduje sústredenosť a aktívnu perцепciu, čo možno hodnotiť dvojako. Z hľadiska nárokov na zapájanie percipienta do literárnej komunikácie môžeme danú autorskú stratégiu chápať pozitívne. Menej kladne však možno hodnotiť fakt, že sa čitateľ či čitateľka neraz stáva súčasťou rovnakého chaosu ako postavy a nadobúda pocit dezorientácie, ktorý je zapríčinený aj zrýchlením samotného čítania pod vplyvom zámerného kreovania chaotickej komunikácie postáv. K dojmu hystérie, ako aj k zrýchleniu čítania prispieva expresívna syntax – krátke, úsečné vety a využívanie osamostatnených vetných členov.

V *Navštívení* protagonistka Leah otvorí dvere neznámej žene prosiacej o pomoc. Bez akéhokoľvek upodozrievania uverí jej príbehu o chorej matke, stáva sa jej chápacou utešiteľkou, poskytne žene finančnú pomoc, zaujíma sa o ňu. Nezámerné sociálne ladenie textu umocňuje i opakované ženino vyzdvihovanie veľkodušnosti Leah a fakt, že protagonistka pracuje v štátnej správe a náplňou jej práce je prerozdeľovať peniaze „z lotérie, pre charitu, neziskovsky – malé miestne organizácie, ktoré potrebujú“ (s. 20). Napriek tomu, že Leah o žene nič nevie, zverí sa jej s najintímnejšími detailmi zo svojho života a dokonca jej porozpráva o živote priateľky z detstva. Povie jej o svojom tehotenstve, o ktorom zatiaľ nevie ani jej manžel. Zobrazenie nemotivovaného a nehodnoverného konania protagonistky napokon vyvrcholí „náhodou“ – zistením, že sa ženy poznajú zo školy. Okrem krátkych, informačne stručných a súčasne zmätočných výpovedí korešpondujúcich s jej (predstieranou) bezradnosťou, strachom o chorú matku, šokom z jej prevezenia do nemocnice, autorka zdôrazňuje zúfalstvo ženy aj opakovaním slova „*PROSÍM!*“ (s. 13) – napísaného kapitálkami. Uvedený spôsob explicitného a prvoplánového upozorňovania na vyhrotenú situáciu a prežívanie postavy, ktoré je zvýraznené použitím kapitálok, je redundantný obzvlášť vo vzťahu k jej spomínanému príznakovému spôsobu vyjadrovania zodpovedajúceho stavu rozrušenia. Za redundantné možno považovať aj časté kumulovanie viet s rovnakým, resp. minimálne variovaným významom. Nezriedka tak iba násilne zdôrazňujú alebo nefunkčne explikujú už vypovedanú myšlienku, čím ju v konečnom dôsledku oslabujú. Zobrazenie prežívania postavy prostredníctvom ornamentálneho opisu tej istej emócie (napríklad smútku) vzbudzuje dokonca

dojem emocionálnej prepiatosti. Po smrti Olive (psa) sa Leah „utápa v žiali“ (s. 96), „žiali pre svojho psa“ (s. 96), „myslí si, že ju ten smútok zabije“ (s. 96), má „tvár spuchnutú od sĺz“ (s. 96). Keď uvidí na ulici psa podobného tomu jej, „celkom ju to premôže“ (s. 96), pretože „Olive bola tá, ktorú poznala, a Olive je tá, ktorá jej chýba“ (s.96), až sa z nej stane „viac-menej šibnutá ženská, ktorá zastavuje ostatných psičkárov na ulici, aby im mohla porozprávať ten nešťastný príbeh“ (s. 96).

Autorka sa opakovanu významu, ako aj formy výpovede nevyhýba ani vtedy, keď pracuje s iróniou a usiluje sa vyjadriť záviť a z nej plynúce pohrdanie postavu: „Frank sa usmeje. Je pekný jeho košeľ je dokonalá jeho nohavice sú dokonalé jeho deti sú dokonalé jeho žena je dokonalá toto je dokonale vychladený pohár prosecca.“ (s. 66). Z. Smith zobrazuje neznesiteľnú dokonalosť spriateľného manželského páru, ktorá „nedokonalú“ Leah (priateľku Frankovej ženy Natalie) otravuje, rovnakým spôsobom viackrát. Opisuje luxusný dom, poriadok, rodinné šťastie Franka a Natalie, pričom neustále, prostredníctvom enumerácie príkladov, akcentuje to isté – netradičnosť, výnimočnosť, ktorú stavia do protikladu k obyčajnosti. Pri ironizovaní opakovane použije rovnaký prvoplánový spôsob ako v prvom uvedení prípadu: „Leah pozoruje Natalie, ako si vykračuje k svojej nádhernej kuchyni so svojim nádherným dieťaťom.“ (s. 71). V priebehu čítania NW sa ukazuje, že základným problémom textu nie je autorkina neschopnosť dištancie od zobrazovaného či nerozlišovanie medzi písaním umeleckej a populárnej literatúry, ale otázka miery.

O tom, že autorka dokáže vytvoriť umelecký text a napísať dobrý dialóg, nás presvedčajú, na rozdiel od spomínaných chaotických dialógov, viaceré pasáže implikujúce stručné opisy vo forme krátkych úderných viet, ktoré sa striedajú s prehovormi a vytvárajú tak funkčnú tenziu zodpovedajúcu napätiu v texte. Presvedčivejšie ako explicitné výpovede o prežívaní postáv vyznievajú implicitné zobrazenia emócií. Hodnoverná a esteticky pôsobivá je práca s proxemikou – disproporčné zdánlivo ustupuje do úzadia na úkor nepríznačného, čím sa páčivosť problému zdôrazňuje. Invenčné a v porovnaní s často exaltovaným verbalizovaním pocitov postáv a udalostí je používanie obrazného jazyka. Ten vyznieva oproti veľakrát výlučne efektnej a zarážajúcej otvorenosti v pásme postáv sugestívnejšie i v rovine narácie.

Otázka miery predstavuje azda najväčší problém v pasážach, v ktorých sa autorka usiluje detabuizovať intimitu prostredníctvom explicitného opisovania detailov. Balansuje pri tom na hrane románov z červenej knižnice a pornografických textov: „V pästi tuho zvieral jej vlasy a bol by ju drsne pobozkal, ale ona mala ten talent zvrátiť každý nevráživý ťah na vášeň. Hodili sa k sebe. Vždy sa k sebe hodili. (...) Mal štrnásť, keď mu Lloyd (otec – pozn. L. Š.) prvýkrát vysvetlil, že vyližať ženu je nehygienické a ponižujúce. Jedine s pištoľou na spánku, to bol názor jeho otca, a aj vtedy, jedine, ak bol odstránený aj ten najposlednejší chlp. (...) ‚Ak ti prekáža, proste ho vytiahni!‘ Vzal ten myší chvostík medzi zuby a potiahol. Vyšiel von ľahko. Nechal ho ležať ako mŕtvu vec, červenú na bielej doske. Obrátil sa naspäť a zaryl sa do nej jazykom. Vyzeral, ako keby sa horúčkovito snažil niekam pretunelovať v nádeji, že nájde druhú stranu. Chutila po železe, a keď sa po piatich minútach narovnal, predstavil si kruh krvi okolo svojich úst.“ (s. 162 – 163).

Dojem nevyváženosti úryvku spôsobuje spomínaná absurdne vyznievajúca romantická osudovosť v spojení s detailným, neosobným, miestami až surovým opisom orálneho sexu počas menštruácie, ale aj zlúčenie hovorového štýlu, nociónálnych výrazov a obrazného jazyka. Prirovnávanie nite z tampónu k „myšiemu chvostíku“ (s. 163) či vykonávania orálneho sexu „k pretunelovaniu“ (s. 163) vyznieva (nielen vo vzťahu ku kontextu) neprimerane, groteskne. Nepochopené ostáva i autorkino úsilie vygradovať textovú situáciu záverečným „krvilačným obrazom“. Vytykané veci môžu byť, samozrejme, spôsobené aj nekvalitným prekladom románu do slovenčiny.

Na rozdiel od nevládnutia viacerých vysokých tém sa autorke darí priblížiť každodennosť, všednosť, pri ktorých neostáva na povrchu. Z tohto hľadiska možno považovať za najlepšiu časť knihy *Hostiteľku*. Spomienky, fragmenty z každodenného života dvoch najlepších priateľiek od detstva až po dospelosť, zobrazenie ich postupného odcudzovania sa, práca s psychologickým profilom dvoch rozdielnych postáv, ktoré sa časom menia a približujú sa naturelom i správaním tej druhej, invenčné spracovanie problému (nielen ženskej) identity, to všetko vyvracia tvrdenia J. Wooda, podľa ktorého je i román *NW* hysterickou knihou bez konceptu. Súčasťou *Hostiteľky* sú aj iné texty – napríklad odkaz na webovú stránku, scénické poznámky či prepis internetovej ko-

munikácie medzi priateľkami obsahujúci preklepy, využívajúci hovorový štýl, skratkovité vyjadrovanie, rozoberajúci niekoľko tém naraz, čím vzniká chaos, v ktorom akoby sa dokázali orientovať iba „zasvätené“ komunikantky. Tieto texty sú funkčnou súčasťou románu – zvyšujú jeho atraktivitu, no nie samoúčelne, navodzujú dojem pulzujúcej, živej látkovej skutočnosti. V porovnaní s *Navštívením* je *Hostiteľka* z axiologického hľadiska omnoho vyváženejšou a esteticky presvedčivejšou časťou knihy.

V románe sa tak striedajú dobre zvládnuté i menej obstojné časti, čo len potvrdzuje skutočnosť, že je niečo pravdy na pochvalných recenziách, ako aj na Woodových pripomienkach k autorkinmu spôsobu písania. Pri *NW* tak môžeme zažiť súčasne radosť z textu, ale aj sklamanie.

LENKA ŠAFRANOVÁ (1986) vyštudovala slovenský jazyk a literatúru na FF PU v Prešove. Po absolvovaní nastúpila na interné doktorandské štúdium v odbore teória literatúry a dejiny konkrétnych národných literatúr. Publikuje vo viacerých časopisoch a spolupracuje aj s rozhlasom. Literárnovedné štúdie uverejňuje v domácich i zahraničných zborníkoch. Je redaktorkou časopisu zameraného na poéziu *Vertigo*.

KATARÍNA ŠURINOVÁ

Nové čítanie – nová radosť

REPAR, Stanislava. 2012. *Úzkosť dokorán. Nové čítanie poézie Viery Prokešovej*. Bratislava : LIC.

V recenzovanej knihe, ktorá originálnym spôsobom zviditeľňuje básnické poslanstvo jednej z najzaujímavejších poetiek na slovenskej literárnej scéne, urobila Stanislava Repar kus záslužnej, trezlivej a dôslednej literárno-kritickej práce, pričom zároveň dala priestor vlastnému vyzretému a oslobodenému vnímaniu básnického textu. Cez znovuoživenie a prepojenie starších interpretácií Prokešovej tvorby s vlastnou erudovanou a „rozšantenou“ interpretačnou optikou sa autorka podujala na literárny experiment – konfrontovať dávno (v celkom inej paradigme) vyslovené s aktuálnym stavom súčasného myslenia o literatúre, a tiež zdôrazniť význam Prokešovej poézie, vydo-byť jej miesto na slovenskom poetickom Olympe, kam právom patrí.

Reparovej reinterpretácia, resp. nové čítanie básní Viery Prokešovej, je unikátnou ukážkou spojenia kompetentnosti literárnovednej expertky

a radostného čítania dobrej slovenskej poézie, pričom neostalo nezapojené ani autorkino vzdelanie v oblasti feministickej filozofie a literárnej vedy. Stanislava Repar zároveň priniesla nový pohľad na verše poetky, ktorá sa nemanifestuje kvantitou, upozorňuje na seba skôr elegantnou striednosťou, pričom svieti unikátnym svetlom básnickej magmy. Repar sa podarilo aj akési symbolické odklätie básní Viery Prokešovej, keď z dobových kritik vytvorila pestrú scenériu – pozadie, na ktorom sa zajagali Prokešovej „diamanty“. Zároveň obnažila archetypálny vzorec, v ktorého vnútorných hraniciach sa pohybuje poetkin lyrický subjekt.

Autorka tejto recenzie našla paralelu s príbehom malej morskej víly. Lebo práve tak, ako sa táto rozprávková bytosť vzdala svojho čarovného hlasu – jedinej vlastnosti, cez ktorú ju On mohol spoznať a pochopiť – a vymenila ho za možnosť byť ľudskou bytosťou, byť pri Ňom, tak sa aj Prokešovej lyrická hrdinka vzdala svojho hlasu (reči), jedinej legitímnej možnosti, ako navonok artikulovať svoje túžby. Vymenila ho za tiché (prerývané) bytie s Ním, bez akýchkoľvek nárokov – za rolu bezvýhradne Milujúcej, čo je, samozrejme, ak ide o dobrovoľné rozhodnutie, veľmi statočné. Malá morská víla nesie následky svojho rozhodnutia až k sebazničeniu. Obeťuje svoj život, aby Jeho mohol pokračovať. Lyrická hrdinka Viery Prokešovej rovnako ostáva na margu a nespoznaná a jej čarovný (autentický) hlas (ona sama ako osobnosť, ako žena) prežíva už naveky zakliaty do hermeticky schúlenej básne.

Repar si je vedomá potreby rozviazať prehnajúcu vážnosť slovenskej literárnej vedy, zbaviť ju nudy a statickosti a posunúť ju aj k bežnému čitateľovi. Usporiadaním a grafickým členením textu vyšli tvorcovia knihy v ústrety aj zvlášť pohodlným čitateľkám a čitateľom, ktorí dostanú balíček „dva v jednom“ – text básne ruka v ruke s jej interpretáciami. Treba oceniť i vydavateľstvo Literárne informačné centrum: za to, že vytvorilo priestor pre vznik takejto knižky. Jednoznačne ide o šikovný popularizátorský počin v oblasti súčasnej slovenskej poézie, ako aj o výnimočnú edukačnú pomôcku pre študentky a študentov slovakistiky (pochopiteľne, nielen pre nich), ktorí práve cez tento neobvyklý formát dostanú koncentrovanú a kvalitnú správu o jednej z najväčších žien slovenskej poézie.

KATARÍNA ŠURINOVÁ je pseudonym.

VERONIKA RÁCOVÁ

Letokruhy

HAUGOVÁ, Mila. 2013. *Tvrde drevo detstva*. Bratislava : KK Bagala.

Recenzovanie knihy Mily Haugovej *Tvrde drevo detstva* som chvíľu zvažovala. Písala som už o niekoľkých jej básnických zbierkach, prečítala všetky knihy vrátane pamäti *Zrkadlo dovnútra* (2010), preto som si kládla otázku, či dielo vyskladané z rozhovorov, denníkových zápiskov, zamyslení či snov dokáže o jej poetike, o tom, ako vníma (presnejšie povedané, prežíva) básnenie, povedať ešte niečo viac, niečo, čo už nebolo precíznejšie zaznamenané v samotných básňach – a ďalej, či v tom budem schopná nájsť pre seba a pre čitateľov a čitateľky čosi viac, čosi, čo som už nepovedala na inom mieste. Napokon som sa na recenziu podujala, a to, čo sa mi z rôznych perspektív prihovorilo, pokladám za prehĺbenie konštant Haugovej tvorby, za kvintesenciu žensťva tvorenú jemnosťou, intimitou, živosťou, dôstojnosťou, inšpiratívnou zrelosťou, ale aj zmyselnosťou a miestami živočíšnosťou (bez akéhokoľvek pejoratívneho nádychu). *Tvrde drevo detstva* totiž ako priečny rez odkrýva hlboko ukryté letokruhy, v ktorých je napriek prekryvaniu, narastaniu a nabaľovaniu sa neprestajne vpísaná prítomnosť základu tvoriaceho stred.

Kniha je zostavená z niekoľkých častí (*Rastlinné denníky, Desaťročný v chráme; Rastlinné denníky, Isola Sacra; Rastlinné denníky, Fotografia lavičky prastarej mamy; Rastlinné denníky, Fragmenty s impulzom času*) vytvárajúcich výseky z poetkinho života, čítame jej úvahy nad prežitým, nad rodinou, tvorbou, inšpiračnými zdrojmi, obraznosťou, motívmi. Z textových fragmentov, ktoré nám ponúka bez jasnejšej hierarchizácie či usporiadania, vytvára kaleidoskop „pre-pisovania, dopĺňovania pamäti, znovuvzkriesenia úsmevov, ciest, rozlúčok, mávaní, objatí, v skoro nespoznávaných príbehoch z denníkov, záznamov snov.“ (s. 27). Jednoducho: „Akýsi stav vypätej duchovnosti, vidieť a čítať všetko zažité a snívané v slovách“ (s. 27). Z vyskladaných obrazcov je cítiť bytostnú zaujatosť, vášeň i pokoru voči tomu, čo ju v plynu čase formovalo; všetkým stretnutiam, udalostiam, zamysleniam prisudzuje špecifický význam, preto sú napokon v knihe. Nikdy sa nestane, že by pôsobili banálne, jednoducho, dokonca ani jednoznačne – a ak by takými aj boli, Haugová im dokáže vtisnúť odtlačok dôstojnosti, pokoj-

nosti, majestátnosti (s čím sa miestami prirodzene spája i patetickosť), a to i pri záznamoch snov, ktoré sú čitateľsky často takmer nepreniknuteľné.

Ak by som mala zmapovať najčastejšie témy, ktoré v tomto výbere vychádzajú na povrch, bolo by to najmä spomínanie – súkromné a intímne – na blízkych. Haugová v rozpomínaní prináša momentky, situácie s najbližšími (po oboch líniách), cez rodinné korene hľadá zárodky osobnej naliehavej nevyhnutnosti vyjadrovať sa poéziou. Predkovia sú v nej hlboko zaznamenaní, prestávajú do tela aj duše – s potenciálom v určitom okamihu pohnúť tým podstatným, čo sa preniesie, sprítomní v poetkinom konkrétnom čase a priestore. Zachytávaním línie predkov, rozpamätávaním sa na najbližších poetka odhaľuje, nenútené a bez ostychu, veľa zo seba, oživuje ukotvené, to, čo v nej zarezonovalo. Vysoko si pritom cení nielen „duchovné dedičstvo“, ale aj drobné, hmotné rodinné poklady. A tu sme opäť pri páťose, pri oslavnosti, ktoré však u Haugovej neprekážajú, pretože sú akosi prirodzene prepojené s pokojnou dôstojnosťou. S týmito návratmi je previazané aj jej vnímanie času – čas nie je iba tým, čo je človeku dočasne dané/dopriate tu a teraz, je i hlbokým, neistým a premenlivým prepojením prítomnosti s minulosťou a budúcnosťou.

Haugovej výpisky z denníkov dokumentujú, ako bola už v čase detstva vnútorne bytostne spätá s rastlivosťou a zvieratami. Toto idylické, pokojné obdobie je však čoskoro narušené – kľúčovou, možno aj v súvislosti s názvom knihy, sa preto javí téma deziluzívneho precitnutia dieťaťa do dospelosti. Autorka prináša niekoľko verzií konca vlastného detstva, zakaždým v podobe tvrdého stretu s novým, dovtedy nepoznaným, možno iba z dialky pozorovaným svetom. K jednej z nich patrí aj zážitok uväznenia otca, okamih, keď sa na dlhé obdobie stala matkou pre svoju matku, prevzala povinnosti dospelých; táto neprirodzená hierarchia sa otočila až vo chvíli narodenia dcéry Elvíry. Okrem svojich osobných skúseností prináša aj niekoľko šťastnejších i menej šťastných výstrižkov z detstva 10-ročných chlapcov, ktorí akoby ju čímisi fascinovali, priťahovali. Odhaľuje však aj vzťahy medzi matkou a dcérou, chvíle porozumenia i napätia, pripomína si ľudí, ktorí ju poznamenali (Peter Ondreička, Fumiko Kuwahara, Pia Tafdrupová).

Často tematizuje proces písania, blízkosť svojej poézie s dotykom či dychom, uvedomuje si neschopnosť jednoznačne pomenovať, čo pre ňu

písanie vlastne znamená, pripúšťa nedostatočnosť a premenlivosť každej z vypovedaných možností, ktorá sa v danom momente stáva iba jednou z radu eventualít. Odkrýva teda aj proces básnenia, vznikania textov, svoju autorskú metódu: „Text vznikne u mňa viac-menej inštinktívne, ale potom na ňom veľmi vedome pracujem a niekedy je to tak, že jednoducho napíšem niečo ešte raz.“ (s. 74 – 75). Vyznáva sa z fascinácie japonskou maľbou a poéziou – kde výrez je celkom (s. 70), podobne ako v jej poézii, v ktorej fragmenty naberajú neraz silu uceleného tvaru.

V mojej recenzii na Haugovej zbierku *Plant Room* som konštatovala, že v jej poézii sa prepája duchovné a telesné, prezentujúce sa ako sexuálne, neraz až živočíšne. Jasne to preniká aj z tejto knihy – poetka sakralizuje sexuálny akt, vníma ho nielen na úrovni telesnej, ale najmä duchovnej, ako svojský spôsob priblíženia sa k druhej bytosti, teda aj k tomu, čo ju presahuje, k čomusi vyššiemu, k Bohu, čo môže pripomínať niektoré aspekty tvorby Dominika Tatarku. Vzťah muža a ženy nechápe ako prichádzanie o seba, ale, naopak, ako obohacovanie sa v protikladnosti: „Myslím si, že ochraňovať muža láskou a porozumením je veľmi staré, pradávne a dvojznačné. Záleží na mužovi a na žene, ako s touto archaickou skúsenosťou a so svojím osudom naložia.“ (s. 19). Detabuizujúco približuje nielen mladícke, ale aj „neskoroseenné milovanie“ (s. 19), v ktorom zakúša ešte väčšiu silu a harmóniu, naplnenie tým druhým, jednej existencie cez druhú, „súzvuk celistvosti“ (s. 20), nevyhýba sa však ani témam o nenaplnenej láske, o milovaní sa staršej ženy s mladým chlapcom či neznámym mužom: „Milovanie, zimoviská hviezd (diamant), nerobíme nič, len sa naozaj vidíme. Spev. V tom istom jazyku. Nič nie je krajšie ako milovanie s cudzím mužom, ktorého sa prvýkrát dotýkame. Vnikanie do tela sveta.“ (s. 75).

Haugovej záznamy a úryvky z rozhovorov, v ktorých sa odzrkadľuje spôsob jej rozmyšľania, uchopovania vecí, javov, skúseností, odrážajú hlbokú a (pra)ďávnu múdrosť ženy, s neobyčajne silne zakorenenou intuíciou a inštinktmi, ktoré nie sú v žiadnom protiklade k intelektu. Naopak, navzájom vzáčne koexistujú, obohacujú sa a prerážajú do básní. Na záver si nemôžem odpustiť jednu, vo vzťahu k obsahu knihy celkom banálnu výhradu – zaslúžila by si o čosi precíznejšiu redakčnú prácu, aby čitateľ a čitateľka neboli vo svojom ponore do textu prerušovaní gramatickými chybami.

VERONIKA RÁCOVÁ je literárna kritička. Vyštudovala slovenský jazyk, literatúru a estetiku na FIF UK v Bratislave, kde obhájila aj dizertačnú prácu o poézii Ivana Štrpku. Venuje sa reflexii slovenskej poézie, prózy a kreatívnemu písaniu.

DEREK REBRO

Tu, a predsa Tam

POŚWIATOWSKA, Halina. 2012. *Duchovné cvičenia pre mačku*. Levoča : Modrý Peter.

Tvorba poľskej poetky Haliny Poświatowskej, radenej kritikou k tzv. generácii Súčasnosti, nazvanej podľa rovnomenného časopisu, reprezentuje typ básní, ktorých výpovedná hodnota aj emocionálna pôsobivosť sa môžu zintenzívniť vďaka znalosti biografických faktov o autorke. Životné okolnosti – vážna choroba srdca, na ktorú zomrel aj jej manžel, štúdium filozofie atď. – totiž nachádzajú v jej textoch výrazné a relatívne priamočiare pomenovanie. Hoci teda Poświatowskej poézia (ako každé kvalitné umenie) obstojať aj bez ich poznania, predsa len na mňa básne recenzovaného výberu z jej tvorby zapôsobili mrazivo zakaždým, keď som si uvedomil ich reálne autobiografické podložie. Nejde pritom o žiadne terapeutické vypisovanie sa z psychických a fyzických bolestí. Naopak, v knihe jemne dávkovaná a vzhľadom na okolnosti prekvapujúco nezatrpknutá irónia je namierená aj týmto smerom: „slovami / sa žalujem zo svojich trápení / akoby bola lyrika kľúčom“ (s. 18).

Lyrická hrdinka často reflektuje svoju telesnosť, doslova sa vpisuje do básne. Nejde však ani tak o feministicky podnetné písanie „ženským“ telom, ako skôr o tematizovanie okolnosťami determinovaného chradnutia a ubúdania fyzických síl: „nepociťujem dávnu nehu k svojmu telu / no tolerujem ho ako ťažné zviera (...) nedočiachnem ďalej ako moje vystreté ruky“ (s. 17). Rodovo zaujímavá, pokiaľ ide o prvotný tematický plán, reflektujúci ženský rozmer bytia a dejín, však vyznievajú napr. básne na s. 15 a 24. Priamo úmerne vedomiu vlastnej pomínutelnosti si protagonistka básní vytvára ochrannú bariéru prostredníctvom začlenením svojho života do väčšieho celku. V knihe nájdeme viacero náboženských, kultúrnych a filozofických reflexií, odkazov či alúzií, ktoré by mohli obrúsiť hrany neustále prítomného Damoklovho meča – jeho hrozivosť je o to silnejšia, že nevisí ako potenciál-

na hrozba nad hrdinkou, ale ukrýva sa v jej vlastnom tele: „srdce pravdivé ako slovo (...) doživotný väzeň odkázaný na samotu a na bezvýznamnú smrť“ (s. 65).

Harmonizujúci efekt začlenenia individuálneho života do nadindividuálneho rámca však funguje len relatívne. Hrdinka totiž spochybňuje jednoznačné „náboženské hodnoty“, je pre ňu podstatnejšie až obsedantne sa navracajúce „tu a teraz“: „ak moje telo nevzplanie / zbytočne sa cesta / vysypaná z hviezd / vinie bezvýznamným nebom“ (s. 34). Namiesto vertikálneho (Božského) plánu sa teda orientuje prevažne na horizontálnu realitu: „spása je v teplom kožuchu / spása je v sladkom mäse“ (s. 24). S tým súvisí aj poľudšťovanie „náboženských legiend“, ako je to v texte *Veľkopôstna legenda*. Nejde pritom o ateisticky orientované verše. Hrdinka napriek pochybovaniu („jedinec / neznamená viac než lístie / kolíšu sa na konári“, s. 68) verí v presahy rôzneho druhu, v nejaký – redukciu nešpecifikovaný („neviem, kam idú po smrti“, s. 22) – zmysel činov aj existencie ako takej: „spaľovanie musí mať význam / inak / je rozžeravený popol ničím“ (s. 19). Vo veršoch potom dochádza k osviežujúcemu preverovaniu a spochybňovaniu jednoznačných svetonázorových princípov – vrátane tých duchovných – prostredníctvom života a myslenia vo svojej (aj dejinnej a kozmologickej) komplexnosti: „neveríme na peklo (...) samy sme iskrami“ (s. 45), prípadne: „nekonečno / ktoré viem iba pomenovať (...) nekonečno preteká cezo mňa“ (s. 61). Rovnako filozofia prostredníctvom slov zlyháva v konfrontácii s hmatateľnou fyzickou prítomnosťou, ktorá je zákonite konečná. Myšlienky, idey, resp. slová hrdinku neuspokojujú: „chcela som rozlúštiť záhadu bytia / ale to čo mi z toho vyšlo / nebolo drevo ani telo / bolí to slová slová slová // ľudia sú smrteľní“ (s. 28).

Povedané zaujímavovo komunikuje s prevažne prostým, chvíľami hovorovým jazykom básní, ktorých tvar, metaforickosť aj motivicko-tematický inventár sa v zhode s tým vyznačujú striednosťou, až konvenčnosťou. Napriek tomu sa autorka prevažne (čiže až na verše typu „a oceán je nemierny / bezbrehý“, s. 13) vyhýba klišé, dokáže jednoduchým slovníkom obsiahnuť viacero semiotických vrstiev – aj prostredníctvom nenápadných paradoxov: „chcem aby trvala neporušená plynutím“ (s. 36). Alebo nás zasiahnuť pocitovo intenzívnymi (naliehavosť je dosahovaná aj funkčným opakovaním toho istého slova) a myšlien-

kovo rafinovanými textami, akými sú napr. básne *Óda na ruky* a *Zrkadlo*.

Priebežne sa v knihe vyskytujú i napohľad banálne texty. Tie však jednak získavajú výpovednú platnosť vďaka kontextu zvyšných veršov a jednak obstoja aj samy za seba – predstavujú totiž ľudsky odzbrojujúce a vo svojej programovo minimalistickej forme, ktorá korešponduje s hrdinkinou nešpekulatívnou filozofiou „z mäsa a kostí“ („moje myšlienky (...) sa kýmia na políčku môjho tela“, s. 17), aj umelecky presvedčivé básne: „bud' pri mne blízko / lebo iba vtedy / mi nie je zima // z priestranstva veje chlad // keď si pomyslím / aké je veľké / a aká som ja // potrebujem / tvoje dve zatvorené ramená / dva lúče všesveta“ (s. 38). Hoci sa môže zdať, že v citovanej ukážke ide o rodovo stereotypné reflektovanie ženskej závislosti od muža, text oplýva viacerými významami a v kontexte zvyšku poukazuje najmä na jej opustenosť po jeho smrti.

Hlavne v textoch, ktoré sa vyznačujú presahmi smerom do náboženskej či kultúrnej oblasti, sa autorka nie vždy podarí ustrážiť hranicu medzi „zmysluplným básnením“ a banálnym mudrovaním (biblický *Príbeh* či *Výpisky z dejín filozofie*). V drvivej väčšine básní však Poświatowska prináša najmä konkrétnou realitou dotované verše, ktorých presah sa ukrýva v nich samých: „v mojom barbarskom jazyku / sa kvety nazývajú kvetmi / a na vzduch vravím vzduch (...) a milujem / svoj barbarský jazyk / vraviac: milujem“ (s. 50).

(Skrátená verzia zaznela v relácii *Krajina kníh* v rádiu Regina 22. mája 2013.)

Derek Rebro je literárny kritik.